

"O gato", da sala de aula para as ruas: uma pesquisa teórico-prática sobre a canção popular brasileira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Walter Garcia

Universidade de São Paulo – waltergarcia@usp.br

Resumo: Esta comunicação se divide em duas partes. Na primeira, é relatado o percurso de um grupo de estudo que pesquisou, em 2011, a relação entre o samba, a malandragem e a *cordialidade* (entendida segundo a formulação de Sérgio Buarque), bem como a relação entre o rap, a marginalidade e a *ruína da cordialidade* (entendida segundo formulação do autor). Na segunda parte, é analisada a canção "O gato", um dos resultados alcançados pelo grupo a partir de 2012 quando o trabalho, agora teórico-prático, se voltou para a composição coletiva de canções.

Palavras-chave: Samba. Rap. Música popular brasileira. Composição. Sociedade brasileira contemporânea.

"O gato", from the classroom to the streets: a theoretical and practical research on Brazilian popular music

Abstract: This paper is divided in two parts. At the first one, the route of a study group is reported. This group had researched, in 2011, the relationship between samba, *malandragem* and *cordialidade* (understood as formulated by Sérgio Buarque), as well as the relationship between rap, marginality and *ruína da cordialidade* (understood as formulated by Garcia). The second part of this paper analyzes the song "O gato", one of the results achieved by the group since 2012, when work, now theory and practice, turned into a collective songwriting.

Keywords: Samba. Rap. Brazilian popular music. Composition. Contemporary Brazilian society.

1. Samba, rap e *cordialidade*

No segundo semestre de 2011, coordenei um grupo de estudo integrado por cinco alunos de diferentes cursos da USP: Charleston Ricardo Simões Lopes (mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa), David Forell (graduando em Geografia), Marcelo Costa Segreto (graduando em Música – Composição), Marília Calderón (graduanda em Ciências Sociais) e Vinícius Gueraldo (graduando em Filosofia). Outros três alunos participaram de forma ocasional, mas com atuações importantes: Acauam Oliveira (doutorando em Literatura Brasileira), Camila Brasilino (aluna ouvinte) e Yuri Prado (graduando em Música – Composição). O grupo se formara a partir da iniciativa daqueles cinco primeiros estudantes. Todos haviam cursado, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), a disciplina optativa para graduação que eu ministrara no primeiro semestre, "Formas da canção popular brasileira: 1930-1985". E cursavam outra disciplina optativa para graduação que eu ministrava no segundo semestre, "Canção brasileira, tradições populares e mundialização da cultura". Diga-se de passagem, a presença de dois alunos de pós-graduação sinaliza a carência de disciplinas voltadas ao estudo da canção popular brasileira, penso que não apenas na USP mas no âmbito acadêmico em geral.

Na disciplina “Formas da canção popular brasileira: 1930-1985”, o primeiro tópico abordado fora “Os sambas produzidos no Rio de Janeiro e a construção da identidade brasileira (décadas de 1930 a 1950)”. A bibliografia obrigatória incluía os artigos “A malandragem e a formação da música popular brasileira”, de Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. (1984), e “Algumas questões de música e política no Brasil”, de José Miguel Wisnik (1992), além de ter sido indicada a leitura integral de *Feitiço decente*, de Carlos Sandroni (2001). Escutaram-se e analisaram-se “Cordiais saudações” (Noel Rosa), gravada por Noel e Bando de Tangarás em 1931, “Lenço no pescoço” (Wilson Batista), gravada por Sílvio Caldas e Os Diabos do Céu em 1933, e “Cabritada mal sucedida” (Geraldo Pereira/Wilton Wanderley), gravada por Geraldo em 1953. As discussões na turma do período noturno, frequentada por todos aqueles alunos, constantemente enveredavam pela comparação entre aqueles sambas e vários raps produzidos, sobretudo pelo Racionais MC’s, a partir da década de 1990 em São Paulo – “Homem na estrada” (Mano Brown), “Capítulo 4, versículo 3” (M. Brown), “Diário de um detento” (M. Brown/ Jocenir), “Negro drama” (M. Brown/ Edy Rock), entre outros. De modo geral, refletia-se sobre as diferenças e os pontos de contato entre: 1) a sociabilidade concreta do que se denominou *malandragem* e sua representação na forma do samba (mas também na literatura); e 2) a sociabilidade concreta do que se pode denominar *marginalidade* e sua representação na forma do rap (e uma vez mais, também na literatura).

Um dos eixos trabalhados nas críticas dos sambas – e, por conseguinte, nas discussões que acabaram por incluir diversos raps – vinculava-se a um projeto de pesquisa então desenvolvido por mim com auxílio da Fapesp. Esse eixo era a noção de *cordialidade*, na célebre formulação de Sérgio Buarque de Holanda (2001). Abandonando-se a ideia de que ela represente um traço definido do caráter brasileiro (LEITE, 1983: 325), tomava-se a *cordialidade* enquanto sociabilidade resultante da “influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal” (HOLANDA, 2001: 146-147). De modo sucinto, a sua característica mais fundamental está na vigência de “uma ética de fundo emotivo” (HOLANDA, 2001: 148), o que significa afirmar que, segundo a ética *cordial*, o espaço público no Brasil se configura, em boa medida, como extensão do círculo íntimo de afetos positivos e negativos (HOLANDA, 2011: 205). Dessa configuração resulta que as regras tenham validade segundo o capricho de quem exerce o mando. E também resulta a lábria de quem lisonjeia e pede, a fim de não sobreviver desprotegido.

A relação entre samba, malandragem e *cordialidade* já havia sido estabelecida por Vasconcellos e Suzuki Jr. (1984) e também por Wisnik (1991), tendo-se por matriz, em

ambos os artigos, o ensaio “Dialética da Malandragem”, de Antonio Candido (1970). Quanto à relação entre rap, marginalidade e *cordialidade*, eu procurava expor, em sala de aula, uma dúvida que trago desde que iniciei o estudo da obra do Racionais MC’s. Talvez o antagonismo radical entre o certo e o errado, nas periferias urbanas como no mundo do crime, expresse com justeza a violência da fratura social “que ameaça transformar qualquer contato humano em confronto” (GARCIA, 2003: 179). Se assim for, à medida que predominam os afetos negativos, talvez se possa falar em *ruína da cordialidade* (GARCIA, 2013: 213-230). Todavia – e esta é a dúvida que ainda mantenho – assumindo o ponto de vista das periferias urbanas, não seria mais acertado pesquisar a substituição da *cordialidade* por outra forma de sociabilidade na qual as normas de conduta se aplicam igualmente para todos e para qualquer um, por mais terríveis que pareçam ser tais normas? Não seria o “crime” nesses territórios, desde a década de 1970, “guardião legitimado de valores políticos como paz, justiça, liberdade e igualdade”? (FELTRAN, 2013.)

O grupo de estudo teve por objetivo aprofundar as discussões levadas em sala de aula. Definiu-se como objetivo principal compreender, de um lado, o processo por que a malandragem cantada pelo samba veio perdendo consistência à medida que declinava a matéria histórica que lhe servia de referência (e a *Ópera do Malandro* de Chico Buarque, bem como a obra de Bezerra da Silva davam força ao argumento); para utilizar formulação de Paulo Arantes enunciada em contexto diverso, objetiva-se estudar o progressivo desgaste do *samba malandro* “por falta de atrito com a realidade” (ARANTES, 1992: 13); de outro lado, almejava-se compreender o processo por que a marginalidade cantada pelo rap vem ganhando importância e legitimidade à medida que se consolida a matéria história que lhe serve de referência – tempos em que a urbanização de 80% da população brasileira “deixou de ser sinônimo de desenvolvimento, mas de favelização e economia informal, quando não francamente ilegal” (ARANTES, 2007: 298).

Nenhum dos integrantes do grupo tinha experiência direta desse novo quadro senão a partir de eventos e de temores típicos dos bairros de classe média ou de classe alta em São Paulo. Mas não se aventou em nenhum momento a pesquisa de campo, o que, se era conforme ao funcionamento mais comum dos grupos de estudo na universidade, também era bastante sintomático do *lugar social* que ocupamos. Discutiram-se o ensaio de Candido (1970) e a sua análise empreendida por Roberto Schwarz (1987), além de duas revisões que o ensaio mereceu, por Edu Teruki Otsuka (2007) e por João César de Castro Rocha (2004). Escutaram-se criticamente os marginais cantados, no princípio dos anos de 1980, por Arrigo Barnabé e por Itamar Assumpção. Fez-se o cotejo entre o trabalho do Racionais MC’s, de

1990 a 2006, e discos com “selo de qualidade MPB” lançados recentemente, como *Noites de gala, sambas na rua*, de Mônica Salmaso com participação do grupo Pau Brasil (lançado em 2007), *Quando o canto é reza*, de Roberta Sá e Trio Madeira Brasil (lançado em 2010) e *Chico*, de Chico Buarque (lançado em 2011). Aprofundaram-se as discussões do primeiro semestre e as que, àquela altura, se davam na disciplina do segundo semestre, cujo conteúdo incluía o rap brasileiro. Mas Marília Calderón argumentava que a crítica a composições ou a interpretações deveria gerar material para estudos práticos de composição e de interpretação. O que não era possível onde nos reuníamos: uma pequena sala, sem isolamento acústico, que eu dividia com um colega do IEB.

2. Estudo teórico-prático: composição coletiva de canções

Em 2012, o grupo sofreu uma mudança radical. Tendo por base o trabalho anterior e a discussão de novos textos tanto teóricos quanto literários, o objetivo principal passou a ser a composição coletiva de canções. Em outras palavras, pretendia-se transformar a abordagem crítica em atividade prática, num tipo de pesquisa semelhante à que eu havia realizado quando atuei como diretor musical em dois grupos de teatro, a Companhia do Latão e a Companhia do Feijão, no período de 1997 a 2004.

Passamos a nos reunir fora da universidade. Por questões diversas – da dificuldade de conciliar horários até o desinteresse em relação à composição de canções –, o grupo se reduziu a quatro componentes: Charleston R. S. Lopes (Ton Lopes), Marcelo Segreto, Marília Calderón e eu. Nos limites dessa comunicação, não comentarei os vários esboços e os diversos exercícios descartados, muito embora talvez revelassem mais da pesquisa do que as composições que consideramos finalizadas. Apresentarei uma dessas composições, “O gato”, já que o processo de criação e traços fundamentais da *performance* vocal e do acompanhamento ao violão sintetizam o percurso de estudo aqui relatado.

A sugestão inicial para “O gato” veio de uma fala do comentarista Neto em meio à transmissão de um jogo de futebol. Inconformado com o juiz que não assinalara um pênalti, Neto se exaltou (cito de memória): “Esse juiz, é brincadeira. Tem que bater nele com um gato morto e só parar de bater quando o gato miar”. Sabe-se que a espontaneidade desabusada faz parte do personagem mantido pelo comentarista na televisão. Nessa linha é que se deve entender a fala, adequada a uma pelada de final de semana entre amigos ou entre inimigos e, também, a um grito isolado na arquibancada de um estádio. Veiculado em rede nacional, o comportamento pode ser entendido como a expansão de um sentimento primário no espaço público. Característica da *cordialidade*, a graça da expressão atenua a raiva, e os

antagonismos permanecem “sufocados pelo aparente convívio afetivo” (GARCIA, 2003: 179). Contudo basta que se leve a sério o tom desabusado para se ter ideia do grau de violência que a fala condensa e potencializa. Não se trata de ser mal-humorado, basta imaginar, por exemplo, uma torcida gritando em coro o castigo ao juiz.

Levei o comentário para o grupo, entoando-o como samba-rap: “Bate nele com um gato morto/ E só para de bater/ Quando o gato miar”. Tratava-se de um pastiche, no sentido de imitação sem valor, e servia apenas como ponto de partida musical a ser logo abandonado. A leitura de “Tribulação de um Pai de Família”, conto de Franz Kafka traduzido e analisado por Roberto Schwarz (1992), dinamizou o trabalho. Inspiramo-nos no personagem kafkiano Odradek que, sendo “móvel, colorido, irresponsável, livre do sistema de compromissos que prende o pai à família”, é a construção radical do “impossível da ordem burguesa”, conforme a crítica de Schwarz. Dizendo de outro modo, por catalisar “as contradições do vocabulário burguês, que preza mas não preza a liberdade”, a “existência utópica” de Odradek é “a construção lógica e estrita da negação da vida burguesa” (SCHWARZ, 1992: 23-24).

Na soma daquele comentário de Neto com a leitura do texto literário e de sua análise crítica, firmou-se a ideia básica de desenvolver um personagem que despertasse, num primeiro momento, a simpatia (termo caro à *cordialidade*) para, num segundo momento, fazer despertar a percepção de seu alto grau de violência, assim como violenta deveria ser a situação narrada. O alvo da violência desse personagem *cordial* já estava escolhido, um gato. Ton Lopes lembrou “O gato preto”, de Edgar Allan Poe (1974). Porém o conto contribuiu mais por sua atmosfera sinistra do que pelo efetivo aproveitamento de seu enredo.

A fim de explorar sensações desconfortáveis no plano da construção musical, comecei a brincar com o encadeamento de A7(#11)/G e G!(6) ao violão, em ritmo de samba, mas logo optei pela primeira inversão do acorde cadencial. Passamos a ter, portanto, A7(#11)/G, em montagem que deixou mais evidente a sobreposição de dois trítomos. Marcelo Segreto então sugeriu, no segundo acorde, que a nota Lá fosse substituída por Sib. Ou seja, sugeriu a substituição de G6/9 por G!(6).

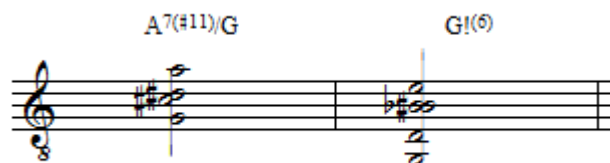


Figura 1: acordes A7(#11)/G e G!(6).

É preciso ter em mente que os acordes derivaram, em boa parte, do uso do violão. Ou seja, derivaram das características do instrumento e do idioma nele desenvolvido, no Brasil, desde pelo menos Dorival Caymmi. O acorde G!(6) se utiliza de três cordas soltas, as quais já eram utilizadas, por mim, na montagem de G6/9 (Sol – Ré – Lá – Si – Mi).

Em oposição à harmonia que tendia ao ruído, e complementando-a, Marcelo Segreto também sugeriu que o ritmo da melodia fosse reiterativo e que se explorassem notas rebatidas e graus conjuntos, o que poderia contribuir para que o canto se desenvolvesse próximo à fala. Nos termos da prática de análise desenvolvida por Luiz Tatit (1996), a sugestão era para que a junção de melodia e letra se pautasse tanto pela tematização como pela figurativização.

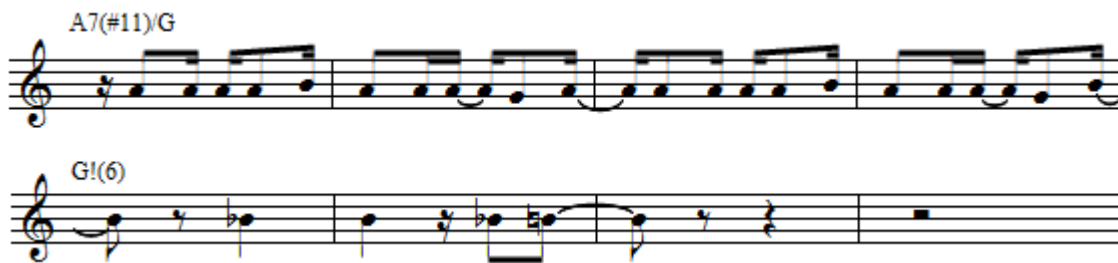


Figura 2: melodia da parte A da canção.

Feita a primeira parte da canção, e ainda sem que a letra ultrapasse as discussões teóricas, a segunda parte demorou um pouco a sair. Propus outro encadeamento que, arpejado em ritmo de samba, se contrapusesse à sensação desconfortável que a primeira parte buscava. Mantendo o baixo pedal na 6ª corda solta (nota Mi), novamente utilizei o idioma do violão que, desde pelo menos Caymmi, se estabeleceu como um dos elementos centrais da teia (termo que prefiro a “linha”) samba-bossa nova-MPB.



Figura 3: harmonia, ao violão, da parte B.

Sobre essa sequência de acordes, novamente Marcelo Segreto compôs a melodia, baseando-se ainda na reiteração rítmica, em notas rebatidas e em graus conjuntos – com um perfil mais sinuoso, todavia, no plano das alturas.



Figura 4: melodia da parte B da canção.

Composta a parte musical, Marília Calderón fez um rascunho da letra, atentando menos para a melodia do que para a síntese de tudo o que havíamos discutido. Sobre esse rascunho, trabalhei a fim de adequar e de compatibilizar versos e desenho melódico. Posteriormente, Marília Calderón e Ton Lopes fizeram pequenos ajustes.

Esse gato é danado, é brincadeira
 Deitado dormindo no capô
 De domingo a domingo, essa leseira
 Arranhando a pintura do capô
 De repente levanta a dianteira
 E abaixa a traseira e faz cocô, cocô, cocô

Esse gato deitado no capô
 É folgado, é safado, é sem noção
 Esse gato é sem noção
 Meu capô tá cagado pelo gato
 E a pintura arranhada pela mão
 Do fanfarrão

Hoje mesmo se acaba a brincadeira
 Esse gato dormindo no capô
 De domingo a domingo, essa leseira
 Arranhando a pintura do capô
 Vou capar esse gato na primeira
 Paulada e acabou-se o seu cocô, cocô, cocô

Vou ficar de campana a noite inteira
 O meu carro, eu comprei à prestação
 Eu comprei à prestação
 E o capô tá cagado pelo gato
 A pintura arranhada pela mão
 Do fanfarrão

Na sua queixa, o personagem expressa o apego ao sonho de consumo conquistado, devotando-lhe verdadeira adoração. Frente à ameaça do gato, os motivos para a crueldade do

sujeito (“Vou capar esse gato na primeira/ Paulada...”) são apresentados com certa razoabilidade e certo desespero (“O meu carro, eu comprei à prestação/ Eu comprei à prestação/ E o capô tá cagado pelo gato”). Espera-se, assim, que o ouvinte perceba, numa primeira audição, uma mistura de sentimentos tão legítima quanto quer nos fazer crer o bom senso e a propaganda comercial: em doses diversas, amor, ódio, indignação, medo, covardia, valentia.

Já numa segunda audição, espera-se que o ouvinte perceba que não se trata de um sujeito-lírico exprimindo um estado de alma, mas sim de um *tipo* que narra determinado comportamento social. Daí optarmos por interpretar a canção em duas vozes (Marília Calderón e eu), mantendo-se um intervalo de duas oitavas na parte A e cantando-se na mesma região na parte B, havendo ainda a pesquisa de timbres. Espera-se que o efeito de estranhamento causado pelas vozes e o acompanhamento do violão desestabilizem a primeira impressão do ouvinte e não lhe permitam uma postura confortável. Mesmo porque o gato bem pode ser entendido em sentido literal, assim como toda a situação, a qual pode ser ouvida como uma crônica. Sem descartar a literalidade, contudo, a personificação do gato (“E a pintura arranhada pela mão/ Do fanfarrão”), a *performance* das vozes e o violão devem conduzir a nova reflexão – ao menos, é o objetivo que a pesquisa teórico-prática busca no ponto em que se encontra. A ira contra o gato, no quadro da *cordialidade*, não deixa de ser a reação primária desmedida contra a ameaça do bicho. Mas, além de representar a vigência da ética *cordial* em seus piores aspectos, a ira representa a atitude violenta que determinado *tipo social* assume atualmente na luta cega pela obtenção e pela manutenção de patrimônio. Dessa luta faz parte o imaginário da tática militar, policial ou de grupos que se autodenominam *justiceiros* (“Vou ficar de campana a noite inteira”).

A partir de 2013, o grupo sofreu nova mudança, transformando-se em duo (Marília Calderón e eu). Ora intitulado *Projeto Na cachola*, o estudo teórico-prático se desenvolve a partir de três princípios gerais: 1) integração entre os processos criativos de composição e de interpretação; 2) pesquisa da expressão lírica vinculada à análise da sociedade brasileira contemporânea; 3) pesquisa das relações entre a canção popular e o gênero épico. Neste momento, realizamos ensaios abertos nas ruas de São Paulo. O trabalho segue em processo, mas se encaminha no sentido de levar nossas reflexões, gestadas em sala de aula, para espaços públicos mais amplos.

Referências



ARANTES, Paulo E. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Duas vezes pânico na cidade. In: *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 295-311.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

FELTRAN, Gabriel de Santis. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 56, p. 43-72, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n56/03.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2014.

GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC’s. *Teresa*, São Paulo, n. 4/5, p. 166-180, 2003. _____ . *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed., 11ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 4ª ed. São Paulo: Pioneira, 1983.

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 44, p. 105-124, 2007.

POE, Edgar Allan. O gato preto. In: *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira et alii. 2ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1974. p. 39-51.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, Santa Maria, v. 28-29, p. 153-184, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./ Editora da UFRJ, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Tribulação de um Pai de Família. In: *O Pai de Família e outros estudos*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p. 21-33.

_____. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-155.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

VASCONCELLOS Gilberto; SUZUKI Jr., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (Org.). *História geral da civilização brasileira*, tomo III (O Brasil republicano), 4º volume (Economia e cultura, 1930-1964). São Paulo: Difel, 1984. p. 501-523.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura Brasileira, temas e situações*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 114-123.