

As canções do Brás – Canção, Gênero, Território¹

Pedro Silva Marra – Aluno do Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, Mestrado. Pesquisador do grupo de pesquisa Centro de Convergência de Novas Mídias da UFMG²

Resumo: Este trabalho busca investigar as relações entre a linguagem musical, sua prática, e os territórios conformados neste processo, no campo da música popular brasileira. Se a linguagem da música articula elementos básicos de expressão musical em gêneros, seu uso pelos sujeitos compositores a fim de criar novas canções atualiza e territorializa tais elementos. A análise do uso dos elementos da linguagem utilizados em determinadas canções, em comparação com outras que constituem o gênero musical do qual faz parte, pode se transformar, portanto, em procedimento metodológico para a compreensão de espaços e territórios urbanos. O presente texto trabalhará tal perspectiva a partir do disco “Correio da Estação do Brás”, composto por Tom Zé no ano de 1978.

Palavras Chave: Canção, Gênero, Linguagem Musical, Território, Tom Zé

Introdução:

Uma das principais expressões da cultura popular brasileira se manifesta na música. Variada e diversa, a Música Popular Brasileira, ou MPB como é tradicionalmente conhecida apresenta-se principalmente sob a forma da canção, “oscilação entre canto e fala” (TATIT, 2004,p.43). Este cancionário apresenta uma grande diversidade de gêneros musicais, como o samba, o forró, o sertanejo, etc., oriundos de diversas regiões do país, cunhados pela diversidade de povos que habitaram o Brasil.

Esta variedade de ritmos, no entanto, não permaneceu presa ao seu espaço de origem ao longo do tempo. Durante o processo de modernização do país, os gêneros musicais se difundiram pelos estados brasileiros. Além disso, o país recebeu de maneira bastante positiva durante todo o século XX e início do XXI o cancionário internacional, provenientes, sobretudo da Europa e Estados Unidos. Estes fenômenos possibilitaram o encontro de música das mais diversas matrizes culturais. Tal encontro foi visto pelos brasileiros de maneira diferente ao longo do tempo. Mas, seja de maneira hostil, seja

¹ Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

² Graduado em Comunicação social, habilitação Jornalismo no Departamento de Comunicação Social da UFMG, formação complementar em Sociologia. É aluno do programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais e Pesquisador do Grupo de Pesquisa Centro de Convergência de Novas Mídias. pedromarra@gmail.com

positiva, o encontro constantemente apresentou um potencial criativo para o campo da música popular brasileira.

“Na música brasileira, a estratégia de misturar elementos se constituiu numa vertente fundamental de construção identitária e estética, desde os artistas ligados ao movimento Tropicalista até os grupos de *pop* nacional que elaboraram gêneros propositalmente misturados, cujo exemplo paradigmático é o ‘mangue-beat’ popularizado por Chico Science.” (TROTТА, 2005: p. 4)

Se o encontro de ritmos variados propiciou a mistura de gêneros musicais, tal fenômeno se manifestou de formas variadas, dependendo da época em que ocorreram, dos músicos que a promoveram, etc. Mas fato é que em grande medida as transformações pelas quais a Música Popular Brasileira passou no decorrer do tempo devem muito aos encontros com outros ritmos, sejam nacionais sejam internacionais, ocorridos em sua história. Tais mudanças, no entanto, nunca se deram de maneira brusca. Foram operadas ao longo do tempo por meio da prática musical que a cada nova canção atualiza os repertórios tradicionais disponíveis aos compositores, bem como se apropria dos “novos” ritmos a que se tem acesso por meio do encontro de culturas, encontro este que acontece sempre localizado espacial e temporalmente. É a este fenômeno que o presente estudo voltará seu olhar. Para tanto, buscaremos analisar o disco “Correio da Estação do Brás” gravado pelo compositor bahiano Tom Zé no ano de 1978.

A produção e reprodução cultural: usos e apropriações da cultura.

Muitos e inesgotáveis debates foram realizados acerca do tema da cultura no âmbito das Ciências Sociais. São diversos os conceitos e acepções nos quais o termo é utilizado dentro da literatura do campo. Aqui não cabe debater qual destas acepções é a mais adequada para a compreensão do fenômeno da cultura, que se apresenta de forma complexa na contemporaneidade, com interface junto a áreas, assuntos e campos os mais diversos da ciência. Apesar disso, estas acepções parecem convergir atualmente de maneira bastante difundida ou hegemônica, para um conceito de cultura que a concebe como os modos compartilhados de ser, viver e existir no mundo de determinados povos (CERTEAU, 1994). Ela se constitui como um repertório tradicional compartilhado por indivíduos de um mesmo povo, ao mesmo tempo que cria e sustenta laços identitários entre estes indivíduos. Mas também traz em si implícita a idéia de que a cultura só faz

sentido para o grupo de indivíduos quando praticada no cotidiano, quando aplicada em suas vidas.

“O que aí se chama sabedoria, define-se como *trampolinagem*, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como *trapaçaria*, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais. Mil maneiras de *jogar/desfazer o jogo do outro*, ou seja, o espaço instituído por outro, caracterizam a atividade, sutil tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas.” (CERTEAU, 1994: p.79)

Tal prática se remete a todo tempo ao repertório tradicional que parece dar forma e distinguir culturas diferentes. Mas esta mesma prática atualiza o repertório tradicional, readequando-o às especificidades dos novos tempos, modificando-o com relação ao que era. A prática cultural, por meio de processos de produção e reprodução atualiza um repertório tradicional de uma cultura e em consequência produz novas manifestações, expressões, textos e obras que podem ser acessadas por outros indivíduos e, com o decorrer do tempo, incorporarem-se ao que aqui chamamos de repertórios tradicionais. Nas palavras de Certeau, tal uso destes repositórios culturais acontece como:

“... uma produção de tipo totalmente diverso, qualificada como ‘consumo’, que tem como característica suas astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas ‘piratarías’, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, uma quase - invisibilidade, pois ela quase não se faz notar por produtos próprios (onde teria o seu lugar?) mas por uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos. (...) Os conhecimentos e as simbólicas impostos são o objeto de manipulações pelos praticantes que não são seus fabricantes.” (CERTEAU, 1994: pp94-5)

É nesse sentido que a linguagem constitui “uma reserva de ‘distinções’ e de ‘conexões’ acumuladas pela experiência histórica e armazenadas no falar de todos os dias” (CERTEAU, 1994: p72). O uso singular pelos indivíduos da gramática que rege as conexões entre os elementos constitutivos desta reserva pode, desta forma, deslocar tais distinções e conexões, reinventando não só os elementos das linguagens, mas também seu uso.

A música como linguagem

Podemos utilizar a mesma lógica para pensarmos os processos de produção e composição musical. Primeiramente, por se tratar a música de formas, expressões ou manifestações culturais. Em segundo lugar, pois a forma como se dá a prática musical

opera de forma semelhante aos processos de produção e reprodução culturais. Assim como os critérios que estabelecem a especificidade de uma dada cultura, a diferenciação entre música e ruído se dá de forma ao mesmo tempo arbitrária e compartilhada. Segundo José Miguel Wisnik:

“(...) o grau de ruído que se ouve num som varia conforme o contexto. Um intervalo de terça maior (como o que há entre as notas dó e mi) é dissonante durante séculos, com contexto da primeira polifonia medieval e torna-se plena consonância na música tonal. (...) Uma balada ‘brega’ pode ser embaladora num baile popular e chocante ou exótica numa festa burguesa (onde pode se tornar frisson chique/brega). Tocar um piano desafinado pode ser uma experiência interessante no caso de um ragtime e inviável em se tratando de uma sonata de Mozart. Um Cluster (acorde formado pelo aglomerado de notas juntas, que um pianista produz batendo o pulso, a mão ou todo o braço no teclado) pode causar espanto num recital tradicional, sem deixar de ser tedioso e rotinizado num concerto de vanguarda acadêmica. Um show de rock pode ser um pesadelo para os ouvidos do pai e da mãe e, no entanto, funcionar para o filho como canção de ninar no mundo do ruído generalizado”. (WISNIK, 1999: p.32)

Como se pode notar, a distinção que estabelece a fronteira entre música e ruído afirma, também, os elementos básicos de linguagem que articulam não só a produção de novas canções, mas também as regras de articulação entre os elementos expressivos de um dado repertório tradicional musical, as rotinas e rituais referentes à composição, execução e audição de uma música, os seus usos sociais, as fronteiras entre um tipo de música e outra, etc.

Da mesma forma como acontece nos processos de produção e reprodução cultural, a composição de novas canções se dá com referência a um repertório tradicional previamente constituído que cada compositor atualiza ao criar uma nova obra. O compositor é também ouvinte, e a partir de sua experiência como tal é que obtêm conhecimento de certo código musical, o que o possibilita, posteriormente, compor suas próprias canções. A prática de composição de novas canções atualiza, desta forma, não só o código musical, mas também o repertório tradicional referente àquele tipo de música. A obra composta no processo pode vir a apresentar novas soluções de encadeamento de recursos musicais expressivos, deslocar os usos mais comuns de determinado tipo de música, alterar suas rotinas e rituais de execução, composição e audição, ou até mesmo criar, cunhar novos recursos expressivos.

O decorrer do tempo e a assimilação destas mudanças e transformações por outros compositores pode acabar por re-configurar o repertório tradicional musical. Este, devido ao uso por outros compositores das novas aquisições geradas no processo

de composição de novas obras, pode vir a absorver tais mudanças, deslocamentos e readaptações, o que leva a sua própria re-configuração. É neste processo que os gêneros musicais se modificam, re-configuram, ou tornam-se mais abrangentes. É aí também que novos gêneros musicais surgem.

O Gênero Musical

Se a noção de gênero tem sido utilizada para denominar um sem número de fenômenos, uma propriedade parece ser comum a todas estas utilizações. O gênero é um conceito utilizado prioritariamente para operar taxonomias. Seu papel é discriminar categorias, separar objetos nestas para posterior análise por parte do pesquisador. Seu objetivo principal parece ser o de estabelecer fronteiras (mesmo que porosas ou permeáveis, o que possibilitaria a sua hibridização) entre objetos diversos. Assim, podemos falar de gêneros para designar suportes (o gênero televisivo e o gênero radiofônico), formatos (o gênero jornalístico e o gênero telenovela, o gênero canção ou o gênero ópera), gêneros em conformidade com o que o estudo literário no ensino médio chama de estilos de época (o romantismo, o realismo, o parnasianismo, etc). Neste estudo utilizaremos a noção de gênero musical de forma bastante semelhante à utilizada, por exemplo, pela indústria fonográfica para operar separações entre diversos tipos de música, como o samba, o sertanejo, o forró.

Se, como vimos anteriormente, o processo de produção e reprodução cultural se articula em atos de linguagem, cada vez que acessamos o repertório tradicional de uma cultura para a prática desta, realizamos, portanto um ato de linguagem. A cada ato de linguagem o lingüista russo Mikhail Bakhtin chama de enunciado. Se o enunciado se institui, nesta perspectiva como a prática da linguagem materializada em texto, tal prática não se dá de forma aleatória, afinal “todos os nossos enunciados dispõem de uma *forma padrão* e relativamente estável *de estruturação de um todo*” (BAKHTIN, 1992: p 301). A esta forma padrão que estrutura o todo do enunciado, Bakhtin denomina gêneros do discurso.

Os gêneros do discurso constituem-se, portanto, como repertórios de uso da linguagem, atualizados a cada nova enunciação. A prática da língua ou da linguagem se utiliza destas formas padrão para se concretizar de forma coerente. Mas, nesse processo novas formas de utilização destas formas padrão podem constituir-se, o que gera um

tensionamento do gênero do discurso utilizado e, por conseguinte, de seu repertório tradicional.

Assim como na linguagem falada ou escrita, onde o ato de fala é considerado um enunciado, na música, a composição de novas obras é o ato de fala, a prática musical. Cada um destes atos utiliza-se também de formas padrão para se organizarem como todo coerente, o que aqui chamaremos de gêneros musicais. Estes constituem-se de elementos mínimos de sintaxe e gramática musical, que determinam não só padrões e repertórios melódicos e rítmicos específicos, mas também de arranjo e harmonização destes elementos, bem como seus usos sociais, rituais e rotinas de composição, audição e execução.

Mas tais elementos mínimos não fazem sentido em si, principalmente se observarmos a questão do ponto de vista do não músico, do não iniciado. Para este, apenas o repertório mínimo de elementos constitutivos da música não faz sentido, não delimita o gênero musical. O que opera tal definição para o leigo é o conjunto de obras musicais originadas da prática da linguagem musical. O conjunto destas institui e organiza um repertório de obras tradicionais, que chamaremos aqui de corpo cancional, que permitem, em seu conjunto delimitar até certo ponto, as estratégias e elementos expressivos de determinado gênero musical. Desta forma, cada novo samba composto, por exemplo, remete-se ao corpo cancional de seu gênero, não só como forma de reivindicar a si pertencimento a um gênero musical já estabelecido como forma de sua difusão, mas também como forma de organizar-se internamente como um enunciado coerente. Se cada nova obra remete a seu gênero musical ao ser composta, cada nova aquisição alcançada por esta pode reverberar em seu gênero, por meio da sua incorporação ao repertório tradicional ao longo do tempo.

Por outro lado tal dinâmica parece relacionar-se não só às dinâmicas internas da prática da linguagem e da produção de novas obras. Se, como viemos afirmando, a prática musical se mostra como um tipo de prática cultural, o gênero musical e seu repertório tradicional parecem possuir relações também com a dimensão social em que tais processos acontecem. Afinal, “a situação social determina que modelo, que metáfora, que forma de enunciação servirá para exprimir a fome a partir das direções inflexivas da experiência” (BAKHTIN, 1992: p. 116). A música, por si só, possui uma dimensão social, que pode ser expressa da seguinte forma:

“A escala é um estoque simultâneo de intervalos, unidades distintivas que serão combinadas para formar sucessões melódicas. (...) As escalas são paradigmas

construídos artificialmente pelas culturas e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos. Ouvindo certos trechos melódicos [ou rítmicos, etc.], dos quais identificamos não conscientemente o modo escalar, reconhecemos freqüentemente um *território*, uma *paisagem* sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana, ou outra.” (WISNIK, 1989, pp. 71-2)

O Território

Mas, por que os elementos básicos articuladores de um gênero musical possuem tal poder de nos remeter a certos territórios, ou paisagens sonoras? Acontece que nenhum ato de linguagem, qualquer que seja sua natureza, nenhum processo de produção e reprodução cultural se dá fora de um espaço físico determinado. Toda prática cultural acontece localizada geograficamente, e se as possibilidades e limitações físico-geográficas-biológicas não possuem a capacidade de determinar e constringir a prática cultural, por outro lado,

“...a terra é a grande estase inengendrada, o elemento superior à produção que condiciona a apropriação e a utilização comuns do solo. Ela é a superfície sobre a qual se inscreve todo o processo da produção, registram-se os objetos, os meios e as forças de trabalho, distribuem-se os agentes e os produtos”. (DELEUZE e GUATTARI, 1976: p. 179)

É esse processo de produção cultural sobre um determinado espaço físico (atravessado pelos fluxos de possibilidades e limitações físicas, geográficas e biológicas) que gera o que chamamos território. Ao fixar-se sobre um espaço físico uma cultura territorializa-se. Deixa-se atravessar pelos fluxos produzidos pela terra, assim como utiliza-se destes mesmos fluxos e de sua lógica de operação para modificar e reorganizar o território. É nesse sentido que muitas vezes, ao escutarmos, por exemplo, um repente nordestino podemos acessar simbolicamente a dureza da vida em um espaço semi-árido. Ao mesmo tempo, ao territorializar-se em novos espaços físicos, a cultura traz a estes novos territórios elementos provenientes dos espaços físicos que anteriormente ocupou e dos outros territórios que anteriormente produziu. A mesma música nordestina que carrega a dureza do semi-árido brasileiro, traz consigo reminiscências dos ritmos e melodias mouros, trazidos a este espaço pelos portugueses que lá ocuparam.

O que marcou a territorialidade nas sociedades pré-capitalistas foi o fato de os espaços físicos serem ocupados por um determinado povo, com sua própria matriz cultural. Nestas sociedades, o território apresenta, portanto, forte capacidade de produzir laços identitários, um povo, uma etnia, uma nação. É o que Deleuze e Guattari chamam

de máquina territorial, “a primeira forma de sócios, a máquina de inscrição primitiva, ‘megamáquina’ que cobre um campo social” (DELEUZE e GUATTARI, 1976: p. 179). Por outro lado, o que define a territorialidade nas sociedades contemporâneas é o fato de um mesmo espaço físico ser ocupado por populações de diversas origens culturais. O capitalismo produziu formas bastante eficientes de desterritorialização e reterritorialização da cultura. Se antes tais processos se davam apenas com a literal mudança de um povo de determinado espaço físico para outro, hoje, as redes comunicativas se encarregam de realizar tal processo sem a necessidade do deslocamento de grandes contingentes populacionais (ou de sequer algum). É certo que ainda continuam existindo na contemporaneidade processos de desterritorialização e reterritorialização por meio de movimentos migratórios. Mas tais fenômenos adquiriram autonomia dos grandes movimentos populacionais.

Alguns teóricos percebem tal fenômeno como o fim da territorialidade. Para estes, a presença da diversidade cultural nos espaços físicos gerou uma fragmentação dos territórios. O território em cacos perde assim seu fator de coesão social, seu caráter identitário. A fragmentação, para estes, acarreta, se não em uma perda das origens e raízes culturais de um povo, pelo menos na confusão destas com outras matrizes culturais. Este fenômeno nos impossibilitaria falar em territorialidade no mundo contemporâneo.

Tal perspectiva nos parece equivocada. Afinal, mesmo que a cidade de Nova York tenha recebido um grande contingente de imigrantes das mais diversas origens, e que estes imigrantes conservem em terras estrangeiras seus costumes e tradições do país natal, a cidade norte-americana não deixou de ser a Big Apple, sede do capital financeiro e Meca do American Way of Life. A chegada do hip hop e o surgimento do funk carioca no Rio de Janeiro não eliminaram o samba. Pelo contrário, o que acontece nas sociedades contemporâneas (e as grandes metrópoles parecem ser a quintessência de tais fenômenos) é o surgimento do que Antônio Arantes chama de “territorialidades flexíveis”. A multiterritorialidade dos espaços urbanos gera locais como, por exemplo a Praça da Sé, em São Paulo, onde

“inúmeras categorias sociais ganham expressão espacial (...), dando ali visibilidade pública a suas identidades contrastadas e sendo um dos marcos mais utilizados na construção da imagem institucional da cidade, aquela praça freqüentemente abriga manifestações políticas de vulto (tal como comícios e grandes concentrações populares). Mas, hoje em dia, longe de configurar-se inequivocadamente como um cenário próprio para as solenidades de Estado (...), ela se apresenta social e politicamente híbrida. Ao mesmo tempo é cenário

de rituais e celebrações dos poderes político e religioso institucionais e *locus* da síndrome de agorafobia (...) a Praça da Sé se repolitiza ao abrigar algumas das principais tensões e conflitos sociais constitutivos da vida paulistana atual.” (ARANTES, 2000: p107)

Os territórios, no mundo contemporâneo, aparecem, assim, como local do encontro das diversidades. Tal encontro é sempre conflituoso, mesmo que não violento. Deste encontro, as culturas não saem ilesas. As pessoas, ao praticarem a cultura em suas vidas cotidianas a expõem ao contato com outras pessoas e, por conseguinte, outras culturas. O repertório tradicional se torna disponível para o outro, que pode então repudiá-lo ou dele se apropriar. Em ambos os casos, os conflitos culturais remodelam, re-configuram, tensionam as matrizes culturais e seus repertórios tradicionais, seja pela assimilação de elementos culturais do outro, seja pelo recrudescimento e “purificação” da própria matriz cultural como forma de se afirmar frente ao outro. Uma outra possibilidade é a da hibridização cultural, o que gera novas formas culturais, novos repertórios que orientam a ação dos indivíduos no cotidiano. De qualquer forma, trata-se de formas de negociação entre culturas. O fluxo entre as formas tradicionais e suas atualizações pode ser percebido por meio das continuidades e transformações dos repertórios tradicionais e de seus usos. Neste sentido, podemos averiguar tal fluxo cultural nas formas como se dão as práticas culturais, bem como nos produtos simbólicos resultantes de tais práticas, articulados pela linguagem.

Se faz importante, portanto, investigar as relações estabelecidas pela prática da linguagem musical, entendendo-a não como uma “gramática” ou “sintaxe” sonoras descoladas das realidades sociais nas quais ocorrem. Tal perspectiva recorta a linguagem em sua prática, buscando compreender de que forma estas instâncias mutuamente se estruturam e são estruturadas. Ainda é, para nós, de fundamental importância percebê-la como um sistema organizado de regras e estruturas de expressão organizadas, mas mais importante é buscar compreender como os indivíduos que utilizam tais estruturas se locomovem dentro deles. A linguagem se mostra, portanto um objeto sempre em movimento, fluxo operado pelos sujeitos sociais, seja no sentido de conservar suas bases, de modificá-los radicalmente, ou de adaptá-las aos novos tempos.

Esta abordagem territorializa a linguagem como prática, procura perceber como um sistema que se pretende universal para aqueles que dela compartilham se manifesta com nuances, diferenças e até discrepâncias, de acordo com o local onde é performado: podemos perceber, assim, não só as nuances de sotaque dentro de uma língua falada,

mas as diferenças entre o samba do nordeste, do Rio e de São Paulo, os diferentes padrões rítmicos dos tambores de Minas e de Pernambuco. Podemos perceber também o caminho inverso: como as nuances de linguagem conformam diferenças de territórios, por um lado, ou fenômenos bastante contemporâneos, como as multiterritorialidades.

Neste sentido, o presente trabalho busca perceber os compositores de música popular não apenas como produtores de bens simbólicos, mas como ouvintes de música popular que a partir desta experiência compõem suas próprias canções. Ao invés da imagem, por exemplo, de Pixinguinha, gênio do choro, o freqüentador das rodas de samba na casa de Tia Ciata (TATIT, 2004), onde não apenas mostrava seus dotes, mas apreciava o de seus companheiros.

Brás - território da diversidade

Brás, zona leste da cidade de São Paulo. Um dos bairros mais antigos de São Paulo faz fronteira com a Mooca, Belemzinho, Acimação. Originalmente (desde meados do século XVIII) a região foi ocupada principalmente por chácaras, propriedade de parte da população mais rica da cidade. Ao lado de elegantes casas de campo, já havia, nessa época, casebres e ranchos, propriedades de pessoas menos abastadas que tomaram posse ilegal de terrenos devolutos. O nome do bairro deve-se ao nome de um proprietário, José Brás, de uma das chácaras da região, que construiu a Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, ao redor da qual desenvolveu-se o povoado que daria origem ao bairro.

Entre meados do século XIX e princípios do XX, a região começa a ser povoada, principalmente pelos italianos emigrados. Iniciavam-se na região a construção de fábricas e indústrias para as quais tal população vinha para trabalhar. Posteriormente, em meados do século XX populações de outras origens começaram a ocupar a região. Eram principalmente nordestinos. Neste momento, as indústrias do bairro já se encontravam em decadência e a região caracterizava-se economicamente pelo comércio popular. As casas, vilas, sobrados e cortiços antes embaladas pelo samba *a la* Demônios da Garoa, passaram também a escutar forrós, lamentos, cirandas, boleros. Tanto, que Tom Zé, na contra-capta de seu disco *Correio da Estação do Brás*, escreve acerca da vizinhança. “Seu aspecto é de cidade do interior da Bahia ou Pernambuco em dia de feira. Sotaque nordestino, jabá, maniçoba, sarapatel, carne de sol, farinha de copioaba, puxa, quebra-queixo, caçuás, girimuns, fê, guê, lê, me, nê.”(ZÉ, 1978)

O Brás aparece em finais da década de 70 como espaço marcado pela diversidade. Embora habitado principalmente pela população nordestina que passou a ocupar o bairro, o fato de abrigar o comércio popular da cidade traz à região uma grande diversidade de pessoas. O que, neste momento, torna a região singular, diferente por exemplo do Ipiranga ou Jardins (outros bairros da mesma cidade), não são as construções ou a paisagem urbana. Outros bairros de São Paulo guardam as mesmas características arquitetônicas. A singularidade do Brás se dá, então, na diversidade de pessoas e populações que o habitam, freqüentam e passam pelo bairro. Junto a tais pessoas, diversas formas de uso e ocupação do espaço, de práticas sociais e, como resultado destas, de textos e linguagens, sejam escritos, visuais ou musicais.

O Disco Correio da Estação do Brás

Em 1978, Tom Zé lança seu disco, “Correio da Estação do Brás”. O álbum foi composto a partir de pesquisa que permitiu ao autor delimitar músicas compostas e escutadas no bairro paulista do Brás. São 11 canções pertencentes a diversos gêneros musicais populares do país, como o repente, o forró, o lamento, o xote, música de festa junina, samba, sertanejo e bolero. Tal variedade de repertório busca dar conta da diversidade cultural deste bairro paulista que configurou-se em sua história como território da diversidade, local de encontro de diversas matrizes culturais, seja a negra, a italiana, espanhola, a nordestina, etc. As canções de “Correio da Estação do Brás” guardam em si uma forte identidade com as estratégias composicionais destes gêneros. Mas, por outro lado, apresentam também marcas do tensionamento provocado pelo encontro destes gêneros musicais com outros que também habitam o espaço do Brás. É um disco, portanto, que traz diversas marcas de seu território de origem.

O disco começa com a canção que seja talvez a de maior amargor. Um contrabaixo processado por efeito de delay marca quais serão as tensões harmônicas descendentes de toda a música, ao que segue o violão dedilhando um acorde menor. O baixo do acorde segue o movimento do contrabaixo. Pratos e pequenos sinos de água pontuam uma melodia etérea e o cantor entra já no refrão. “Valei-me minha menina Jesus/ minha menina Jesus/ minha menina Jesus, valei-me”. A voz é calma e varia pouco as alturas. Seu movimento também é descendente. O amargor é perceptível não só na música, mas também na letra. Afinal, que outro sentimento se pode nutrir por uma terra a qual só se quer voltar durante as férias e depois de se conseguir certos bens de

consumo, como relógio de pulso que marque hora e segundo, rádio de pilha e óculos escuros?

Aqui podemos encontrar as primeiras pistas do que se trata. “O nordestino que vem tentar o Sul só pode visitar os seus quando tiver comprado três importantes símbolos da civilização: um rádio de pilha, um relógio de pulso e um par de óculos escuros” (ZÉ, 2003: p. 179). Se a canção não trazia até o momento nenhuma marca de sua origem, é agora que tal falta se desfaz. A viola de 10 cordas (instrumento não só da moda caipira, mas de tantos outros ritmos provenientes do nordeste do país) começa a pontuar a melodia. O retirante continua a listar suas esperanças para sua nova vida. Tudo segue relativamente da mesma forma, somente a dinâmica começa a subir, até que o volume chega próximo a seu máximo no momento da despedida. “Vai, viaja, foge daqui/ que a felicidade vai atacar pela televisão...” As violas agora também acompanham com acordes toda a harmonia da música. A voz não está mais no nível da fala, mas continua a desenhar os mesmos contornos melódicos. A canção então se encerra em seu refrão inicial. Os três minutos e trinta e cinco segundos passaram, repetindo-se a mesma melodia, cantada sob harmonia simples, mas investindo na dinâmica como elemento expressivo. Está finalizado um autêntico, embora talvez não tão convencional, lamento sertanejo.

A voz volta a cantar um refrão com pouca extensão melódica, provavelmente extraído de repertório popular (a canção é creditada a Tom Zé e domínio público), de forma ralentada. Mas não é acompanhada por instrumentos típicos. Um piano elétrico faz o acompanhamento. Logo em seguida instrumento e cantor se calam para dar lugar apenas a um violão que executa o acompanhamento típico do samba: acorde tocado de forma a realçar os tempos fracos da canção e com variação de baixo na tônica e quinta do acorde. Enquanto o refrão identifica o objeto de desejo do cantor – a vizinha, tratada simplesmente por morena, que põe a roupa para secar na janela e que por isso o faz imaginá-la nua – os versos (estes provavelmente compostos pelo compositor baiano) nos revelam quem canta. Trata-se de um estudante universitário, provavelmente morando fora da casa dos pais, pois ao invés de pagar a mensalidade da escola, compra, com o dinheiro uma luneta ou binóculo, para então melhor poder espionar a vizinha.

Apesar da instrumentação incomum (baixo, bateria, violão teclado, viola e percussão), a canção parece encaixar-se no gênero que Luiz Tatit denomina sambasamba, gênero que narra a si próprio, e cujos “personagens são encarnações do samba que, no desenrolar dos fatos dão demonstrações vivas da fecundidade do gênero”

(TATIT, 2004: p. 159). Tal fato pode ser comprovado não apenas pelas personagens (a morena, que não deixa de castigar dos instintos mais primitivos do cantor, e o estudante, que não consegue se desvencilhar de tal *pathos* nele despertado pela simples presença da vizinha), como pela adoção de um refrão do repertório popular, e, principalmente, pelo uso da linguagem musical na composição. Enquanto a melodia do refrão, cuja letra trata da vizinha é composto de forma a realçar a estrutura rítmica da canção, por meio da utilização de pouca variação de alturas e por reiteração das mesmas notas, as estrofes tematizam os sentimentos do cantor, por meio de melodias mais soltas, com maior extensão e perfazendo desenhos melódicos mais sinuosos.

O samba-samba aparece novamente no disco *Correio da Estação do Brás* em suas duas últimas canções, *Lá Vem Cuíca* e *Na Parada de Sucesso*, ambas composições de Tom Zé e Vicente Barreto, sambista também baiano. A primeira tematiza a decadência do gênero à época, devido ao fato de que “o samba caiu na moda/ na esquina e na escola”. As personagens são instrumentos típicos do gênero, como o tamborim, o pandeiro, a cuíca, reco-reco, etc. Novamente, o acompanhamento não é o mais convencional para o samba, mas recursos expressivos do gênero são largamente usados: melodias que valorizam a cadência rítmica da canção, violão marcando o tempo, utilização de coro no refrão como forma responsória do que é cantado no verso, etc. Algumas das passagens incluem flutuações melódicas sob uma mesma nota bastante típicas da bossa nova (como nos versos cantado por Vicente Barreto “uma reza milagrosa/ eu já fiz até promessa/ pedindo a São Noel Rosa/ Pra socorrer o samba depressa”).

Já “Na Parada de Sucesso” parece quase contradizer a canção anterior. Explicita três vertentes do samba, cada uma ligada a uma classe social específica. Claro, o primeiro lugar é um tipo de samba, o La-ra-la-ia, que está na boca de todo o povo e é “o Messias dessa era”. Cada um dos tipos de samba é denominado por uma onomatopéia correspondente. A canção está estruturada de forma a dar contornos musicais mais precisos a cada um dos três tipos de samba à medida que cada um é citado pela letra. Assim, a canção inicia-se apenas com voz, violão e pequenas intervenções de cavaquinho ao falar do terceiro lugar entre os tipos de samba – o nanã de naná, mais afeito à boêmia. O acompanhamento de tamborim entra ao ser mencionado o lere-ie-iê, segundo lugar, samba de gente grã-fina, “que assanha na festa/ e não vai na seresta”. Finalmente a canção explode com a entrada do restante da instrumentação (bateria, baixo, teclados, etc) ao ser citado o la-ra-ra-ia.

“Pecado, Rifa e Revista” pertence à classe dos sambas responsórios, como o partido alto, entre outros. Não possui, novamente, instrumentação totalmente típica deste tipo de samba (é tocado com voz, violão, pandeiro, bateria, baixo e viola de 10 cordas). Sua letra organiza-se de forma que o refrão funcione como resposta às estrofes e trata o tema da pobreza e falta de oportunidades com que nascem os pobres frente aos mais ricos.

“Amor de Estrada” é um bolero cantado pelo cantor e por um coro. Possui refrão cantado em português pelo cantor e em espanhol pelo coro. A cada estrofe cantada pelo cantor, o coro responde com uma frase. A canção utiliza vários recursos do bolero: melodia com grande variação de altura, utilização de coro, a língua, o solo de violão, perpassando várias notas da escala em diversas extensões/alturas como introdução da canção. “Carta” fala da solidão daquele que não mora mais em sua terra de origem. É mais uma canção em tom menor. O canto é executado quase como choro. Sua melodia pouco varia durante toda a duração da canção que possui dois momentos apenas, uma com acompanhamento de bateria e outra sem. A parte do acompanhamento de bateria acelera à medida que é executada. Junto ao acelerar, o cantor aumenta a potência de sua voz e a dinâmica acompanha os dois movimentos.

“Correio da Estação do Brás” emularia um repente qualquer, não fosse pelo solo de contrabaixo elétrico que invade a canção à medida que esta se aproxima do fim – neste momento o cantor improvisa seu cantofalado. A personagem da canção é um daqueles escritores de carta para analfabetos, a semelhança da personagem interpretada por Fernanda Torres no filme “Central do Brasil”. “Pecado Original” trata do mesmo tema de “Pecado Rifa e Revista”, mas agora em roupagem de repente. O acompanhamento possui mais instrumentos que o de “Correio da Estação do Brás” e a letra também é canto-falada. A potência vocal imposta aqui é maior.

O forró típico de festas Juninas parece ser o gênero evocado por “Lavagem da Igreja de Irará”. A imagem da festa é dada não só pela imagem da escada da igreja a ser lavada, mas também pelo ritmo, por refrões que novamente remetem ao domínio popular, como “Arriba a saia, peixão/ todo mundo arriou, você não” e “Pé dentro, pé fora/ quem tiver pé pequeno vá embora” (este último também utilizado por Caetano Veloso em uma canção de seu disco “Transa”), e pelas referências às saias rodadas e ao tecido fazenda. O acompanhamento além de conter instrumentos típicos do forró, possui também arranjos de sintetizadores emulando instrumentos de sopro bastante semelhantes às flautas. O mesmo uso dos sintetizadores pode ser encontrado em “A

volta de Xanduzinha”, um xote lento, onde o piano elétrico utiliza recursos rítmicos e harmônicos de acompanhamento como se quisesse substituir a tradicional sanfona.

Estas são as canções do Brás. O Brás se configura como o bairro da diversidade em São Paulo, território de encontro do samba, da música nordestina, da canção pop internacional. Este encontro é conflituoso e produtivo. As pessoas de proveniências geográficas diferentes têm contato com repertórios culturais de outros povos e passam a ter disponíveis para sua prática cotidiana elementos de culturas que não são as suas. Ao praticar a vida cotidiana, os indivíduos podem, então, incorporar elementos estrangeiros, que anteriormente não estavam disponíveis. O resultado é o tensionamento e transformação de sua própria cultura; o repente com baixo elétrico, o forró de festa junina com sintetizador, o xote com piano elétrico substituindo a sanfona.

Bibliografia:

ARANTES NETO, Antonio Augusto. *Paisagens Paulistanas: transformações no espaço público*. Campinas SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Hucitec, 1992

_____. *Estética da criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, Petrópolis: Editora Vozes, 1994

DELEUZE, Gilles e GUATARI, Felix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976

TATIT, Luiz. *O século da Canção*, Cotia: Ateliê Editorial, 2004

TROTTA, Felipe da Costa. *Samba em tempos de globalização: o caso do Negritude Júnior* In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, 2005, Rio de Janeiro. cd-room do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom: 2005

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

ZÉ, Tom. *Correio da Estação do Brás*. São Paulo: Continental, 1978

_____. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.