



Do samba ao rap: a malandragem, o trabalho e a violência como temas da canção popular brasileira

MODALIDADE: PAINEL

Walter Garcia

Universidade de São Paulo – waltergarcia@usp.br

Resumo: A malandragem é cantada desde a década de 1930 até hoje e, embora já tenha sido abordada por diversos pesquisadores, ainda desafia os estudos de música popular. Isso porque essa questão está sempre articulada com outros temas, seja em sambas, seja em raps. Assim, refletir sobre a malandragem, o trabalho e a violência como temas inter-relacionados em dois gêneros da canção popular é contribuir para a formação crítica na área de música e, por consequência, para o melhor desenvolvimento social. Carlos Sandroni, em *Feitiço decente*, discute a dialética entre a malandragem real e a malandragem encenada por sambistas no mercado fonográfico incipiente dos anos 1930. Essa perspectiva é retomada em “O que será do malandro?”, mas a análise musical se adensa pela análise do processo de regulamentação do trabalho no mesmo período. A seguir, “O Espírito de ‘Malvadeza Durão’” faz a crítica do papel do samba de Zé Kéti no filme *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos: o samba sintetiza uma experiência complexa formada no trânsito entre malandragem e delinquência, trabalho formal e trabalho informal. Por fim, “A música de ‘Negro drama’” estuda elementos da linguagem musical com os quais se estrutura, na primeira década deste século, um dos raps do Racionais MC’s, bem como as relações entre esses elementos musicais e o conteúdo social da letra (preconceito e segregação racial, exclusão do mercado de consumo de bens duráveis, relações conflituosas entre a Lei do Estado e as outras ordens existentes nas periferias urbanas).

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

From Samba to Rap: *Malandragem*, Labor and Violence as Themes of Brazilian Popular Music

Abstract: There are many researches about *malandragem* in the Brazilian popular music created since 1930, but this subject is still challenging researchers, mainly because it appears linked to other issues, whether in sambas or in raps. Therefore, thinking about *malandragem*, work and violence as interrelated topics in two genres of popular music contributes to the educational background in the music area and, consequently, for the best social development. In his book *Feitiço Decente*, Carlos Sandroni discusses the dialectic between the real *malandragem* and the fictitious *malandragem* in sambas in the 1930s. This approach is utilized in “What will be done with him?”, but the musical analysis is perfected by the analysis of labor regulation in the same period. Next, “The Spirit of ‘Malvadeza Durão’” studies the function of samba “Malvadeza Durão” (Zé Kéti) in the movie *Rio Zona Norte* (1957), directed by Nelson Pereira dos Santos; this samba summarizes a complex experience formed in the relationship between *malandragem* and delinquency, employment and casual job. Finally, “The Music of ‘Negro Drama’” examines a Racionais MC's rap, recorded in 2002. The paper analyses how the sound elements often have a connection to the social content of the lyrics (prejudice and racial segregations, economic exclusion, relations between the Law, the State and other existing orders in the *periferias*).

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



Prefácio

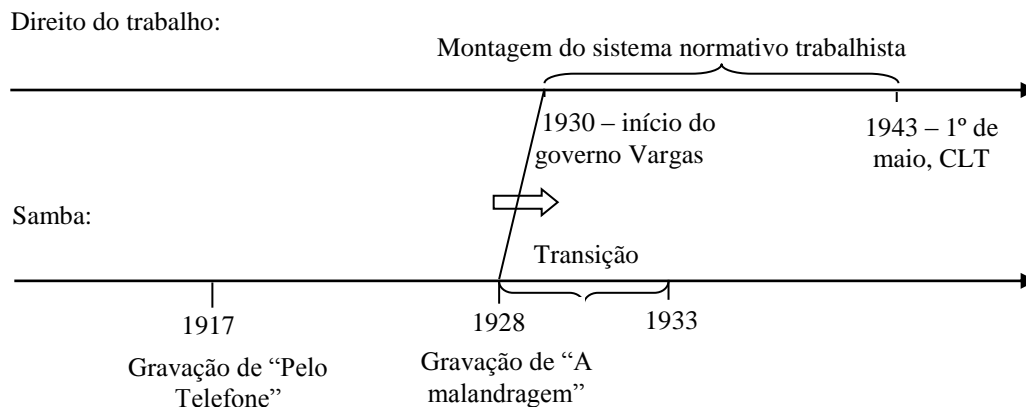
Não há exagero em dizer que o tema da malandragem está presente nos estudos da música popular brasileira desde os primeiros textos, de cunho jornalístico. Para que fiquemos apenas em um exemplo, vejamos *Na roda de samba*, escrito por Francisco Guimarães (Vagalume) e lançado em 1933. Na 1ª parte desse livro, o capítulo “O reinado de Sinhô” relata “uma festa íntima (...) num dos belos salões dos Campos Elísios”, em São Paulo, durante a campanha para a eleição presidencial de 1930. Ponto máximo da festa, o conjunto Embaixada do Amor, do Rio de Janeiro, teve de executar inúmeras vezes o samba “Ora, vejam só”, de autoria de Sinhô: “A malandragem eu não posso deixar/ Juro por Deus e Nossa Senhora/ É mais fácil ela me abandonar/ Meu Deus do Céu, que maldita hora!”. Já na 2ª parte do livro, o capítulo “Morro de São Carlos” registra que ia longe “o tempo em que o principal atestado de um morador do Morro de São Carlos era ser valente e ter várias entradas na cadeia. [Hoje] só se faz questão de trabalhar e conservar o samba com a sua toada e o seu ritmo”.

Apesar da transcrição aqui abreviada, percebe-se que o tema da malandragem não é retratado com simplicidade nessas duas passagens. Na primeira, o jornalista Vagalume anota o “sucesso real” do samba de Sinhô entre membros da oligarquia paulista: “toda a família Júlio Prestes inclusive o Presidente eleito e o velho Coronel Fernando Prestes”. Na segunda, o jornalista sugere que o vínculo entre samba e malandragem, no cotidiano das camadas populares do Rio de Janeiro, deveria ser pensado junto de três outros temas: a violência; a criminalidade; o trabalho.

Sabe-se que, entre 1928 e 1933, ocorreram diversas transformações no samba. Transformações que podem ser estudadas a partir, dentre outros aspectos, da geografia da cidade do Rio de Janeiro ou do aproveitamento comercial em disco e nas rádios. De fato, o assunto é abordado sob esses prismas desde a década de 1930, haja vista *Na roda de samba*, de Vagalume, e também *Samba*, de Orestes Barbosa, publicado no mesmo ano de 1933. Para os estudos da música popular, todavia, interessa em primeiro lugar a pesquisa dessas mudanças a partir da própria forma do samba. Assim, dentre vários textos que aprofundaram as discussões nas décadas seguintes, merece destaque *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, de Carlos Sandroni (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./ Editora da UFRJ, 2001).

Radicado na área da Música, o livro, que resulta da tese de doutorado de Sandroni, adensou a crítica das relações entre a segunda forma do samba – a do “paradigma

do Estácio” – e a malandragem. Procurando levar adiante a compreensão dessas relações, o primeiro trabalho deste painel analisa o samba “O que será de mim?” (I. Silva/ N. Bastos/ F. Alves), gravado por Francisco Alves e Mário Reis em 1931. A investigação assume uma perspectiva original ao observar, como ainda não havia sido feito, a simultaneidade de dois processos históricos: o das transformações do samba e o da regulamentação do trabalho.



O segundo trabalho do painel, “O Espírito de ‘Malvadeza Durão’”, analisa uma composição de Zé Kéti tal como foi apresentada em *Rio Zona Norte* (1957), de Néelson Pereira dos Santos. Trata-se de pesquisar por quais recursos musicais e cancionais, nesse filme, “Malvadeza Durão” sintetiza o “Espírito da Escola de Samba”, personagem que vive entre ser malandro e ser otário, no morro e nos corredores da Rádio Nacional. Em outras palavras, trata-se de pesquisar como as relações entre o samba e a malandragem se tornaram ainda mais complexas no Rio de Janeiro da década de 1950.

Fechando o painel, “A música de ‘Negro Drama’” inclui o estudo do rap no âmbito das discussões sobre a música popular brasileira, a malandragem e dois temas a esta relacionados – a violência e o trabalho. Ainda são raras as pesquisas radicadas na área de Música que buscam compreender a estrutura sonora do rap e os seus sentidos. Será oportuno, assim, retomar uma das considerações do “Documento de Área 2013” da Capes relativo à avaliação trienal da área de Artes/Música, ao abordar um dos objetivos do caráter “por princípio interdisciplinar” da pesquisa em Arte:

Não se trata apenas de utilizar o melhor de cada conhecimento, ou de cada área, mas de provocar novas formas de pensar. (...) No caso específico da pesquisa em artes, a interdisciplinaridade funciona como elemento chave de transformação dos objetos artísticos e de seus lugares no contexto da cultura.

O que será do malandro?

Martin Loffredo Nery

Universidade de São Paulo – martinlnery@gmail.com

Resumo: Neste texto, procura-se analisar a canção “O que será de mim?”, composta por Ismael Silva, Nílton Bastos e Francisco Alves, evidenciando de que maneira ela é capaz de sugerir o fim da malandragem. Para tal, relacionamos a motivação dessa percepção com o processo de regulamentação do trabalho, intensificado no Brasil durante os anos 1930.

Palavras-chave: Samba. Estácio. Malandragem. Trabalho. Regulamentação do trabalho.

What will be done with him?

Abstract: In this paper, we seek to analyse the song “O que será de mim?”, composed by Ismael Silva, Nílton Bastos and Francisco Alves, showing how it is able to suggest some ideas about the end of *malandragem*'s life. We relate the motivation of this perception with the labor regulation's process, which was intensified in Brazil during the 1930's.

Keywords: Samba. Estácio. Malandragem. Labor. Labor regulation.

1. Introdução

Em 1931, foi gravada “O que será de mim?”, canção que problematizou a situação então vivida por um tipo social bem característico, que era o do malandro carioca.

No decorrer daquela década, os vínculos entre samba e malandragem se estreitaram, com o tema se tornando bastante incidente em letras de canções, algo que foi particularmente notável na variante musical do “Estácio” – tomada a partir da diferenciação utilizada por especialistas quanto às transformações do gênero do samba (SANDRONI, 2001; TINHORÃO, 1998).¹ Além disso, a malandragem se associou no imaginário do incipiente consumo musical como atrelada à própria pessoa dos compositores, que, por sua vez, passaram a reforçar comportamentalmente essa construção artificial (SANDRONI, 2001: 138-148). Num ou noutro caso, o que se tem é a apropriação dela como traço identitário do “samba do Estácio” – então nascente e em caminho de fixação² –, tarefa que também se prestaram o tamborim, o morro, o botequim.

Frente ao extenso número de exemplos, a particularidade de “O que será de mim?” será a de trazer, precocemente, em 1931, uma posição sugestiva: a do fim da malandragem. Como isso é explicitado na canção e o que significa num âmbito histórico mais amplo será o que trataremos a seguir.

2. O que seria

Neste item, focaremos a própria canção, a partir de uma análise breve de sua letra e música. Em primeiro lugar, é preciso considerá-la desde já como dividida em duas partes fundamentais, conforme o esquema abaixo que reproduzo, ressalvando que o uso de apóstrofes visa a indicar os momentos em que a letra varia mas não a música.

Intro → A → B → A → A → B' → A → A → B → Intro

Inst.	M. Reis	F. Alves	M. Reis (1ª voz)	M. Reis e F. Alves	M. Reis (1ª voz)	Inst.
			F. Alves (2ª voz)		F. Alves (2ª voz)	

Ex.1: mapa de “O que será de mim” (Odeon, 1931)

A canção se inicia com uma dúvida, apresentada a partir da estrutura típica da hipótese, a condicionante “se”, com o conflito envolvido não sendo outro senão o formado entre a vida levada pelo sujeito – totalmente imersa na malandragem – e aquela condizente ao “batente”. A preferência é manifestada a partir de uma clara apologia (“melhor vida não há”). Para entender do que se trata esse primeiro tipo de vida, o ouvinte deve obrigatoriamente recorrer a referências externas à obra, os tais sambas malandros, que são, entretanto, fáceis de se encontrar, já que estamos falando de uma característica de estilo; um olhar apurado sobre esse conjunto revelará, entre outros aspectos, as qualidades físicas do personagem, algo de sua ética, e – o que mais nos importa aqui – a sua relação adversa ao “trabalho”, ou pelo menos a *um tipo específico* de atividade laboral, mais rotineira e exigente.³ Naturalmente, para um bom conhecedor do gênero, ao ouvir “O que será de mim”, todo o repertório externo passa a operar de imediato na geração de sentido da canção, com a eficácia desse processo ainda ficando fortalecida pelo atributo folclórico do personagem malandro, desde há muito angariado na tradição popular (CANDIDO, 1970). Dessa maneira, é que se devem compreender os versos explicativos: “pois vivo na malandragem/E vida melhor não há”.

A hipótese de perda é sinalizada pela imprevisão (o que pode acontecer) e parece extremamente penosa ao sujeito. Mais uma vez recorrendo a referências externas, podemos considerar que a estratégia por ele buscada, e que subjaz na composição, é a da melhor resolução da equação entre trabalho fácil e garantidor da sobrevivência, de um lado, e possibilidade de gozo livre do tempo, de outro. Caso a hipótese se tornasse realidade, em

“algum dia”, não somente a relação com o trabalho deveria ser reformulada, mas toda uma vida na qual, inclusive, aquele tipo de laboratividade se inseria com alguma harmonia.⁴

O uso da condicionante “se... então” (o “então” está implícito) revela, ainda, uma imprevisão quanto à consequência: trata-se da expressão seguinte “não sei o que será”, que dá título à canção. Ora, em princípio, a alteração da vida para se obter trabalho traz segurança e estabilidade, na medida em que seja capaz de fornecer meios mais eficazes para se garantir sobrevivência e conforto material. Contudo, o sentimento do sujeito é justamente o contrário: ao ir para o “batente”, vê um mundo indesejado aos seus olhos, mundo esse que nos é apresentado de forma trágica. Importante notar como o aspecto laboral assume um papel proeminente sobre as outras instâncias da vida subjetiva, sendo mesmo capaz de condicioná-las, e como a viabilidade concreta de sobrevivência na vida da malandragem fica subentendida na composição.

O sentimento expresso na passagem é reforçado pelo trecho melódico correspondente, a partir do breque feito no momento de pronúncia da palavra “pois”, o qual ocorre em todas as repetições do canto e com parada de dois compassos para todos os instrumentos (apenas o cantor continua). A princípio, trata-se de uma suspensão que finaliza a hipótese para introduzir a explicação. Mas, ao mesmo tempo, serve para demarcar nitidamente os dois desfechos possíveis, figurativizando-se, portanto, uma disjunção de tipo exclusiva: *ou* vida na malandragem (continuidade), *ou* outra vida (ruptura). Caso o diagnóstico esteja correto, a convenção rítmica utilizada no arranjo evidencia, ainda, a pouca compatibilidade entre os dois termos da relação, pois continuidade e ruptura podem ser matizadas em adaptação, mistura, apropriação etc.

Sentido convergente é obtido a partir de outro recurso musical. Na interpretação da gravação de 1931, há uma tendência de prolongamento das vogais, que se manifesta ao menos em três momentos da primeira parte, sendo o primeiro explorado apenas no *chorus* cantado por Chico Alves:

Não sei o que será

(...) E vida melhor não há

Pensando a partir do vocabulário semiótico, pode-se considerar que o uso de tais prolongamentos conduz a uma passionalização (TATIT, 1986), reforçando ainda mais a angústia sofrida pelo sujeito. Além disso, a nota contida em “será” (Sib) é alcançada a partir de uma sequência ascendente de saltos, aludindo aos limites de tessitura (é a mais alta cantada

até então). O potencial dramático indicado na escolha desta nota – e que também repercute na passionalização – foi percebido por Francisco Alves, que fez questão de atacá-la com intensidade, além da ênfase na duração e do uso moderado do *vibrato*.

Esses três aspectos de construção musical são mobilizados, portanto, na construção do sentido, fortalecendo a separação entre desfecho hipotético (perda da malandragem) e continuidade. No exemplo nº 2, que corresponde à partitura padrão da canção, os compassos 9 e 10 situam o momento do breque; a seta vermelha, a ascensão para a obtenção da nota Sib; e, por fim, os asteriscos (*) indicam as notas em que a duratividade foi explorada:



Ex.2: Compassos 5-16.

Conforme mencionei acima, a nota contida em “será” recebe, na duração, tratamento diverso nos *chorus* em que Mário Reis participa com relação ao que Francisco Alves canta sozinho:



Ex.3: Compassos 6-8, na interpretação de Francisco Alves (segunda repetição da primeira parte – ver mapa acima)

Feitas essas considerações, é que se pode falar que a primeira parte – bem como a canção como um todo – se refira a uma espécie de “nostalgia antecipada”, noção em si mesma paradoxal, como se fosse possível a vivência de um sentimento melancólico de algo que ainda não se perdeu. Mas será mesmo que nada havia se iniciado? Será que o pertencimento à vida malandra ainda era pleno? A boa resposta dessas questões depende, por evidente, de algum dimensionamento temporal do processo, trabalhando-se junto à linha narrativa da canção, em cotejo com a narrativa histórica mais ampla que a permeia.

Logo no primeiro verso, é empregado o verbo “precisar” para se dizer da possível saída da malandragem: “Se eu precisar algum dia/De ir pro batente/Não sei o que será (...).”

Esse verbo tem, entre outros significados, os de “ter necessidade, de carecer, necessitar” e “ser pobre, passar necessidade” (HOUAISS, 2001). O emprego se dá com uso conjunto de outro verbo (ir), antecedido por preposição – prática usual na gramática lusitana atual, e que poderia ser aceitável na brasileira da época, ou então mera coloquialidade. De toda forma, o que se sabe é que a segunda definição tem o fito de se ligar a um aspecto mais material da existência humana, do qual o estado de miséria é a situação de insatisfação máxima. É quando se coloca, no limite, o problema da sobrevivência. O outro significado é mais genérico, e pode abarcar inúmeros tipos de necessidades. Ora, a própria canção retira o foco do aspecto material, quando se vê que a vida da malandragem é encarada como capaz de fornecer alternativas suficientes de sustento, pois, do contrário, esta não seria “a melhor vida que há” (frase que aparece três vezes na letra). A hipótese de largar a malandragem, portanto – conduzindo-se necessariamente ao “batente” –, é dependente de outras explicações, e cabe a nós aventá-las.

3. O que foi

Quando se coloca que “O que será de mim?” foi gravada em 1931, e que esta canção – como várias de suas “irmãs” do novo tipo de samba – trata abertamente do estilo de vida da malandragem, inclusive enaltecendo-o, não é difícil supor os impasses da sua adequação com a igualmente nova “moral do trabalho” que se fortalecia concomitantemente.

Sabe-se que a relação de trabalho já sofria regulamentações pelo Estado, no Brasil, desde o início do século; em 1930, há uma intensificação do intervencionismo, o que servirá para formar ao longo daquela década o esqueleto celetista, apresentado ao país sob a forma de decreto-lei em 1943.⁵ Conforme todo e qualquer texto legislativo, a CLT – e também o processo anterior de regulamentação que lhe fez resultado – traz em seu bojo alguma determinada visão de mundo. Sobre a relação empregatícia, por exemplo, é possível notar na prescrição dos quatro requisitos contidos no artigo 3º (pessoalidade, não eventualidade, subordinação e onerosidade) ao menos dois que se localizam em posição frontalmente contrária ao *ethos* do malandro.⁶ A partir da caracterização do personagem, existente nas canções, sabemos que a natureza dos seus expedientes laborais é um tanto irregular (furtos, roubos, trapaça, jogo de azar etc.), quando não enquadrável em práticas criminosas ou no que hoje se entende por “trabalho informal”, isto é, desinstitucionalizado, descontínuo, oferecedor de poucos benefícios e garantias. Entretanto, é preciso cuidado: a

postura do sujeito retratado na canção é de aceitação daquilo que hoje provavelmente seria entendido como precariedade. É que talvez seja o que justamente lhe permita a fruição mais ou menos livre do tempo. De toda forma, ao pressupor uma disposição organizada do tempo, a habitualidade da relação de emprego entra aqui como primeira adversária à rotina da malandragem.⁷ Um segundo aspecto que está consagrado no artigo é o da subordinação, que diz respeito à hierarquia existente entre empregador e empregado, e que faz parte da própria natureza do contrato de locação de serviços. Por seu turno, o malandro é frequentemente delineado como avesso à autoridade, criado em larga medida sob o regime das suas próprias normas; alguém que vive na circulação entre as esferas da “ordem” e da “desordem”, na formulação clássica de Antonio Candido, e que, portanto, apresentaria algum grau de resistência de obedecer a um patrão fixado. Trata-se de uma questão bastante complexa que não desenvolverei aqui, muito embora a registre como mais um impeditivo entre vida da malandragem e vida celetista.

A ideia de dissincronia do “samba do Estácio” com o processo paralelo de regulamentação do trabalho já foi ressaltada na historiografia, ainda que com outros termos.⁸ Como autêntico exemplar desse tipo de samba, a canção que ora nos detemos tem – e é a tese contida neste texto – o mérito de apresentar essa incompatibilidade de forma bastante prematura, isto é, quando o sistema normativo trabalhista ainda estava em vias de ser implementado.⁹

Comentado esse contexto, é hora de retornar ao verbo “precisar” que tratávamos acima. Ora, dada a inércia na vida da malandragem, a “melhor que há”, apenas um estímulo *externo* é que parece ser capaz de transformar o sujeito da canção em trabalhador. O aparelho celetista poderá fazê-lo, na medida em que seja uma normatividade impositiva, calcada na legitimidade do uso da força pelo Estado, e mobilizada para a intervenção em relações tipicamente privadas. Diz a canção: “o trabalho não é bom/ninguém pode duvidar/Oi, trabalhar só obrigado/Por gosto ninguém vai lá”. O lugar dessas afirmações é comum, mas ganha relevo caso consideremos que uma das atitudes concomitantes será justamente a de encarar o trabalho como dever social, isto é, obrigação do indivíduo com a coletividade, e, ao mesmo tempo, pressuposto para fruição de outros direitos (CAPELATO, 1998). E o tipo de atividade laboral em questão é aquela consagrada na CLT, e não os expedientes utilizados na malandragem (os quais, repita-se, não deixam de significar algum “trabalho”). Assim sendo, o “precisar” da canção deve ser entendido como “ser obrigado”: se o estímulo externo (normatividade trabalhista) for capaz de incliná-lo à ação positiva, o sujeito da canção terá

que se converter à vida do “batente”. E essa percepção temerosa está contida na canção, quando falamos de disjunção completa e tom de tragicidade.

O restante que faltaria dizer é o sujeito defendendo o seu estilo de vida, como ocorre em passagens da segunda parte, em que serão mencionados “argumentos” contra a mudança; são ideias como as de “sina” e da não afronta ao bem estar coletivo que serão colocadas contra o outro tipo de vida, cuja sistemática já foi, entretanto, reconhecida.¹⁰ Ao fazer a defesa de si, o sujeito alude à concretude da possibilidade de sua implementação, mostrando mais uma vez com uso dessa argumentação o risco real de perda. Nesse quadro, o que fica de realmente imprevisto é “o que será” do sujeito, quando o processo se desenrolar plenamente.

4. Conclusão

A análise que empreendi concentrou-se num desenvolvimento sucessivo de ideias, obtido a partir da canção. Ele é resumido abaixo à guisa de conclusão:

	Desenvolvimento	Evidência na canção
1.	Estado atual do sujeito	“vivo na malandragem”
2.	Dualismo de modos de vida/tipos de laboratividade	“malandragem” x “batente”; reforço com recursos musicais.
3.	Quando ocorreria?	“algum dia”
4.	É certa/provável a perda?	“se eu precisar”; justificativas na segunda parte.
5.	A situação do sujeito, em caso de perda	“O que será de mim?” (total imprevisão)

Ex.4: tabela conclusiva

O tom de “O que será de mim?” passa longe de ser o do conflito, mas não há dúvida que há ali o escalonamento do dilema que enfrentará a malandragem – e o próprio samba – ao longo da década de 1930. Foi o que procurei indicar neste texto. A pergunta síntese da canção – O que será de mim? – deve então ser estendida a esta outra: o que será da malandragem?

Como se deu a harmonização forçada de incompatibilidades durante o avanço da regulamentação, é uma questão que fica para ser analisada em outra oportunidade, o que mereceria, inclusive, a consideração de um acervo mais amplo de canções.



Referências:

- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, pp. 67-89, 1970.
- CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Unesp, 1998.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. *Síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.
- O QUE SERÁ DE MIM? Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos (compositores). Francisco Alves e Mário Reis (Intérpretes). Odeon, 1931.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- TATIT, Luiz. *Canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- TINHORÃO, José R. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VARGAS, João T. *O trabalho na ordem liberal: o movimento operário e a construção do Estado na Primeira República*. Campinas: CMU, 2004.
- VIANNA, Luís W. *Liberalismo e sindicato no Brasil*. Belo Horizonte: Humanitas, 1976.

Notas

¹ Por “samba do Estácio deve-se entender o tipo de samba surgido no bairro do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, e que se espalhou em seguida para morros e adjacências. Definido segundo diversas características – sendo a principal delas, a de ordem rítmico-musical, ligada à mudança do apoio para o segundo tempo do compasso binário, bem como ao aumento de recorrência de ligaduras entre compassos –, o estilo se contrapõe a outras variantes encontráveis de samba, como o praticado na mesma época na Cidade Nova e intermediações da área portuária. No fundo, trata-se de diferenciar, a partir de critérios musicais, culturais, geográficos etc., tipos de músicas denominados todos como “sambas”.

² Segundo Sandroni (2001), a fase de transição do samba do Estácio seria bem marcada entre 1928 e 1933. Usei a ideia de identidade justamente por ela trazer sempre como contrapartida a da diferenciação: ao utilizar aqueles símbolos próprios, o “samba do Estácio” conseguiu ser entendido e ouvido como algo diverso dos outros sambas.

³ Alguns autores sistematizaram algumas dessas características (MATOS, 1982; SANDRONI, 2001).

⁴ É bastante interessante o enlace que Cláudia Mattos (1982) faz do perfil malandro correlacionando várias de suas características, e mostrando, por exemplo, influências mútuas entre vida amorosa e conjugal e vida do trabalho.

⁵ Infelizmente, por questões de espaço, não é possível dizer mais do que essa insatisfatória introdução à história do direito do trabalho no Brasil. Na falta dela, coloco como referências os excelentes livros de Luiz Werneck Vianna (1976) e João Tristan Vargas (2004).

⁶ A redação literal do dispositivo é a seguinte: “Art. 3º - Considera-se empregado toda pessoa física que prestar serviços de natureza não eventual a empregador, sob a dependência deste e mediante salário.”

⁷ Essa maneira “mais racional” aparece a todo momento na CLT no esquema normativo de organização do tempo. Note-se o trabalho diário, a jornada preferencialmente diurna e o expediente contínuo.

⁸ Ver: MATOS (1982:107ss.), NAPOLITANO (2007: 36ss.) e SANDRONI (2002: 158ss.).

⁹ Até 1930, poucos temas considerados hoje como “trabalhistas”, haviam recebido tratamento legal em escala nacional. Como em 1943 a situação era de um sistema normativo completo, compreende-se que há uma aceleração nesse ponto exato no decorrer da década de 1930, propiciada pelo advento do governo Vargas. A esse respeito ver: João T. Vargas (2004).

¹⁰ Também por questões de espaço, não tenho a possibilidade de analisar mais minuciosamente os conteúdos trazidos na segunda parte da canção, apesar de considerá-los muito interessantes.



O Espírito de “Malvadeza Durão”

Walter Garcia

Universidade de São Paulo – waltergarcia@usp.br

Resumo: Este trabalho estuda o papel do samba “Malvadeza Durão” (Zé Kéti) no filme *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1957. Analisam-se os elementos musicais da sua apresentação, com destaque para a harmonia característica dos conjuntos regionais. E interpretam-se os elementos da narrativa que compõem “a alma” da canção a ser reforçada pelos intérpretes no mercado fonográfico.

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

The Spirit of “Malvadeza Durão”

Abstract: This paper studies the function of samba “Malvadeza Durão” (Zé Kéti) in the movie *Rio Zona Norte* (1957), directed by Nelson Pereira dos Santos. It analyzes the musical elements of its presentation, highlighting the characteristic harmony of *conjuntos regionais*. The narrative elements that make up “the soul” of the song, which is reinforced by singers in the music market, are also interpreted.

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

Do ponto de vista de um músico popular, a melhor síntese do filme *Rio Zona Norte* (SANTOS, 1957) é a sequência que se inicia quando “o Espírito da Escola de Samba” (expressão com a qual o personagem representado por Grande Otelo se apresenta em outra cena) toma coragem para se aproximar de Ângela Maria e oferecer-lhe uma composição. Ela deixa o auditório da Rádio Nacional, cercada de fãs, e distribui autógrafos. Espírito segura um papel, mostra-o à cantora e fala, olhando quase sempre para baixo:

ESPÍRITO – Eu trouxe um samba pra mostrar pra senhora.

(Ângela Maria coloca a mão no ombro de Espírito.)

ÂNGELA MARIA – Eu ouvirei com muito prazer. Vamos fazer o seguinte, vamos ao bar, enquanto eu tomo um cafezinho, você canta o samba pra mim. Tá bom, meu bem?

ESPÍRITO – Tá, sim, senhora.

ÂNGELA MARIA – Então vamos, vamos lá.

ESPÍRITO – Obrigado!

ÂNGELA MARIA – (Para o servente) Um café. (Para Espírito) Pode cantar seu samba.

(Espírito entrega a Ângela Maria o papel com a letra do samba. Depois pega no bolso uma caixa de fósforo para batucar.)

É significativo que o samba seja apresentado dessa forma simples. A princípio, não há exagero em afirmar que três elementos comuns na prática da música de tradição oral – tradição que não é necessariamente ágrafa – estão presentes na cena: a letra escrita; o canto do compositor; o acompanhamento percussivo, executado pelo próprio compositor, fundamental para que o ritmo seja sentido e compreendido por quem escuta.

Mas a sequência não recria exatamente a vigência da música de tradição oral. Iniciando-se em um corredor da Rádio Nacional e continuando no bar da empresa, recria, sim, algumas das tensões que caracterizavam o processo de transformação da composição popular criada sobre base percussiva, sem apoio de instrumento melódico-harmônico, em obra fonográfica na década de 1950. É por isso que a percussão deve ser executada com baixa intensidade: a pulsação rítmica não deve competir com a emissão da voz. E também é por isso que a ausência de partitura musical estará implicada no trágico fim de Espírito da Luz Soares e, por tabela, na provável perda desse samba cantado a Ângela Maria, como veremos ao final deste trabalho.

Voltemos à cena. Acompanhando-se com a caixa de fósforo, Espírito agora não olha para baixo, mas para Ângela Maria, e canta os quatro versos da parte A e o primeiro verso da parte B (refrão) de “Malvadeza Durão”, de autoria de Zé Kéti: ¹ “Mais um malandro fechou o paletó/ Eu tive dó, eu tive dó/ Quatro velas acesas em cima de uma mesa/ E uma subscrição para ser enterrado// Morreu Malvadeza Durão...”.

Quando a parte B se inicia, vemos ao fundo um homem andando, carregando um violão. Ele se coloca atrás de Espírito e, ao final do primeiro verso, começa a tocar. Sem parar de cantar, Espírito deixa de bater na caixa de fósforo e volta o rosto apenas para se certificar da presença do violonista. O novo acompanhamento não prejudicará a verossimilhança. O violão basicamente executará acordes característicos do samba e do choro tocados pelos conjuntos regionais naquela década de 1950: primeira do Dó (acorde C), segunda do Dó (acorde G7), preparação (acorde A7), terceira menor do Dó (acorde Dm) (AZEVEDO, s.d: 8);² ainda dentro desse idioma, alguns acordes serão invertidos e serão tocadas algumas *baixarias*, ou seja, frases nos bordões (cordas mais graves).³ No âmbito da verossimilhança, nada que um violonista profissional não pudesse executar no bar da Rádio Nacional, sem haver ensaiado e sem ter conhecimento prévio da canção. A análise harmônica tornará mais claro o que se afirma (cf. Ex. 1).



[parte B]
Dm/F | **Dm/C** | **G7/B** **G7** | **G7** | **C** | **C** |
 IIm/1ª inv. IIm/3ª inv. V7/1ª inv. V7 I I

[parte A]
 | **Dm** | **Dm** | **G7** **C7/9** | **A7** | **Dm** **Dm/C** | **G7/B** **G7** | **C** | **C** |
 IIm V7 I mixo V7/IIm IIm IIm/3ª inv. V7/1ª inv. V7 I
 bVII7/ II eólio

| **Dm/F** **Dm/C** | **G7/B** **G7** | **C** | **C** **A7** | **Dm** | **A7** | **Dm** **Dm/C** | **G7/B** **G7** |
 IIm/1ª inv. IIm/3ª inv. V7/1ª inv. V7 I V7/IIm IIm V7/IIm IIm IIm/3ª inv. V7/1ª inv. V7

[parte B]
 | **C** | **C** **A7** | **Dm** | **Dm** | **G7** | **G7** | **C** | **C** |
 I V7/IIm IIm V7 I I

[parte C]
 | **Dm/F** | **A** | **Dm/F** | **Lá Ré Dó Si** | **G7/B** | **G7** | **C** | **C** **Lá Si Dó# Ré** |
 IIm/1ª inv. V/IIm IIm/1ª inv. V7/1ª inv. V7 I I

| **Dm** **Dm/C** | **A7** | **Dm** | **F7** **E7** **Eb7** **D7** | **D7** | **D7** | **G** | **G** |
 IIm IIm/1ª inv. V7/IIm IIm SubV – SubV – SubV – V7/V V V

[parte B]
 | **C** | **C#º** | **Dm** | **Dm** | **G7** | **G7** | **C** | **C** |
 I I#º IIm V7 I I

Ex. 1: Análise harmônica de “Malvadeza Durão” em *Rio Zona Norte* (1957).

Com a entrada do violão, Espírito retomará o início do samba, deixando evidente que o instrumento valorizava a sua composição. Observemos agora a relação entre a melodia e os acordes tocados na repetição da parte A (cf. Ex. 2).



Mais um ma - lan - dro fe - chou o pa - le - tó Eu ti - ve dó
 eu ti - ve dó Qua - tro ve - las a
 - ce - sas Em ci - ma de u - ma me - sa U - ma su - bs - cri
 - ção pa - ra ser en - ter - ra - do Mor - reu...

Chords: Dm, G7, C9, A7, Dm, Dm/C, G7/B, G7, C, Dm/F, Dm/C, G7/B, G7, C, C, A7, Dm, A7, Dm, Dm/C, G7/B, G7

Ex. 2: Parte A de “Malvadeza Durão”, em *Rio Zona Norte* (1957), com acompanhamento de violão.

No início do primeiro verso, “Mais um malandro fechou o paletó”, a relação entre a melodia criada por Zé Kéti e o acompanhamento do violão tem por efeito o acréscimo da 11ª ao acorde de Dm – a nota Sol é a primeira nota cantada. Ao final do verso, o violão executa o acorde de C7(9). Esse é o único caso de acorde em que se acrescentou uma nota de tensão – aliás, nota que não é requerida pela melodia. E, como se percebe pela análise harmônica (cf. Ex. 1), a função desse acorde pode ser interpretada de duas maneiras: **a)** o acorde é o I grau do modo mixolídio de Dó; trata-se, portanto, de empréstimo modal; o acorde tem função de tônica e concentra, de forma breve e passageira, ou a prática do *blues*, ou a dos *standards* dos *songwriters* estadunidenses, ou o acompanhamento dos conjuntos vocais brasileiros, ou – quem sabe – a do baião; **b)** o acorde é o VII grau do modo eólio de Ré menor; trata-se, ainda, de empréstimo modal, e o acorde tem função de dominante de Dm (acorde cuja função é a de subdominante menor). Essas duas funções não se excluem: a primeira (I mixo, tônica) se relaciona diretamente com os dois acordes anteriores (Dm – G7); a segunda (bVII/ IIm,

dominante secundária) se relaciona diretamente com os dois acordes seguintes (A7 – Dm), ou seja, são executados dois acordes cadenciais para Dm (C7(9) e A7).⁴

Já quando se canta o verso “Quatro velas acesas”, as duas notas finais, Dó e Si, criam tensões com o acorde de Dm (como se sabe, trata-se da 7ª menor e da 6ª maior, respectivamente). E as duas notas finais com que se canta “em cima de uma mesa”, Si e Lá, novamente criam tensões com o acorde de C (como se sabe, trata-se da 7ª maior e da 6ª maior, respectivamente). Essas passagens sugerem que a melodia poderia ter sido acompanhada por uma estrutura harmônica diversa para que ficasse apoiada com maior consonância ou, de outro ângulo, para que ficasse apoiada com maior rendimento dos efeitos de dissonância (7ª menor e 7ª maior, além do intervalo de 2ª maior entre a nota Fá do acorde de Dm e a nota Sol do canto) ou de consonância imperfeita (6ª maior). De todo modo, sempre se deve lembrar que escutamos um idioma específico, o dos conjuntos regionais, o que justifica as escolhas do violonista.

Contudo, as tensões entre a melodia e a sequência de acordes se acentuam bastante quando se canta “Uma subscrição para ser enterrado”. Inicialmente, a nota Lá, rebatida em “Uma”, é a 6ª maior do acorde C, o que não traz novidades frente ao que já se ouviu. E a nota Sol, rebatida em “para”, é a 11ª do acorde Dm, efeito que também já escutamos. Mas a nota Ré, rebatida em “enterra-”, é a 4ª justa do acorde de A7, o que soa como erro e acaba por acentuar o choque entre a nota final Si, cantada na última sílaba do verso, “-do”, e o acorde de Dm/C. Contudo, também sempre se deve lembrar que, na chave da verossimilhança, assistimos a um violonista que toca de improviso.

Esses impasses seriam resolvidos na década de 1960, no trabalho da então chamada segunda geração da bossa nova, logo depois denominada Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) e, a seguir, MPB. “Malvadeza Durão” foi interpretada por Zé Kéti no show *Opinião*, em 1964-1965, e gravada por Nara Leão no disco *O canto livre de Nara*, de 1965. Em ambas, o violonista é Dori Caymmi. Em que pese a diferença entre as tonalidades (Lá maior e Sol maior, respectivamente), nas duas gravações se mantiveram semelhantes a sintaxe e a morfologia dos acordes. Sintaxe e morfologia não mais desenvolvidas no âmbito dos conjuntos regionais, e sim no âmbito da linguagem que toma por referência principal os três primeiros LPs de João Gilberto. Os “acordes dissonantes”, rechaçados no calor da hora por uma parte da crítica nacionalista, não eram, portanto, estrangeiros à melodia de Zé Kéti. Em 2012, essa harmonia foi retomada para a interpretação de Juçara Marçal (na tonalidade de Mi maior) no show *Cancioneiro de Boal*.⁵



E⁶ C⁷(⁹)
 Mais um ma - lan - dro fe - chou o pa - le - tó Eu ti - ve dó
 F⁷m⁷ B⁹ E⁶
 eu ti - ve dó Qua - tro ve - las a
 D⁷m⁷(⁹) G⁷(⁹) C⁷m⁷ F⁷⁹
 - ce - sas Em ci - ma de u - ma me - sa U - ma su - bs - cri
 F⁷m⁹ B¹³
 - ção pa - ra ser en - ter - ra - do Mor - reu...

Ex. 3: Parte A de “Malvadeza Durão”, show *Cancioneiro de Boal* (2012).

Voltando a *Rio Zona Norte*, a forma musical de “Malvadeza Durão” presumivelmente seria A, B, C, B’, B’. Com o retorno ao início após a entrada do violão, Espírito acaba cantando a forma musical A, B, A, B, C, B’. É nesse ponto que Ângela Maria, que escutava olhando para o compositor e lendo a letra, entra cantando a parte C e, duas vezes, a parte B’ (refrão, mas com variação na segunda frase). Ao terminar o samba, a cantora elogia: “Fabuloso, meus parabéns, a música é minha. Você traga a parte de piano, que eu vou mandar fazer um bonito arranjo e vou gravar”. E, colocando a mão no ombro de Espírito, pergunta: “Tá satisfeito?”. Como se nota, a simpatia e a condescendência aí se misturam. Espírito agradece mais uma vez: “Obrigado!”. E a cantora vai embora, levando o papel com a letra de “Malvadeza Durão”.

Esta é a terceira vez que vemos Espírito na Rádio Nacional. Na primeira vez, ele apenas assistira a Ângela Maria, dirigindo-lhe um olhar emocionado. Ao sair do auditório, conversou com um outro compositor, que comentou: “Ela valoriza a música da gente. Ela sabe interpretar com alma”. Poderia ser um lugar-comum. Em *Rio Zona Norte*, não é. O comentário tanto se refere à valorização comercial quanto à valorização estética. A

valorização comercial diz respeito ao sucesso de Ângela Maria – “a grande cantora do Brasil” na época, rainha que ocupava o trono “de uma tradição inaugurada por Carmen Miranda, nos anos 30” (AGUIAR, 2002: 76 e 82) – e ao alcance da Rádio Nacional (SAROLDI; MOREIRA, 1988). Sem menosprezar esses aspectos, vou me deter na valorização estética.

Quando aquele compositor afirma que a cantora “sabe interpretar com alma”, obviamente está se referindo à sua técnica expressionista, aos seus recursos que impregnam de afetos as canções. Devemos lembrar que o estilo de Ângela Maria, até hoje, é marcado por um forte sentimentalismo. Ocorre que o olhar de Espírito, quando vê Ângela Maria cantar, nos indica que o compositor enxergava não exatamente sentimentalismo, mas sentimentos. Caso se queira compreender “Malvadeza Durão”, não há por que colocar isso em dúvida. Ora, desde pelo menos Constantin Stanislavski, sabemos que qualquer intérprete toma de si mesmo os afetos “*análogos* aos que o papel requer”: os afetos do próprio intérprete são recolhidos e expressados a partir de um processo que implica “compreender um papel, simpatizar com a pessoa retratada e pôr-se no lugar dela” (STANISLAVSKI, 2006: 216). Esse processo é o que interessa para a valorização estética. Em outras palavras, nessa perspectiva crítica, não interessa pesquisar a alma de Ângela Maria, mas sim a alma de “Malvadeza Durão”, a qual a cantora deve compreender para “pôr-se no lugar dela”.

Qual a alma de “Malvadeza Durão”? O samba é composto por Espírito da Luz a partir de uma experiência complexa; e terrível, ainda que os traços melodramáticos do filme acabem por atenuar o mal-estar. Resumirei ao extremo a narrativa.⁶ O filho de Espírito, Norival, é apanhado pelo pai quando tenta assaltar Seu Figueiredo, *patrão cordial*⁷ de Espírito. O sambista discute com Adelaide, com quem está recém-casado. Ela não quer que Norival more com eles; a bem da verdade, estava cansada de esperar que o companheiro a sustentasse ou que ficasse famoso. O filho sai do barraco de alvenaria. Espírito o procura, vai ao barraco de pau a pique onde estão os amigos dele. E acaba entregando o filho: os amigos imaginavam que Norival vacilara, que ficara com o dinheiro do assalto, mas ele o devolvera a Seu Figueiredo. Quando Espírito retorna ao morro vindo da Rádio Nacional (essa é a segunda vez que o vemos lá), percebe que Adelaide o abandonara. Espírito traz algum dinheiro que recebera ao ser passado para trás pelo *compositor* Maurício Silva.⁸ Os amigos de Norival o assaltam. O filho, que estava no barraco em frente, sai em defesa do pai. É assassinado. O jornal traz notícia sensacionalista. Na mercearia de Seu Figueiredo, Maurício mal dá os pêsames e diz a Espírito que ele precisa assinar um documento formal na gravadora. O sambista fica alheio, está escrevendo. Maurício tenta ler, e Espírito o empurra com violência: o samba é seu e será gravado por Ângela Maria.

Para atender à solicitação da cantora – “Você traga a parte de piano” –, Espírito procura Moacir, artista e intelectual de classe média. Ele trabalha como violinista em uma das orquestras da Rádio Nacional e exibe a caricatura de imenso tédio enquanto acompanha a cantora. Subindo o morro, Moacir se interessara pelos sambas de Espírito; aos amigos intelectuais, alardeia que tem “vontade de fazer um balé com as músicas dele”. Mas está sempre com pressa, como reclama Espírito a certa altura. Pior, “o sentimento que parece dominá-lo é o da preguiça diante do mundo” (MELO, s.d.). No apartamento de Moacir, Espírito canta apenas um trecho de “Malvadeza Durão”. Escuta alguns comentários pernósticos daqueles amigos de Moacir, silencia e se retira.⁹ Pega o trem para voltar ao morro. Desiludido, parece que vai jogar pela janela as suas letras. Mas escuta dois jovens conversando sobre uma escola de samba. Guarda os papéis no bolso. Sente-se inspirado. Compõe um novo samba, pendurado na porta do trem superlotado. Batucando, simbolizando a “agonia e [o] êxtase do gênio da nação-povo” (NAPOLITANO, 2014: 82), Espírito da Luz Soares cai do trem. É levado ao hospital, é operado, mas não resiste.

O que resta da sua obra? Honório, compadre de Espírito, diz a Moacir que muita gente no morro conhece “três ou quatro sambas”, “os melhores”. Novamente estão presentes elementos comuns na prática da música de tradição oral: o processo de transmissão e o de permanência garantidos pela comunidade, a qual prescinde da escrita ou do fonograma. Mas o melhor samba é “Malvadeza Durão”, e não houve tempo para ninguém aprendê-lo. Sabemos que está perdido – seria muito otimismo confiar na memória musical de Ângela Maria, que ficou com a letra, ou na daquele violonista.

Retomemos a pergunta: qual a alma de “Malvadeza Durão”? O samba é uma resposta a Adelaide. E, lógico, é uma recriação do assassinato de Norival. De forma mais ampla, o samba condensa a vida inteira de Espírito da Luz Soares, o que inclui até mesmo o relato da sua morte: desde o primeiro verso, “Mais um malandro fechou o paletó”; passando pela parte C, “Céu estrelado, lua prateada/ Muitos sambas, grande batucada/ O morro estava em festa quando alguém caiu/ Com a mão no coração, sorriu”; e chegando ao último refrão, “Morreu Malvadeza Durão/ E o criminoso ninguém viu”.

Mas quem é “o criminoso [que] ninguém viu”? Também a resposta ao último verso do samba deve levar em conta que a alma de “Malvadeza Durão” é a própria alma do seu autor, o “Espírito da Escola de Samba” – alma doce, atravessada de sofrimentos, e que se ofereceu por inteiro, para ser comercializada, a uma das rainhas do rádio. O mercado de canções e o morro são dois mundos diversos. Em ambos, Espírito não ocupa um lugar



definido, não é um corpo: ele configura um tipo social sempre em trânsito.¹⁰ No morro, o sambista negro é um malandro e é também um otário. É um malandro quando mora em barraco de alvenaria graças à camaradagem de seu compadre, empregado formalmente, e quando sobrevive de pequenas tarefas, adiadas conforme a própria conveniência e cobradas com simpatia por antecipação: “O trabalho fica pra amanhã, mas o dinheiro, eu precisava dele hoje mesmo”. E é um otário, no sentido de ingênuo, frente à delinquência, dinâmica na qual seu filho e os amigos do patronato sobreviviam. E que não devia ser tão desconhecida de Espírito: “Mais um malandro fechou o paletó”, não era o primeiro, não haveria de ser o último. Já no mercado de canções, o sonho de Espírito era mesmo ser otário, só que no sentido de trabalhador, o que ele não conseguia justamente por não ser malandro. Curioso processo: nesse mercado, malandros de fato eram o *compositor* e, em conluio contra o autor, o cantor em ascensão e o radialista; enquanto o “Espírito da Escola de Samba” desejava assinar contrato, dentro da ordem, para poder cantar decentemente a malandragem, integrando a linha que se estabeleceu desde a década de 1930, e “contornar parte de suas dificuldades materiais” (SANDRONI, 2001: 178).

Referências:

- AGUIAR, Joaquim Alves de. Elis Regina: cantora do Brasil. In: VIDAL, A. J.; AGUIAR, J. A. *Leniza & Elis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. pp. 73-155.
- AZEVEDO, Fernando. *Método de violão*. 25ª ed. Rio de Janeiro: Edição do Autor, s.d.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, pp. 67-89, 1970.
- CHEDIAK, Almir. *Dicionário de acordes cifrados: harmonia aplicada à música popular*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 1984.
- MALVADEZA DURÃO. Zé Kéti (Compositor). Zé Kéti (Intérprete). In: *Show Opinião*. Rio de Janeiro: Universal, 2002. Compact Disc.
- MALVADEZA DURÃO. Zé Kéti (Compositor). Nara Leão (Intérprete). In: *O canto livre de Nara*. Rio de Janeiro: Universal, 2002. Compact Disc.
- MALVADEZA DURÃO. Zé Kéti (Compositor). Juçara Marçal (Intérprete). In: *Cancioneiro de Boal*. São Paulo, 2012. Gravação de ensaio.
- MELO, Luís Alberto Rocha. Rio Zona Norte. *Contracampo: Revista de cinema*, s.l., n. 80. s.d. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/80/riozonanorte.htm>>. Acesso em: 2 mar. 2015.
- NAPOLITANO, Marcos. *Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29. p. 75-85, 2014.
- ROSA, Noel. *Noel Rosa*. Org. João Antônio. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./ Editora da UFRJ, 2001.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Rio Zona Norte*. Rio de Janeiro, 1957. VHS.
- SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes/ Funarte, 1988.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 23ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6ª ed., revista e aumentada. São Paulo: Art Editora, 1991.

TÔ OUVINDO ALGUÉM ME CHAMAR. Mano Brown (Compositor). Racionais MC's (Intérprete). In: *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra/ Zambia, 1997. Compact Disc.

Notas

¹ Zé Kéti, amigo pessoal de Nelson Pereira dos Santos, serviu de inspiração para o argumento de *Rio Zona Norte* (NAPOLITANO, 2014: 77). Além de compor para o filme, o sambista trabalhou como ator representando Alaor da Costa, cantor em ascensão que participa de duas negociações informais conduzidas por Maurício Silva (representado por Jece Valadão), por meio das quais, sucessivamente, Espírito da Luz Soares é passado para trás no mercado do rádio e na indústria do disco.

² Em seu método de violão, cujo *copyright* é de 1961, Fernando Azevedo explica de modo simples e prático a origem dos termos que designam os “acordes principais característicos” de cada tonalidade: “No estudo de cada tom, eles são os que se fazem em primeiro e segundo lugar, respectivamente”. Em outras palavras, em primeiro lugar se estuda o acorde de tônica; em segundo lugar, o acorde de dominante; em terceiro lugar, o acorde de subdominante e o seu relativo menor, daí os termos “terceira maior” e “terceira menor” (AZEVEDO, s.d.: 8).

³ Segundo José Ramos Tinhorão, “a partir da década de 1880, com a proliferação dos pequenos grupos de flauta, violão e cavaquinho, transformados em acompanhadores do canto das modinhas sentimentais e tocadores de polcas-serenatas à noite, pelas ruas, e em orquestras de pobre, para fornecimento de música de dança nas casas dos bairros e subúrbios cariocas mais humildes, a música do choro vai se tornar cada vez mais popular. Espalha-se então pelo Brasil o achado da sua baixaria, só destronada na década de [1930], quando os violonistas dos chamados conjuntos regionais da era do samba batucado adotam o acompanhamento de ritmo de percussão” (TINHORÃO, 1991: 105).

⁴ A hipótese de C7(9) desempenhar a função de dominante da subdominante (F), havendo cadência de engano, foi desconsiderada justamente pela observação do encadeamento Dm – G7 – C7(9) – A7 – Dm. Para a análise harmônica, baseio-me em CHEDIAK (1984). E também nos estudos de Harmonia e de Rearmonização que realizei com o maestro Cláudio Leal Ferreira, a quem agradeço – advertindo, porém, que não discuti com ele a harmonia de “Malvadeza Durão”, sendo eu, portanto, o único responsável por qualquer equívoco deste trabalho.

⁵ É importante assinalar que o principal recurso utilizado em “Malvadeza Durão”, no show *Cancioneiro de Boal*, veio da linguagem cancional, não da musical. Interpostos aos versos de Zé Kéti, sobre base percussiva, Juçara Marçal entoou alguns versos de “Tô ouvindo alguém me chamar” (Mano Brown), rap gravado pelo Racionais MC's (1997): “Mais um malandro fechou o paletó/ Eu tive dó, eu tive dó/ Quatro velas acesas em cima de uma mesa/ E uma subscrição para ser enterrado// Eu tô ouvindo alguém meu nome/ Parece um mano meu, é voz de homem/ Eu não consigo ouvir quem me chama/ Parece a voz do Guina, Guina não, Guina tá em cana// (...) Morreu Malvadeza Durão/ E o criminoso ninguém viu/ E o criminoso ninguém viu// Dez minutos atrás, foi como uma premonição/ Dois moleques caminhando em minha direção/ Não vou correr, eu sei do que se trata/ É isso que eles querem, então vêm, me mata”.

⁶ Advirta-se que, para os fins deste trabalho, não é relevante analisar a estrutura em *flashback* da narrativa.

⁷ A expressão é tomada de empréstimo a *O patrão cordial*, da Companhia do Latão, peça teatral inspirada em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e em *O Sr. Puntilla e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht.

⁸ Segundo João Antônio, na década de 1980 ainda havia evidências de que se compravam canções. “Os compradores são chamados, no Rio [de Janeiro], de compositores” (ROSA, 1982: 93).

⁹ Na análise de Marcos Napolitano, “O desencontro prevalece, em que pese a intuição de uma possibilidade de construção de um idioma cultural em comum, a começar pela dificuldade de simbiose entre a música erudita nacionalista e o material musical popular, encarnados, respectivamente, em Moacir e Espírito” (NAPOLITANO, 2014: 81).

¹⁰ Procurando esclarecer trânsitos de Espírito da Luz entre diversas esferas da ordem e diversas esferas da desordem, no morro e no mercado fonográfico, tomo por base o célebre ensaio “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido (1970). Contudo, note-se como o tipo social do malandro, já complexo em *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, obra analisada no ensaio de Candido, se torna ainda mais complexo em *Rio Zona Norte*.



A música de “Negro drama”

Marcelo Costa Segreto

Universidade de São Paulo – marcelosegreto@yahoo.com.br

Resumo: Neste trabalho, estudaremos os elementos musicais presentes na canção “Negro drama” do grupo Racionais MC’s relacionando-os com o conteúdo social da letra. Observaremos que os diversos recursos sonoros mobilizados pelos rappers sempre estão em consonância com o conteúdo contestatário do texto poético: o acompanhamento do DJ, as supressões no arranjo instrumental, as repetições e sobreposições de vozes, as divisões rítmicas da melodia do canto e os recursos sonoros dos vocábulos (aliterações).

Palavras-chave: Música. Canção popular. Rap.

The Music of “Negro Drama”

Abstract: In this paper, we will discuss the musical elements present in “Negro drama” by Racionais MC’s. We will show how these sound elements often have a relation to the social content of the lyrics. We will consider the followings items relating to the area: the musical accompaniment created by the DJ, the sound suppressions in the instrumental arrangement, the repetition and superposition of voices, the rhythmical divisions of the singer’s melodies and the poetical means used by the songwriter (alliterations).

Keywords: Music. Popular Song. Rap.

Neste trabalho, observaremos o modo pelo qual a canção “Negro drama”, do grupo Racionais MC’s, mobiliza diferentes elementos composicionais em prol de um engajamento artístico com a matéria social tratada na letra. Analisaremos de que forma o acompanhamento instrumental realizado pelo DJ estabelece diálogos com a melodia do canto e com o conteúdo contestatário da obra. Estudaremos igualmente a sua construção melódica, assim como alguns de seus recursos linguísticos e poéticos.

Vejamos primeiramente a construção musical do acompanhamento. Como constatamos abaixo, o fundo musical sobre o qual o MC canta é sempre marcado pela repetição de motivos melódicos e percussivos¹. No entanto, há certas variações realizadas pelo DJ que transformam significativamente essa base instrumental. Examinemos a configuração sonora de seu arranjo:

$\text{♩} = 76$



Ex. 1: Acompanhamento instrumental de “Negro drama”

No arranjo da base, o padrão que se repete é formado por quatro compassos quaternários nos quais atuam nove vozes instrumentais: teclados 1, 2 e 3, cordas, baixo, *scratching*, chimbal, caixa e bumbo². Cada instrumento, no entanto, apresenta padrões sonoros específicos cuja periodicidade também varia. Na figura acima, assinalamos em cada linha instrumental a duração desses desenhos rítmicos que são repetidos. No teclado 1 e nas cordas o motivo dura quatro compassos. No baixo e no bumbo dura dois. No teclado 2, no *scratching* e na caixa há um padrão de um compasso. Por fim, no teclado 3 e no chimbal notamos que o ritmo repetido corresponde a somente uma unidade de tempo. Portanto, quando esses instrumentos atuam simultaneamente, observamos que o padrão musical do acompanhamento volta a se repetir somente após quatro compassos. A conformação desse padrão fundamenta, num primeiro momento, a disposição rítmica do canto do MC. Mas o trabalho do DJ não se restringe apenas a essa disposição sonora reiterativa da base. No decorrer da canção ele pode alterar certos elementos desse arranjo, geralmente por meio da eliminação de algum trecho instrumental, a partir da sua sensibilidade em relação ao conteúdo da letra ou ao modo como ela é cantada pelos outros rappers. Como observou Walter Garcia,

tendo em vista o alto grau de reiteração dessas construções musicais, a simples supressão de alguma dessas vozes torna-se um recurso muito significativo.

um ou outro elemento do fundo musical desaparece em algumas passagens, atraindo a atenção do ouvinte, mais ou menos como fazem tevê e rádio quando ficam mudos. Ou seja, a atenção é despertada pelo esvaziamento, não pelo acréscimo (GARCIA, 2007: 198)

Assim, ao longo da canção, pequenas passagens de alguns instrumentos são suprimidas com o objetivo de sublinhar certas palavras, transições ou terminações. “Negro drama” apresenta oito momentos em que algum trecho musical do acompanhamento é eliminado. Na tabela abaixo, a ausência momentânea de alguma de suas vozes instrumentais está indicada pelo espaço em branco.

TEMPO	TRECHO DA LETRA	INSTRUMENTOS								
		TECLADO 1	TECLADO 2	TECLADO 3	CORDAS	BAIXO	SCRATCHING	CHIMBAL	CAIXA	BUMBO
0'59''	Você deve tá pensando o que você tem a ver com isso									
2'12''	Sempre a provar que sou homem não um covarde									
2'26'	Guerreiro, poeta, entre o tempo e a memória, ora									
2'49'	Vi um pretinho, seu caderno era um fuzil									
3'39''	Mãe solteira de um promissor vagabundo Luz, câmara e ação...									
4'18''	Problema como escola eu tenho mil, mil fitas									
4'38''	Seu filho quer ser preto, rá, que ironia									
5'20''	Valeu, mãe, negro drama (drama, drama, drama)									

Ex. 2: Supressões no arranjo instrumental da canção “Negro drama”.

É importante observar alguns detalhes que demonstram o compromisso dessa organização sonora com a expressão da letra da canção. No verso “Você deve tá pensando o que você tem a ver com isso”, a ausência dos teclados 2 e 3, do *scratching* e da caixa incide justamente sobre a palavra “você”, na segunda vez em que ela aparece na frase (esse vocábulo possui especial importância na letra devido à atitude de confronto adotada pelo rapper em

relação ao seu interlocutor). O destaque gerado por essas supressões é significativo, pois ocorre exatamente no primeiro verso em que essa palavra é ouvida na obra. Da mesma maneira, a palavra “homem” é sublinhada no verso seguinte, “Sempre a provar que sou homem não um covarde”. Em “Guerreiro, poeta, entre o tempo e a memória, ora”, o cancelamento da bateria, do *scratching* e do baixo recai precisamente sobre a palavra “ora” no sentido de valorizar a terminação e a transição sutil que se dá entre esse verso e o seguinte. De forma inteligente, os dois momentos com maior número de supressões são os finais dos últimos versos da primeira e da segunda parte da canção: “Vi um pretinho, seu caderno era um fuzil”, com cinco supressões e “Valeu, mãe, negro drama (drama, drama, drama)”, com sete supressões. Esses versos, que finalizam as partes cantadas por Edy Rock e Mano Brown, respectivamente, estabelecem relações interessantes entre si. No primeiro, uma criança cuja infância foi eliminada aparece amparada por um fuzil. No segundo, um adulto agradece o apoio de sua mãe por ajudá-lo a não seguir o mesmo caminho trilhado por esse menino, “contrariando as estatísticas”³. O corte do acompanhamento no verso cantado por Mano Brown é substancialmente mais impactante. Aliás, como as cordas se mantêm presentes ao longo de toda a canção, podemos dizer que há nesse ponto a supressão máxima dos elementos musicais do loop e essa anulação valoriza as reverberações da palavra “drama” que ouvimos em seguida. Percebemos então que o trabalho realizado pelo DJ, ainda que puramente musical, permanece sempre atento ao conteúdo da letra e à maneira de entoar do MC.

Além desses apagamentos de trechos instrumentais, há igualmente outros recursos sonoros que podem potencializar a mensagem da letra. Por exemplo, em “Negro drama” constatamos o total de nove ocorrências nas quais certas palavras cantadas pelos rappers são repetidas por meio de um efeito de reverberação aplicado pelo DJ. Os vocábulos replicados são os seguintes: “negro drama” (0’12”), “glórias” (1’37”), “mina fraca” (2’02”), “não mate” (2’32”), “fuzil” (2’50”), “negro drama” (2’52”), “multidão” (3’23”), “Seu filho quer ser preto, rá, que ironia” (4’38”) e “drama” (5’20”).

A palavra “drama” tem função especial na obra. Primeiramente, devemos lembrar que ela está no título da canção, sintetizando a questão principal da letra: a discriminação do negro. Além disso, a repetição do vocábulo enfatiza ainda mais essa injustiça social: a reverberação do mesmo drama que se repete de geração a geração. Afinal, “pobre, preso ou morto já é cultural”⁴. Na repetição da palavra “multidão”, observamos algo muito interessante, pois além do eco inserido pelo DJ, o vocábulo já aparece mais de uma vez na própria letra do rap.

Veja, olha outra vez o rosto na multidão

A multidão é um monstro sem rosto e coração

Assim, nesse trecho o ouvinte escuta a palavra “multidão” ao menos cinco vezes e essa reiteração reforça a ideia do tumulto de pessoas que hostiliza as duas personagens. Outro recurso musical utilizado pelo grupo é a duplicação de vozes. Destacamos três momentos em que isso ocorre na canção⁵: “Sente o drama” (0’31’’), “negro drama” (0’36’’) “Não foi sempre dito que preto não tem vez, e então olha o castelo e não foi você quem fez? Cuzão!” (1’19’’).

Nos dois primeiros casos constatamos que a sobreposição de vozes valoriza a expressão “negro drama”, repetida ao longo de toda a canção. “Sente o drama” seria então uma variação dessa mesma expressão. No terceiro caso, notamos uma construção interessante: as terminações em “ão” são reforçadas com o dobramento da voz como forma de preparar e dar maior destaque à emissão da última palavra (“cuzão”), quando se agride explicitamente o interlocutor. Dessa maneira, podemos constatar que há uma relação íntima entre esses fatores musicais (a construção dos padrões do loop, as supressões dos motivos, as repetições em eco de certas palavras, as sobreposições e o uso dos samples) e o conteúdo da letra.

Há um trabalho artístico sofisticado que é, no entanto, obtido de maneira muito natural e intuitiva, característica comum na atividade do cancionista ligado ao rap. Essa naturalidade presente na mobilização dos diversos recursos criativos em prol do sentido principal da letra deve-se ao fato de que todos os integrantes do grupo estão inteiramente envolvidos e conscientes em relação à obra e à experiência que ela retrata. Podemos assim observar a força política do gênero: a mensagem da canção é tão direta e crucial para os músicos e para as suas comunidades, que o entendimento é geral e todos os elementos ali colocados agem no sentido de reafirmá-la. Assim, o valor da canção rap está ligado não somente à sua construção artística, mas igualmente à atitude dos cancionistas em relação ao seu papel social, se é que podemos separar essas duas esferas. Na análise acima, ficou evidente que esse forte envolvimento com a mensagem também é verificado nas escolhas musicais do arranjo.

A melodia do rap é significativamente homogênea em relação ao ritmo. A sua configuração mais usual é a divisão do pulso em quatro partes iguais ou a presença de figuras pontuadas, com a alternância de sílabas breves e longas. Esse tipo de regularidade rítmica, por ser muito utilizada pelo MC (além do fato de o canto se dar no registro de altura da fala) faz como que sua característica principal seja o *canto falado*. Ou seja, como grande parte das

canções possui a mesma divisão rítmica, para o ouvinte, essa homogeneidade sonora praticamente anula o caráter musical do canto, como se o rapper mais falasse do que cantasse. Contudo, há canções em que são empregados desenhos rítmicos diferenciados que tornam as unidades entoativas realizadas pelo MC um pouco mais distantes da fala coloquial. Observamos um bom exemplo na melodia da canção “Negro drama”.

Hei, senhor de engenho, eu sei quem você é.
 Sozinho cê num guenta, sozinho cê num entra a pé.
 Cê disse que era bom e a favela ouviu.
 Lá também tem uísque e Red Bull, tênis Nike e fuzil.
 Admito, seus carro é bonito, é, e eu não sei fazer.
 Internet, videocassete, os carro loco.
 Atrasado eu tô um pôco, sim, tô, eu acho,
 Só que tem que seu jogo é sujo e eu não me encaixo

♩ = 78

Voz $\frac{4}{4}$

Hei, se-nhor de en-gen-ho eu sei bem quem vo-cê é So - zinho cê num guen-ta so-zim Cê num en-tra à pé Cê dis-se que e-ra bom e a fá-ve-la ou-viu. Lá tam-bém tem uís-que, Re-d Bull tê-nis Ni-ke, fu-zil. A-d-mi-to seus car-ro é bo-ni-to é. E eu não sei fa-zer in-ter-ne-t vi-deo cas-se-te os car-ro lô-co a-tra-sa-do eu tô um pou-co sim Tô. eu a-cho, só que tem que Seu jo-go é su-jo e eu não me-en-cai-xo eu sou pro-

Ex. 3: Ritmo da melodia de “Negro drama”.

Há, sem dúvida, uma forte regularidade motívica. Podemos observar a formação de padrões rítmicos na melodia do canto, construções que restabelecem a música diante da presença hegemônica da fala. Por exemplo, na segunda linha da figura acima, o quarto compasso repete a mesma divisão rítmica do compasso anterior. As melodias que recobrem as duas linhas abaixo são idênticas sonoramente.

disse que era bom e a favela ouviu.
 Lá também tem uísque e Red Bull, tênis Nike e fuzil. Admito

Também notamos passagens nas quais o ritmo adotado pelo MC torna a melodia distante da entoação da fala. Por exemplo, as fusas do compasso 2 (“Cê num entra a pé”), do compasso 3 (“Lá também tem”), do compasso 4 (“Admito”) e do compasso 7 (“Só que tem que”) são motivos com apelo claramente musical. É importante, no entanto, examinar de que maneira essas passagens mais musicais atuam no interior das canções, observando a perda ou a permanência do gesto de fala e a maneira como se equilibra a “presentificação locutiva” (TATIT, 1986) na relação do intérprete com o ouvinte⁶. Desse modo, é necessário verificarmos se há compatibilidade entre a letra e a melodia, mesmo quando essa correspondência não se dá por meio de uma construção ligada à língua oral, fenômeno mais comum no rap. Devemos avaliar se esses gestos musicais atuam em favor dessa compatibilidade. No exemplo acima, notamos a agilidade de figuras rítmicas que colaboram para fortalecer a entoação agressiva do intérprete. Percebemos então que os elementos musicais fazem parte do projeto entoativo do cantor: a agressividade rítmica da melodia coincide com a agressividade da entoação da letra e do conteúdo dos versos. Assim, podemos constatar que a tensividade da letra comparece na melodia da canção. Pelo caminho da música, porém, e não da fala. Ainda que o rapper utilize elementos mais musicais do que entoativos, a relação entre a melodia e a letra sempre permanece plausível para o ouvinte. E se algumas vezes nem conseguimos compreender as palavras cantadas pelo MC, a sua dicção já satisfaz o público no sentido de lhe apresentar um modo de dizer:

Ao ouvinte importa bem mais o modo de dizer que o propriamente dito. Trata-se no limite, do mesmo efeito provocado pela canção em língua estrangeira: as modalidades da melodia (aquelas que definem o modo de relação do enunciador com o conteúdo do texto) já satisfazem o ouvinte com suas oscilações de intensidade. A qualidade do conteúdo, aquilo de que se trata, pode jamais chegar ao seu conhecimento (TATIT, 2002: 272).

Exemplos nos quais a divisão rítmica adotada pelo MC torna seu canto menos ligados à fala são comuns no rap. Observamos nesses casos uma estabilização musical mais pronunciada. Por um lado, as figuras podem apresentar durações muito breves, como no fragmento acima de “Negro drama” (quando as frases são cantadas com maior velocidade), o que pode até mesmo dificultar a compreensão da letra por parte dos ouvintes. Por outro, as frases cantadas pelo rapper podem exibir um padrão rítmico incomum, diferente da utilização usual da subdivisão melódica em quatro ataques por pulsação. Aliás, a predominância do encaixe do texto verbal na base instrumental a partir desse padrão de subdivisão binária faz

com que outras propostas rítmicas adotadas pelos MC's se tornem singulares para o ouvinte. Configuram-se como trechos melódicos especiais, ganhando alteridade em relação ao restante da composição. Assim, a organização sonora regular com a qual se canta a maioria dos versos se associa fortemente com a figurativização⁷ geral do canto e torna-se de certa maneira inaudível enquanto música, como se a priori não houvesse formalização musical no rap. Então, parece-nos que o público somente percebe mais fortemente a musicalização quando o MC adota um desenho rítmico diferente dessa subdivisão binária do pulso. Na figura abaixo, por exemplo, há momentos em que o canto abandona esse padrão rítmico. É quando observamos um caráter mais musical do que figurativo.

Além disso, o trabalho artístico do rapper também atua no nível musical da letra, isto é, no trabalho com os fonemas, a partir da exploração de semelhanças sonoras entre os vocábulos (com aliterações, assonâncias e paronomásias). É o que podemos examinar no seguinte verso da canção “Negro drama”.

Eu recebi seu ticket quer dizer kit de esgoto a céu aberto e parede madeirite

Esse verso de Mano Brown possui uma significativa continuidade sonora. Temos, sobretudo, uma forte identidade musical alcançada por meio da repetição dos fonemas /tʃ/, /dʒ/, /k/ e /g/ nos vocábulos “ticket”, “quer”, “dizer”, “kit”, “de”, “esgoto”, “parede” e “madeirite”. Como uma maneira de destacar a construção formal realizada pelo MC, poderíamos reescrever esse trecho sem qualquer preocupação sonora.

Eu já ganhei seu vale ou melhor vida de latrina em plena rua e morada miserável

Assim, constatamos que é possível dizer praticamente o mesmo conteúdo, mas por meio de uma construção descontínua, isto é, sem qualquer preocupação sonora. Isso demonstra o quanto o trabalho artístico com a língua é também parte fundamental da obra dos Racionais MC's. Esse fragmento, por seu valor formal excepcional, já foi tratado de maneira muito perspicaz por Walter Garcia:

Em “Negro drama”, por exemplo, o grupo se dirige ao “senhor-de-engenho” confrontando-o com os versos: “Eu recebi seu *ticket*, quer dizer, *kit* / De esgoto a céu aberto e parede madeirite”. Há aliteração, rimas e o espelhamento das pronúncias “tchiki” e kitchi”. Poderia ser um mero jogo de palavras, não estivesse a realidade ali tão presente no complemento salarial (*ticket*) e nos produtos industriais ordinários (*kit* e madeirite), entremeados pela descrição pura e simples da favela (GARCIA, 2004: 179).

Não se trata de um simples jogo de palavras, pois a experiência ali retratada está presente de forma muito viva. Além disso, o espelhamento das palavras *ticket* e *kit* reflete uma realização artística muito apurada. Neste mesmo verso, quando o cantor utiliza a expressão “quer dizer” o faz para reformular numa nova sentença algo que acabara de dizer. Ao inverter o som destes vocábulos (*ticket* e *kit*) o rapper também inverte o seu sentido. Revela para o ouvinte que o *ticket* (algo que seria positivo para o trabalhador, no ponto de vista do patrão) representa na verdade algo negativo, pois significa um *kit* (de esgoto a céu aberto e parede madeirite). Uma construção formal sofisticada a serviço de um discurso de confronto explícito. Algo que se tornou a marca do grupo. O efeito geral dessa obra é, sem dúvida, a afronta em relação à elite brasileira. Uma postura defendida pelo grupo desde o início de sua carreira. Um aspecto central em grande parte de suas canções:

Modificar a auto-imagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada a elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão – ou seja, do medo – de nossa ‘boa gente de cor’ (KEHL, 2000: 213).

Enfim, ainda que em “Negro drama” predomine o canto falado tão característico da canção de gênero rap, pudemos observar a presença de elementos puramente musicais igualmente significativos para o sentido final da obra. Como vimos, são recursos sonoros diversos que são mobilizados pelos rappers sempre em consonância com o conteúdo contestatório da letra: o acompanhamento do DJ, as supressões no arranjo instrumental, as repetições e sobreposições de vozes, as divisões rítmicas da melodia do canto e os recursos sonoros dos vocábulos, tais como as aliterações comentadas anteriormente. São aspectos que demonstram a alta complexidade do trabalho criativo dos MC’s, valorizando-os por serem artistas rigorosos e não apenas por seu caráter político ou exclusivamente pelo valor social de suas obras.

Referências:

- GARCIA, Walter. “Diário de um detento”: uma interpretação. In: NESTROVSKY, Arthur (Org.). *Lendo música, 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 179-216.
- GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC’s. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, v. 4 e 5. p. 166-180, 2004.
- 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. p. 209-244.



NEGRO DRAMA. Mano Brown e Edy Rock (Compositores). Racionais MC's (Intérprete). In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Compact Disc.
TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
TATIT, Luiz. *O Cancionista*. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2002.

Notas

¹ É interessante notar que a música do rap geralmente encontra-se próxima da construção sonora não-tonal na qual os artistas trabalham mais com a composição de camadas sonoras, texturas e ritmos e com a pesquisa de timbres instrumentais do que com as construções harmônicas ligadas à tonalidade.

² Para facilitar a análise, separamos as vozes da bateria em pautas diferentes.

³ Trecho da canção “Capítulo 4, versículo 3”. In: *Sobrevivendo no inferno* (1998)

⁴ Trecho da canção “Negro drama”. In: *Nada como um dia após o outro dia* (2002)

⁵ Os vocábulos duplicados estão sublinhados. Podemos dizer que essas duplicações trazem também uma significativa carga figurativa (e contestatória) aos exemplos. Sugerindo um coro, elas nos permitem ouvir a voz dos outros indivíduos da comunidade, o que reforça a ideia de uma reivindicação coletiva.

⁶ Segundo Luiz Tatit, o processo de interação entre o cantor e o público estaria ligado a um forte sentido de “presentificação locutiva” capaz de assegurar a sua eficácia e o seu encanto: “O primeiro [cantor] tenta fazer com que o segundo [público] reconheça, na canção, uma situação de locução possível na vida cotidiana. Em outras palavras, a persuasão (...) se verifica através da impressão de que, não só a situação relatada é possível (parece “realidade”), como está sendo vivida no exato momento em que a canção se desenrola.” (TATIT, 1986:9).

⁷ Figurativização é o termo empregado por Luiz Tatit para denominar canções nas quais a relação entre melodia e letra é muito próxima da entoação de nossa fala cotidiana.