



Correio da Estação do Brás, Paisagem Sonora de uma rua de comércio popular em São Paulo, 1978¹

Pedro Silva Marra²

Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Resumo

Este trabalho investigará as relações existentes entre música e cidade a fim de perceber as formas como determinadas composições podem remeter às paisagens sonoras de certos espaços urbanos. A linguagem musical, compreendida como prática social encontra-se localizada no espaço, e, portanto, traz em si circunscrita pistas sobre seu local de origem. A análise do uso dos elementos da linguagem utilizados em determinadas canções, em relação com outras fontes, pode se transformar, portanto, em procedimento metodológico para a compreensão dos territórios urbanos como espaços em uso. Neste trabalho, analisaremos sob esta perspectiva a canção *Correio da Estação do Brás*, composta pelo músico baiano Tom Zé, presente em disco homônimo, lançado em 1978.

Palavras-chave

Linguagem musical; Paisagem Sonora; Territórios Urbanos; Pregões; Brás.

Introdução

As grandes cidades contemporâneas configuram-se como lugar de convergência da diversidade. Seu aspecto é multifacetado e complexo. Em uma metrópole, como São Paulo, é possível encontrar uma grande variedade de pessoas; oriundas de diversas regiões do país e do mundo; e lugares; cada qual com suas próprias características de ocupação e uso do espaço. Assim, se foi possível no passado delimitar no urbano os espaços que cada grupo ocuparia, a contemporaneidade promoveu ataques incessantes à ordem que por ventura alguma vez buscou organizá-lo. As cidades cresceram e o encontro de diferentes que sempre foi propiciado neste ambiente foi amplificado. Tornou-se complicado delimitar qual era o espaço de quem. O resultado destes processos é um espaço urbano muitas vezes descontínuo e fragmentado, o que dificulta a identificação de um determinado espaço físico a uma única identidade cultural. A estes espaços multifacetados, Antônio Arantes denomina territórios flexíveis, lugares

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação e Culturas Urbanas, no VII Encontro Nacional dos Núcleos de Pesquisa na XXX Intercom.

² Aluno do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Fafich-UFMG, a defender em junho de 2007 e pesquisador do núcleo de pesquisa Centro de Convergência de Novas Mídias – UFMG. pedromarra@gmail.com.



que, assim como a Praça da Sé, em São Paulo, tornam-se palco de fenômenos diversos, efêmeros e nômades (ARANTES, 2000: p 107).

Experimentamos diariamente esta diversidade do espaço urbano ao caminharmos pelas ruas de uma grande cidade. Nestes momentos somos bombardeados por estímulos diversos, que a todo o tempo agenciam pelo menos três dos nossos cinco sentidos. Esta profusão de estímulos sensoriais serve de ponto de partida para a identificação e diferenciação dos espaços urbanos, compondo paisagens reconhecíveis pelos sujeitos que os habitam ou freqüentam. Levando-se em conta apenas os aspectos sonoros da cidade, a música se mostra um importante estímulo auditivo por meio do qual reconhecemos os espaços urbanos, afinal, como afirma José Miguel Wisnik,

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, p. 71-2)

Murray Schafer conceitua a Paisagem Sonora como “qualquer porção do ambiente sonoro vista como campo de estudos” (SCHAFER, 1997, p. 366). A paisagem sonora de um lugar seria dada, portanto, pelo conjunto de eventos sonoros ali encontrados, sejam os da natureza, tecnológicos, ou resultantes das práticas culturais e uso do espaço por aqueles que lá estão. Dentro desta última categoria de eventos sonoros, podemos destacar a música, que torna-se um importante fator de identificação e diferenciação de lugares. Assim, a bateria da escola de samba remete ao carnaval, à cidade do Rio de Janeiro, e aos espaços de sociabilidade conformados pela prática deste tipo de música.

Este é o problema que o presente ensaio pretende tratar. Buscaremos relacionar música e espaço urbano, a fim de percebê-la como um tipo de som que integra as paisagens sonoras urbanas. Para tanto, analisaremos a canção *Correio da Estação do Brás*, presente em disco homônimo, composto pelo músico baiano Tom Zé no ano de 1978, a fim de nela identificar tanto o Brás como espaço nordestino, mas situado em São Paulo, e por isso diferente de outros bairros populares situados em outras cidades do país, quanto as estratégias adotadas pelo compositor a fim de remeter-nos ao bairro paulistano. Durante a análise, recorreremos a diversos outros documentos musicais, sonoros ou verbais que nos auxiliem na realização desta tarefa.

1. O Brás: imaginários de São Paulo

O Bairro do Brás, situado na Zona Leste de São Paulo, em região fronteiriça com a área central da cidade, é uma das áreas de ocupação mais antiga da maior zona urbana do país. A ocupação da região iniciou-se no século XVIII – era considerada terreno devoluto. Para tanto, era necessário apenas que seus moradores solicitassem terrenos à disposição para a manutenção de chácaras e sítios. Deveriam também manter uso e ocupação do solo, sob pena de perder sua posse. Este fator fez com que o Brás fosse ocupado prioritariamente por sítios e chácaras destinados ao lazer de parte da população mais abastada da cidade, que construía em terrenos da região casas de fim de semana. Havia ainda alguns casebres de negros ex-escravos.

O Brás encontrava-se também em um encontro de caminhos dentro da antiga São Paulo. O caminho para a Freguesia de Nossa Senhora da Penha, estrada que mais a frente ligava a capital paulista à capital federal, cruzava a região. Este fato serviu de apoio para a construção de duas estações férreas, inauguradas durante a década de 1860, no bairro. Uma delas fazia parte da ferrovia Central do Brasil, que levava ao Rio de Janeiro, enquanto a outra era parte da São Paulo Railway, estrada de ferro que ligava a zona cafeeira do estado ao porto de Santos. Lourenço Diaféria afirma que “o Brás passou a ser considerado um bairro de verdade com a chegada dos trilhos ferroviários. Antes ele tinha mais cara de um subúrbio de localização privilegiada” (DIAFÉRIA, 2002, p. 143).

A instalação das duas estações de trem, principalmente a que fazia parte da São Paulo Railway, transformou o bairro em porta de entrada dos imigrantes europeus, principalmente italianos, e asiáticos que chegavam ao país como parte da política implantada pelo Estado brasileiro de substituição de mão de obra escrava. Estes eram encaminhados para a Pousada dos Imigrantes, local onde ficavam por alguns dias, tomavam banho, recebiam roupas novas e tratamento médico. Daí eram encaminhados para as lavouras de café. Alguns permaneciam na capital e tentavam a sorte na cidade que começava a industrializar-se e a crescer. Outros ainda, após uma passagem pelas fazendas do interior do estado, voltavam para a capital, já com filhos ou netos. Muitos se estabeleceram na região.

A imigração italiana deixou marcas profundas no Brás, auxiliando na construção do imaginário que o bairro mantém até hoje, a de bairro dos italianos. É que vários destes imigrantes da península da bota que aí fixaram residência, prosperaram. O bairro urbanizava-se rapidamente, levando a uma “sensação de euforia de que o Brás prometia

ser o maior e melhor bairro paulistano para viver e ganhar dinheiro” (DIAFÉRIA, 2000, p. 145). O crescimento e prosperidade alcançados até a década de 1950, fazem com que muitos considerem o período como de apogeu da região.

Nas primeiras décadas do século XX a imigração de italianos cai. Mas ainda assim, o Brás não deixa de receber pessoas oriundas de outros locais. Em 1920, começam a chegar nordestinos que migram de sua terra natal em decorrência de uma grande seca. Sem qualificação e já nesta época discriminados pela população do sudeste do país, estes migrantes não conseguem satisfazer o sonho de conseguir vida melhor na cidade grande. Muitos passam a habitar as ruas, outros encontram lugar nos apertados cortiços do bairro. De qualquer forma, sua presença era considerada indesejada, o que se pode confirmar com o seguinte depoimento de Lourenço Diaféria:

A rua [Rua Dr. Almeida Lima, onde o autor nasceu] começa na Praça Agente Cícero. Ali ainda é Brás. O pior trecho da rua avança. No lado esquerdo ficam as vetustas construções onde funcionam, improvisadas agências de transporte, misturadas a casas-do-norte onde se vendem fumos em corda de Arapiraca, palha para cigarro, farinha e doce de mandioca, feijão rajado, feijão de corda, charuto folha de ouro, queijos de cabra, carne-seca, carne prensada, rapé de umburana e de canela, surubim seco, cebolinha-branca, cebolinha roxa, feijão andu, farinha d’água e de copioba, e tudo isso vai largando o cheiro por cortiços em que transformaram casas de cômodos com goteiras tuguírios, paredes trincadas e carcomidas pelo abandono (DIAFÉRIA, 2000, p. 161).

Será este ambiente popular que marcará o bairro a partir da década de 50. As indústrias que sustentavam economicamente o bairro começam a abandoná-lo e, por conseguinte, as famílias de italianos mais prósperas. Galpões das fábricas desativadas passam a ser então ocupadas por lojas de serralheria, ferragens, e outros produtos de pouco valor simbólico agregado. O comércio ambulante instala-se no principal largo do bairro, o Largo da Concórdia. A prostituição passa a ser constante. A este momento do bairro - que perdura até os dias atuais - muitos daqueles que consideram o período anterior - quando os italianos predominavam – como seu apogeu, chamam de decadente. Este contraste entre o imaginário do Brás como bairro de italianos e o Brás dos nordestinos perdura não só dentro de São Paulo, mas também fora da cidade. No entanto, não só de representações saudosistas ou pró-italianas vive o Brás. Será exatamente para o Brás dos nordestinos que o compositor baiano Tom Zé voltará sua audição no disco *Correio da Estação do Brás*, de 1978. Neste disco, o bairro será caracterizado por “seu aspecto de cidade do interior da Bahia ou Pernambuco em dia de feira” (ZÉ, 1978).



2. *Correio da Estação do Brás: Pregões e vendedores ambulantes*

Uma atividade bastante comum em espaços públicos de grandes cidades da periferia do capitalismo, com grande fluxo diário de pessoas de classes de menor poder aquisitivo, é o comércio ambulante. Tal vínculo deve-se ao fato de reunirem a principal condição para sua existência: a presença maciça do consumidor. José Carlos Hiakuna explica, a partir de Milton Santos em estudo sobre a questão no bairro paulista do Brás, que “é somente a partir do pequeno comércio que parcela da população dos países subdesenvolvidos pode ter acesso a determinados bens e serviços” (HIAKUNA, 2001:29). Apresentando uma disposição caótica para os olhos daqueles que não costumam comprar nestas situações, este tipo de comércio atrai o consumo de classes menos abastadas exatamente por facilitar o acesso: disponibilizam uma grande variedade de produtos e serviços a preços baixos; agilizam a compra, que pode ser realizada no trajeto casa-trabalho; apresentam as mercadorias com uma linguagem acessível, que inclusive propicia a negociação e barganha, como aponta Hiakuna, a partir de entrevistas (idem, 30).

O Brás é um bairro da cidade de São Paulo que reúne estas condições e por isso é onde podemos encontrar um grande número de vendedores ambulantes; dos 20 mil computados em toda capital paulista, em 1995, 5 mil estariam alocados nas suas ruas, avenidas, praças e largos (FRÚGOLI JR, 1995:46, 51 apud HIAKUNA, 2001:25-26). Tais números são de difícil comprovação, devido à grande quantidade de fontes existentes, que ora levam em conta apenas os ambulantes oficializados, ora apenas os sindicalizados, ora também os clandestinos. Ainda assim, os dados mostram a alta concentração da atividade no bairro, o que aponta sua relevância para a caracterização do espaço. Ali, o comércio ambulante é prática constante desde a época da recepção dos imigrantes italianos, de acordo com Laura Della Mônica. (DELLA MÔNICA, 1992: 59-62)

Se, como afirma Hiakuna, o desemprego e as possibilidades de não mais ter padrão e de ascensão social configuram-se como as principais motivações na adoção do comércio ambulante como “profissão” por trabalhadores que em geral possuem baixa qualificação (HIAKUNA, 2001:50), é natural que os migrantes nordestinos tenham ocupado sua posição, a partir da ascensão social dos italianos e sua conseqüente mudança para outros bairros da capital paulista. No ano de seu estudo, esta população constituía-se como a predominante entre os ambulantes, ocupando principalmente a

região do Largo da Concórdia e ruas adjacentes – principalmente as bordas do largo, junto à Avenida Rangel Pestana, enquanto seu interior, com menor fluxo de pedestres e, por isso, escolhido como local oficial para a prática, apresenta-se menos concorrida (idem, 38). Como sua chegada na cidade data de período bastante anterior, podemos presumir que já na época em que Tom Zé gravou o disco *Correio da Estação do Brás* esta substituição já estivesse em curso, talvez até bem adiantado. Neste sentido, produtos e serviços diferentes eram ofertados no Largo da Concórdia, durante a década de 1970. Tanto que na canção homônima do disco anteriormente citado, o compositor baiano apresentará um ambulante bastante peculiar que ali marcava o seu ponto: o escritor de cartas. A existência desta personagem é confirmada por trecho de Della Mônica:

No Largo da Concórdia, o “correio gratuito” tinha seu ponto fixo. E as cartas iam e voltavam. Para aqueles que não sabiam escrever ou ler, havia os que “redigiam” ou os “intérpretes”. Até que em 1978, o ponto de desembarque para o norte do país se transferiu da Rua Cavalheiro para o ponto rodoviário do Glicério (DELLA MÔNICA, 1992:120).

Lourenço Diaféria relata que atualmente os vendedores ambulantes do Largo da Concórdia não realizam pregões, pois “Naquela região a multidão de camelôs é tamanha que parece haver um acordo tácito para que nenhum ofereça sua mercadoria em voz alta” (DIAFÉRIA, 2002:104). Mas em tempos anteriores, de acordo com a pesquisa de Della Mônica, a prática era uma constante e variava entre gritos de anúncios dos produtos, como no caso dos peixeiros, garrafeiros, vendedores de queijo, castanha, batata doce, etc; ou mesmo versinhos cantados, como no caso dos pipoqueiros e sorveteiros (DELLA MÔNICA, 1992:59-62). Neste sentido, podemos considerar a canção *Correio da Estação do Brás*, como um pregão de anúncio dos serviços deste correio gratuito.

A faixa inicia-se com um pandeiro que executará o mesmo ritmo até seu final. Após dois compassos o carteiro entra nos primeiros versos da canção que constituem-se como refrão e anunciam o dia em que realizará a próxima partida e o seu destino: *Eu viajo quinta feira/Feira de Santana*. Após repetir duas vezes estes versos, explica aos passantes quais são as encomendas que entrega e as providências a serem tomadas por aqueles que desejam contratar os seus serviços e garantir a entrega ao destinatário: devem escrever em letras maiúsculas o nome e endereço do destinatário, bem como torcer para que nada dê errado.



Importante perceber que estas medidas têm a função menos de garantir que a correspondência chegue ao local devido, do que chegue à pessoa que deve efetivamente recebê-la. Afinal, em pequenas cidades do interior do nordeste é muito comum que pessoas tenham nomes parecidos. Neste início, a personagem canta os versos com a voz bastante próxima ao nível da fala, agrupados dois a dois. No momento em que termina de explicitar as encomendas que entrega e inicia as precauções a serem tomadas, entra um instrumento de percussão de timbragem grave e “oca”, executado sempre na cabeça do primeiro tempo.

Devido à informalidade do serviço, é preciso que o carteiro convença seus possíveis clientes de que é um homem de palavra, que não desviará a encomenda e nem terá preguiça em procurar o verdadeiro destinatário. Por isso afirma-se metucioso e que realiza o serviço com prazer. Ao fim destes versos, o ambulante reforça o aviso do dia em que partirá. Neste momento, deixa de cantar por um compasso, o que nos faz crer que aí encerre a primeira parte de seu pregão. O ritmo de acompanhamento continua o mesmo de momentos antes: a canção se estruturará a partir de vozes sobrepostas produzidas por instrumentos distintos em ostinato.

Na seqüência, o carteiro estará acompanhado de outros instrumentos que o seguirão até o final da canção. Antes de atacar os versos, entra o contrabaixo elétrico, executando, inicialmente, rápido glissando (passagem seqüencial e rápida por notas seguidas) de uma oitava, para em seguida executar fraseado, por meio de técnica de pinçamento das cordas, que são também abafadas pela palma da mão, a fim de apresentar menor intensidade, e, conseqüentemente, discrição no arranjo da música. O fraseado do instrumento elétrico constitui-se de curtas improvisações a partir de frases que passam invariavelmente pelos intervalos de tônica, terça menor e quinta, além de pequenas variações que empregam ora intervalos de sétima e sexta, e cromatismos (frases compostas por notas que se distanciam em meio to uma a uma) que iniciam-se no intervalo de terça menor e finalizam-se na tônica. O chocalho, que entrara sem definição na estrofe anterior, agora decide-se por um ritmo com marcações na cabeça do primeiro tempo e nos contratempos deste e do segundo. Sua execução se dá compasso sim, compasso não.

Seguindo seu anúncio, o carteiro continuará a dar instruções para os clientes sobre como funciona seu serviço. Ele instruirá os interessados a lhe passarem seus nomes. Assim, caso não consiga realizar a entrega, poderá trazê-la de volta e devolvê-la, sem envergonhar-se. O carteiro, neste ponto, utiliza-se de algumas imagens poéticas que



antropomorfizam a entrega frustrada, comparando-na a uma alma penada, no caso de não possuir informações para a devolução. Neste momento da canção, o carteiro começa a levantar a voz, ao mesmo tempo que lhe dá inflexões que reforçam os sentimentos de abandono presentes nos versos. Ao final do primeiro, entra mais um instrumento de percussão, de timbragem aguda, semelhante a um agogô, sempre no segundo tempo do compasso. O contrabaixo começa a se soltar, ora utilizando as técnicas anteriormente citadas, ora utilizando-se da técnica de slap (na qual golpeia as cordas violentamente com os dedos, ao mesmo tempo que as abafa com a palma da mão), ora deixando-as soar um pouco mais. A adição destas novas técnicas apontam para o processamento do instrumento por efeitos de compressão, com a finalidade de conferir mais *groove* à performance. Ao fim destes versos, o refrão é repetido mais uma vez. A banda continua seu movimento de dinâmica, passando a tocar cada vez mais alto. O contrabaixo utiliza-se cada vez mais frequentemente da técnica de slap.

Nos próximos versos, o carteiro começa a improvisar o ritmo de entoação. Já no início desta parte divide a frase que canta em duas, por meio de uma breve pausa, que separa as palavras *De forma que das não achando*, ao mesmo tempo que justapõe estas últimas às seguintes, *O seu prezado parente*. Se nos versos anteriores a personagem havia pedido os dados do remetente, agora explicará como se dará esta possível devolução. Para tanto se apresentará no mesmo local onde canta, na semana seguinte a sua partida. A personagem faz questão de reafirmar sua credibilidade, garantindo a devolução da encomenda da forma como lhe foi entregue – ele condena a bisbilhotice. Para reforçar sua boa índole, entoa os versos com a voz potente e ríspida. A instrumentação acompanhante continua seu progressivo movimento de dinâmica, e o baixo improvisa cada vez mais, ainda passando pelas mesmas notas. Ao final dos versos, entoados cada vez com menores interrupções, o cantor repetirá mais duas vezes o refrão do anúncio.

Em seguida, o carteiro reitera a forma como seus clientes podem ter notícias de suas encomendas, explicitando de maneira mais clara como encontrará-lo. Fechando negócio, o cliente deverá esperá-lo na plataforma em que estão, dentro de um mês, para receber notícia da entrega, uma possível resposta, ou a própria encomenda que enviara. Ele realça novamente o fato de ser homem de confiança, utilizando-se novamente da intensidade e rispidez de sua voz. Utiliza frases semelhantes a ditos populares, como *Palavra de homem racha/Mas não volta diferente*. Os versos são cantados cada vez com



maior rapidez e menor intervalo, de forma que se torna possível escutar os respiros do cantor. O contrabaixo, nestes versos, improvisa ainda mais sobre os mesmos temas anteriormente explicitados, e por isso, já rivaliza a atenção com o cantor. Ao final destes versos, o carteiro repete novamente o refrão mais duas vezes.

A gravação possui no total quatro minutos e vinte segundos, mas neste momento ainda estamos em dois minutos e vinte e sete segundos. O tempo restante será utilizado na reiteração de alguns versos do pregão, que por um lado realçam a forma como funciona o serviço, a consciência do seu caráter sentimental e a responsabilidade e caráter da personagem na execução de sua tarefa. Finalmente, o carteiro improvisará ritmos em cima do refrão, parte da canção que apresenta a data e destino de sua partida. Acompanhando o movimento do cantor, o contrabaixo elétrico também improvisará, passando cada vez mais a ocupar, junto à voz, o primeiro plano da canção.

3. Estratégias composicionais e paisagem sonora

Percebe-se por esta descrição que o carteiro utiliza-se de formas bastante particulares de oralidade nordestina para desenvolver o seu pregão. Em primeiro lugar, podemos notar os termos por ele utilizados. São neologismos, como *maiusculoso* e *desimcumprida*, cunhadas a partir de dedução intuitiva das regras formais de emprego de radicais, no início ou fim das palavras. Outras marcas do falar e da entoação nordestinas presentes na canção são os floreamentos e imagens poéticas forjados a partir de imagens simples e do cotidiano destes cantadores. Desta forma, a antropomorfização da encomenda que não encontra seu destinatário, pode ser encarada de forma bastante semelhante à analogia presente nos primeiros versos da canção *Xote das Meninas*, de Zé Dantas e Luiz Gonzaga e que comparam o início da chuva no sertão à chegada da idade adulta nas garotas.

Outra marca oral nordestina presente em *Correio da Estação do Brás* está no emprego da técnica da embolada, processo rítmico utilizado pelos cantadores no improviso de seus pontos, entoados em “andamento rápido, onde abundam as notas rebatidas, e construída num ‘perpetuum mobile’ ‘movimento perpétuo’ em semicolcheias” (ANDRADE, 1999: 200). O resultado são as justaposições de versos, o ritmo acelerado da enunciação, sua elaboração a partir de palavras que possuem sonoridade semelhante. Percebemos que o tipo de embolada empregada na canção,



justaposto à instrumentação e rítmica do acompanhamento utilizado, a aproxima do universo dos repentinos nordestinos.

O repente é uma prática musical bastante comum em cidades do sertão nordestino, constituindo-se como o gênero musical em torno do qual se desenvolvem os desafios de cantadores. Estes, segundo Toinho Alves, aconteciam “nas amplas salas de estar das fazendas ou mesmo numa sala de reboco de uma simples tapera, mas em ambos os casos, reunindo uma platéia seleta, ávida por poesia” (FARO, 2001, vol. 5: 219). No entanto, há relatos da existência de cantadores que promovem desafios em troca de esmolas em feiras do nordeste, e mais recentemente em praias da região ou até mesmo em praças localizadas nas áreas centrais de grandes centros urbanos do sudeste do país. Como acompanhamento, os cantadores tocam o baião na viola – geralmente um violão improvisado com cordas de viola, muitas vezes repetidas (FARO, 2001, vol. 5: 238). O repentista Diniz Vitorino afirma que quase todos os cantadores geralmente tocam de ouvido, ignorando conceitos como o das notas musicais. O importante é apenas tocar um baiãozinho que acompanhe a cantoria. Cada cantador tem sua própria estrofe que o designa frente a outros desafiantes, o que é chamado de prefixo. Em um desafio, os cantadores escolhem qual o tipo de verso utilizarão e a temática que orientará as letras cantadas. Um repentista por vez canta os seus versos, até que alguém não consiga responder a proposição anterior, como nos explica em versos Diniz Vitorino:

Vou ritmando o baião
E cantando para quem conhece
Que o verso desaparece
Quando é fraco o quadrão
Vem a chuva, o vento desce
E o poeta permanece
Enquanto o céu escurece
E as nuvens na amplidão
Sem fazer réstia no chão
E não aparece o sol
Mas quando o arrebol
E os meus oito pés de quadrão (FARO, 2001, vol. 5: 224)

No caso de *Correio da Estação do Brás* não presenciamos um desafio de repentistas, apenas um cantor expõe seus versos, que o distinguem de outros. Mas por tratar-se de um pregão, percebemos que a adoção da embolada e do repente em sua constituição, conforma-se como meio de aproximação e persuasão do ambulante com relação aos potenciais consumidores do serviço ofertado. Por um lado, a personagem da

canção emprega uma prática musical familiar a seu público-alvo – nordestinos pobres na capital paulista, alguns até analfabetos – que consegue com mais facilidade reconhecer e se identificar com o serviço ofertado.

Por outro lado, o emprego da embolada na elaboração do anúncio acaba por convencer os possíveis clientes da competência do ambulante na execução do serviço. É que cantar emboladas demanda o domínio de um vocabulário ampliado, que permita ao cantor entrar em um desafio sem se repetir muito e um domínio adequado do uso das palavras, além de uma boa competência na elaboração de textos. O emprego das imagens poéticas acima citadas é mais um meio adotado pelo carteiro: convencem o consumidor de que ele é capaz de escrever bem.

Fecha-se assim o ciclo de uma forma de publicidade improvisada, mas eficiente. Qualquer pregão proferido por vendedores ambulantes parece manifestar relações bastante íntimas não só com o produto que se vende, ou com o consumidor que se quer atingir, mas também com o próprio espaço em que é performado. Em pesquisa de sons realizada no centro de Belo Horizonte pudemos perceber esta relação por meio de pregões de vendedores de bugigangas, e de oferta de serviços como avaliação de metais preciosos, por um lado, e vendedores de loterias, por outro. Enquanto os primeiros anunciam seus produtos e serviços de maneira reiterada, constante, moderada e quase sem respiro, os outros pregoam com maior intervalo, de maneira intensa e enunciando as frases mais pausadamente.

Estas diferenças possuem relações íntimas com os locais que se realizam os anúncios: vendedores de loteria localizam-se em vias de intenso tráfego de veículos e trânsito de pessoas reduzido, e os avaliadores de ouro e prata e vendedores de pilhas ocupam áreas de menos fluxo de automóveis e maior de pessoas. Assim, os primeiros encontram a necessidade de gritar mais alto para concorrer com o ruído de trânsito dos locais que ocupam, ao mesmo tempo que espaçam os seus gritos de forma a aproveitar momentos menos intensos de tráfego. Enquanto isso, os outros podem utilizar-se de níveis menos intensos da voz, ao mesmo tempo que devem anunciar incessantemente os seus produtos, para atingir o maior número de pessoas dentro da multidão que ali caminha.

Para buscarmos compreender estas questões no pregão realizado em *Correio da Estação do Brás* se faz necessário voltarmos nossa atenção para seus aspectos mais musicais, sobretudo no que diz respeito ao acompanhamento instrumental empregado. A partir da descrição da canção anteriormente apresentada, podemos perceber algumas

continuidades e transformações com relação ao universo do repente. De um lado fica clara a diferença de instrumentação, não só no que diz respeito à substituição da viola por instrumentos de percussão e baixo elétrico, mas também no que se refere ao número de vozes empregadas. Enquanto apenas um enunciador entoava os versos, 5 instrumentos tecem o ritmo que o acompanha, ao contrário dos desafios tradicionais, onde os cantadores duelam em grupos de dois a cada vez. Destes cinco, apenas um canta. Mas apesar de trabalhar uma tessitura rítmica mais complexa, a canção se mantém bastante fiel à rítmica dos baiões e cocos, executadas na viola pelos cantadores. A utilização de uma melódica que passa por notas rebatidas por parte do cantador também está presente seja no refrão, onde a pouca variabilidade de alturas realça o ritmo da canção, seja nas estrofes, onde versos são sobrepostos uns aos outros por meio de enunciação corrida. As notas executadas pelo baixo conformam uma escala pentatônica (5 notas) típica das canções nordestinas, como aquelas utilizadas nas pontes de sanfona executadas entre os versos de alguns baiões de Luiz Gonzaga, ou ainda nas pontes de viola, utilizada pelos cantadores de desafios nos intervalos entre uma estrofe e outra.

Estas diferenças e similaridades apontam, quase todas para o deslocamento do local onde acontece a performance. Em primeiro lugar, novamente o emprego de instrumentos elétricos, como o contrabaixo, processados por efeitos que realçam o *groove* da canção evidencia o seu caráter urbano. Em seguida, o número de instrumentistas que tocam a canção aponta para o fato de se tratar de uma gravação em estúdio, por mais que seja possível encontrar nas ruas o mesmo cantador entoando estes versos, acompanhado seja apenas de pandeiro, ou toda uma banda. Assim, ainda que se trate de uma gravação em disco, percebemos que se trata do registro de uma música praticada em espaços públicos, à exemplo da tradição dos cantadores de desafios.

Enquanto a canção acontece na Rua Cavalheiro, no Brás, os desafios acontecem muito frequentemente em feiras. Os locais não são tão diferentes assim exatamente por tratarem-se de espaços públicos, com grande aglomeração de pessoas, guardadas as devidas proporções. O endereço ocupado pelo carteiro, inclusive, localiza-se nas proximidades do Largo da Concórdia, onde a abundância de vendedores ambulantes transforma o espaço em feira. Desta forma, o gesto de entoar a canção para que esta seja escutada por quem passa, acaba por aproximar os dois contextos distintos de performance das canções. Ambas são cantadas sem se direcionar a um público específico, mas lançadas no espaço a fim de agenciar as percepções de quem quer que se mostre interessado nos recados que procuram transmitir.

Estes fatores nos permitem, assim, perceber, a partir da canção a intensidade do fluxo de pessoas e veículos no local onde é performada. Trata-se de um lugar que naquele momento fazia o embarque e desembarque dos ônibus que iam ou chegavam do norte do país. Podemos, assim, prever um intenso fluxo de ônibus, assim como de pessoas, também, o que aponta para um intenso ruído de fundo. Para ser escutado, o carteiro necessita realizar seu pregão com alta intensidade. Para tanto deveria ou performar seu pregão com apoio de amplificação elétrica, ou até de uma banda completa, ou reproduzir uma gravação do anúncio. Ambas hipóteses possibilitam uma intensidade audível em espaço dominado por um volume grande de pessoas e ronco de motores. Assim, podemos imaginar a partir de *Correio da Estação do Brás* um local onde não só chegam os retirantes nordestinos, mas também de onde enviam notícias e encomendas aos distantes e saudosos familiares, deixados para trás, em sua terra natal.

O que se percebe, então, é que Tom Zé utiliza-se de artifícios de performance musical para dizer do Brás nordestino na canção *Correio da Estação do Brás*. Assim, fala do bairro paulista a partir das formas da prática musical como operadas por aqueles que habitam, passam e utilizam seu espaço. Michel de Certeau divide as formas de operação das práticas sociais pelos indivíduos ou grupos sociais em duas formas principais, as táticas e estratégias. Enquanto a primeira forma caracteriza-se pela ausência de um próprio, e que “por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (CERTEAU, 2004, p. 100) - Certeau caracteriza a cultura popular como eminentemente tática - a segunda é marcada pelo

... cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* (CERTEAU, 2004, p. 99).

Em seu livro *Tropicalista, Lenta Luta*, Tom Zé explica que sempre preferiu utilizar os seguintes métodos de composição: o *ostinato*, princípio de composição que baseia-se na repetição de uma mesma idéia rítmico melódica, que pode, posteriormente ser sobreposta por outros elementos sonoros, procurando gerar diferença a partir de um único acorde; o *contraponto*, baseado na contraposição de idéias musicais e sonoras, a fim de construir complexas texturas e diálogos sonoros; e a *dinâmica*, recurso que procura trabalhar as intensidades (popularmente conhecidos como volume) dos sons, promovendo não só ambiências dramáticas como recortes de espaço tempo. Justifica

este fato nas dificuldades que sempre teve, desde a adolescência, em lidar com a música como constituída no senso comum, baseada nos princípios do tonalismo.

Meu negócio era saber que *não* sabia fazer certo. E quem não sabe fazer o certo, você há de imaginar, fica trabalhando no limite... Tem uma fronteira aqui: o universo da música está aqui, um círculo, e existe uma fronteira com coisas que estão fora e outras dentro. A pessoa trabalha nessa fronteira. (ZÉ, 2003, p. 227).

Percebe-se que o que marca a escolha de Tom Zé é, portanto, a possibilidade de cálculo a partir daquilo que já está dado. Sua forma de operar a linguagem musical caracteriza-se, assim, como eminentemente estratégica. Mas, em *Correio da Estação do Brás*, esta forma de operação estratégica é utilizada menos como forma de delimitar uma operação própria do compositor – o que permitiria sua diferenciação frente a outros – do que delimitar uma maneira própria de operar a linguagem musical do popular e nordestino (grupos identitários a que o compositor baiano também integra).

No programa *Ensaio* da TV Cultura, exibido em 19 de dezembro de 1990, o músico alagoano Hermeto Pascoal afirma que desde a infância, quando tocava em banda de baile de sua cidade natal, Lagoa da Canoa, não conseguia executar uma música do repertório da banda sem “entortar a harmonia”. No que segue seu depoimento no programa, Hermeto executa rapidamente os versos iniciais de *Asa Branca*. Numa primeira execução, toca o que diz ser a harmonia original da canção, para logo em seguida, demonstrar impaciência e tocá-los novamente, agora no seu estilo, com a harmonia repleta de alterações e a melodia com suas resoluções em suspenso. Finaliza o trecho afirmando: “Eu acho mais bonito, mas com o maior respeito à outra, porque, se não fosse a outra, esta não existiria, não é?” (FARO, 2001, vol. 5, p. 121) Hermeto, portanto, por meio de seus estudos e pesquisas musicais, apropria-se estrategicamente da dicção musical nordestina e popular de modo a delimitar suas táticas e trazê-las para dentro do campo de ação do jazz e da música moderna experimental. Por outro lado, em *Correio da Estação do Brás*, Tom Zé delimita o campo de prática musical popular e nordestina como realizadas no Brás, para estrategicamente penetrar e caminhar dentro destas táticas.

Milton Santos conceitua o território como espaço físico usado, “o chão mais a identidade” (SANTOS, 2002, p. 10). Assim, somente quando os espaços físicos são utilizados pelas culturas é que se territorializam. Tom Zé capta o território Brás nordestino pelas músicas e canções que esta população pratica (compõe e escuta). Mas ao partir de sua prática, e não de seus conteúdos, realça as formas de operação da



cultura nordestina localizada em seu novo espaço, a cidade de São Paulo. Mostra, desta forma, um Brás escondido no imaginário de bairro italiano formado em seu período de “apogeu”.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*, Belo Horizonte, MG: Editora Itatiaia LTDA, 1999.

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

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

DELLA MÔNICA, Laura. *O nordestino no Brás: Uma Questão Cultural*, Dissertação de Mestrado, 1992.

DIAFÉRIA, Lourenço. *Brás – Sotaques e desmemórias*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002

FARO, Fernando. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, volume 5, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2001.

HIAKUNA, José Carlos. *O Bairro do Brás: O Espaço do Comércio ambulante*. Dissertação de Mestrado, 2001.

SANTOS, Milton. *Território e dinheiro in: programa em pós-graduação em geografia da UFF. Território, Territórios*. Niterói: PPGEO-UFF/ AGB - Niterói. 2002.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do Mundo – Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

WISNIK, José M. *O Som e o sentido: Uma história das músicas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZÉ, Tom. *Correio da Estação do Brás*, São Paulo, Continental, 1976.