

PEDRO SILVA MARRA

**AS PAISAGENS SONORAS DO BRAS: REAPROPRIAÇÕES DA
CULTURA POPULAR NA LINGUAGEM MUSICAL**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea
Linha de Pesquisa: Meios e Produtos da Comunicação
Professora Orientadora: Prof.a Dra. Maria Regina de Paula Mota

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
Junho de 2007

A g r a d e c i m e n t o s

A produção de conhecimento se realiza em processo do qual participam não só aqueles que realizam a pesquisa, mas também todos que com eles compartilham o cotidiano – do mundo acadêmico, ou da vida. Agradecemos à família pelo apoio dado nas horas difíceis, e também por entender nossa ausência quando encontros coincidiam com momentos decisivos da pesquisa. À Milene por toda a paciência e compreensão, especialmente nos momentos em que, arrancando os cabelos, não escutávamos uma palavra do que era dito no nosso entorno. A Daniel Ribão, Flora Lahuerta, e Patrícia Mourão que possibilitaram o acesso a algumas das referências sobre o Brás e a Música Brasileira Popular durante a década de 1970 aqui utilizadas – a ajuda veio em hora fundamental. A Pedro Coutinho e Jorge Cardoso, pelo auxílio na finalização gráfica do trabalho e revisão final do texto. Às professoras Regina Helena e Glaura Lucas, não só pelos esclarecimentos da banca de qualificação, mas também pelos proveitosos momentos acadêmicos, dentro ou fora de sala de aula. A todos os amigos, de hoje e de ontem, os que estão perto ou longe, enfim àqueles que nos ajudaram no sempre útil momento de esquecer o trabalho depois de horas a fio nele enfurnado. Finalmente, gostaria de agradecer, à Regina Mota, orientadora que sempre soube organizar o caos que impera na nossa cabeça – mostrando inclusive quando as idéias estavam muito claras apenas para nós. E que deu muito bem a medida do chão, quando o vôo se mostrava excessivamente alto.

Sumário:

Agradecimentos	2
Sumário	3
Resumo	4
Abstract	5
Pequeno Percurso Pelas Paisagens Sonoras do Brás	6
Capítulo 1 – A Comunicação entre as Práticas Musicais e os Espaços	14
1 – Usos e Apropriações da linguagem Musical.....	15
2 – O Gênero Musical.....	21
3 – O Território e as Paisagens Sonoras.....	25
Capítulo 2 – Territorialização das Práticas Musicais: Brás, bairro da diversidade	34
1 – Canções de Espaços Públicos Fechados.....	37
1.1 – A Festa de Lavagem de Igreja: Irará no Brás.....	37
1.2 – Os Forrós e Bailes do Brás: <i>A Volta de Xanduzinha e Amor de Estrada</i>	45
2 – Canções da Rua.....	60
2.1 – <i>Correio da Estação do Brás</i> : Pregões e Vendedores Ambulantes.....	60
2.2 – Repentistas e Improvisadores de Versos.....	70
3 – Músicas de Sonhos e Fantasmagorias: <i>Menina Jesus e Carta</i>	79
4 – Canções de Casa: <i>Morena</i> e as Habitações do Brás.....	86
Capítulo 3 – O Samba e as Ondas do Rádio – decadência e a atualização de um gênero musical	93
As Canções do Rádio.....	98
<i>Lá Vem Cuíca</i> e a Decadência do Samba.....	98
<i>Na Parada de Sucesso</i> e o Pagode.....	107
Limpendo o Campo	114
Referências Bibliográficas e Discografia	121
Anexos	127

R e s u m o :

Este trabalho tem o intuito de compreender as relações comunicacionais e de sociabilidade existentes entre as práticas musicais e os espaços de sua execução. A música como fato de cultura, permite conceber a linguagem musical como um conjunto de regras de composição, que abrange elementos sonoros e extra-sonoros – sociais, imagéticos, comportamentais, urbanos e rurais – compartilhados e usados na vida cotidiana dos grupos ou indivíduos que os praticam. Assim, toda música, seja ela na forma de canção, ópera, sinfonia, ou ritual religioso, traz em si marcas de seu espaço de execução, o que permite ao ouvinte escutá-la como paisagem sonora destes lugares. O disco *Correio da Estação do Brás*, composto pelo músico baiano Tom Zé, em 1978, que aqui analisaremos é exemplar da rede de significados constituída no referido bairro. A região, situada na zona leste da cidade de São Paulo, recebeu intenso fluxo de migração nordestina a partir de meados do século XX, o que se refletiu em características não só visuais, mas também de sua organização – fato que se intensificou durante a década de 1970.

Palavras-chave: Brás, canção, gênero musical, paisagem sonora, território.

A b s t r a c t :

This paper is intended to understand the communicational and sociability relations between musical practices and the spaces where they are played. Music as a cultural fact, allows us to conceive musical language as a group of compositional rules, comprehending sound and non-sound elements – social, imagetic, behavior, urban and rural – shared and used on the quotidian among groups and individuals who practice them. So, all kinds of music; a song, opera, symphony, or religious rituals, brings itself marks of the places it is played, what allows us to hear it as its soundscape. Here, we analyze the record, *Correio da Estação do Brás*, composed by Tom Zé, a Brazilian composer from Bahia, in 1978, as an example of the meaning net, which was built on the referred neighborhood. The region, situated on São Paulo's east zone, received an intense migration flux, originated by the northeast of the country, beginning in the middle of the 20th century. This fact was reflected in its characteristics, not only visual but also organizational, which became more intense in 1970's.

Key Words: Brás, song, musical genre, soundscape, territory

Pequeno Percurso pelas Paisagens Sonoras do Brás:

Meu pai sempre me dizia
Meu filho tome cuidado
Quando penso em meu futuro
Não esqueço o meu passado
Paulinho da Viola
Dança da Solidão

Este trabalho investiga as relações entre a linguagem musical, sua prática, e os territórios conformados neste processo, pela música brasileira popular (ULHOA, 1997:81), a partir do disco *Correio da Estação do Brás*, composto por Tom Zé no ano de 1978. Concebemos a música como uma linguagem, que articula elementos básicos de expressão sonoros e extra-sonoros, bem como suas formas de utilização e rituais de execução, em gêneros. Partimos do pressuposto de que a prática por parte de sujeitos e coletividades – instrumentistas ou público – a fim de criar novas canções, ou executar antigas, atualiza e territorializa tais elementos. A análise do emprego de componentes da linguagem utilizados em determinadas canções, comparados com outros que constituem o gênero musical do qual fazem parte, como procedimento metodológico permite a compreensão de espaços e territórios urbanos neles inscritos.

Tom Zé foi um dos músicos de destaque que surge, tem seu momento de apogeu e, em seguida, queda no cenário da música brasileira popular da década de 1970. Antônio José Santana Martins, nasceu no ano de 1936, em família emergente de Iará, pequena cidade do interior da Bahia, nas proximidades de Feira de Santana e Alagoinhas – seu pai, é de origem humilde, mas, em finais da década de 1920, ganhou o grande prêmio da loteria federal, tornando-se, assim comerciante. Seu interesse por música vem desde criança, quando compunha canções e tocava violão. Em 1962, já com 26 anos, Tom Zé é aprovado em primeiro lugar nos exames vestibulares e ingressa na primeira turma da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Nesta época estuda com o músico erudito e professor H. J. Koellreuter. Forma-se em 1967 e no ano seguinte ingressa no movimento contra-cultural e musical do Tropicalismo, ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Betânea, Gal Costa, Nara Leão, Rogério Duprat e os Mutantes.

Na virada de 1969 para 1970, o movimento Tropicalista se desfaz. Tom Zé inicia, então extensa pesquisa musical, seja para a construção de instrumentos inusitados, seja na pesquisa das formas tradicionais dos ritmos da música popular em todo o país. Seus discos começam a atingir, então, baixa vendagem e a carreira do compositor entra em franco

declínio. Devido ao número reduzido de discos vendidos, Tom Zé é obrigado a gravar com menos frequência durante a década de 1970 e no início dos anos de 1980, cai num total ostracismo. Até que no ano de 1990 é redescoberto pelo músico norte americano David Byrne, que lança uma compilação de seu trabalho chamada *The Best of Tom Zé*. Sua carreira retoma fôlego e o artista volta então a lançar novos discos com músicas inéditas e com boa repercussão na crítica especializada e no mercado. Em 2000, seu primeiro disco e grande parte de sua obra durante a década de 1970 é relançada em CD.

Correio da Estação do Brás foi o penúltimo disco gravado por ele antes de ser esquecido pela indústria fonográfica. Já desgastado pela baixa vendagem de suas gravações – no trabalho anterior *Estudando o Samba*, desabafa ao sambista carioca Elton de Medeiros, parceiro daquele momento, que “se este LP não circulasse, teria que abandonar o lado de pesquisa de seu trabalho” (ZÉ, 1976) – *Correio* apresenta pouca experimentação sonora; ao contrário de suas gravações anteriores e da imediatamente posterior, *Nave Maria*. Assim, apresenta poucos recursos de produção: sua gravação foi realizada apenas com baixo, teclados, violão, viola, cavaquinho, guitarra, violão de sete cordas, um naipe percussivo, bateria e coro. Estão ausentes aqui orquestra, naipes de metais e cordas e instrumentos por ele inventados, sonoridades costumeiras em outros trabalhos.

Walter Benjamin constitui a referência metodológica, na abordagem das paisagens sonoras do Brás de forma a não encará-las como sistema, paradigma que costuma caracterizar os estudos da área. Por ser passível de tensionamentos operados pela escuta humana, a paisagem sonora constitui uma rede de relações que levam em conta não só os sons mas os sentidos a ela atribuídos por uma diversidade de indivíduos. Para compreender as paisagens sonoras assim caracterizadas – e conseqüentemente o disco *Correio da Estação do Brás* e cada uma de suas músicas – sem perder de vista sua complexidade, foi preciso encará-las como mônadas, nos termos colocados por Walter Benjamin.

Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada (BENJAMIN, 1994:231).

O filósofo alemão, nos trabalhos *Paris, Capital do Segundo Império em Baudelaire* e *Infância em Berlim por volta de 1900*, nos quais analisa a modernidade nas grandes cidades européias, revela elementos de sua paisagem que permitem delimitar práticas, espaços e personagens, operacionalizando metodologicamente a noção de mônada. A partir de um olhar fisiognômico – “a ciência de conhecer o caráter (não os destinos aleatórios) de um ser humano

lato sensu a partir de seus traços exteriores” (LAVATER apud BOLLE, 1994:41) – sobre estes elementos urbanos, Benjamin recompõe a complexidade apresentada pelas metrópoles européias, em seu momento de consolidação da modernidade e do capitalismo. E realiza tal tarefa por meio de um intenso trabalho de levantamento de fontes históricas de caráter variado; compreendendo desde documentos oficiais até relatos de sua própria memória, passando pela literatura, fotografias e textos de origem diversa, enfim qualquer documentação que diga respeito ao objeto em questão, posteriormente localizadas temporal e espacialmente, cruzadas e montadas em um texto que hora assume um caráter fragmentário e aforístico, ora crítico e ensaístico.

Gostaríamos de explicitar algumas questões referentes aos tensionamentos da metodologia de pesquisa de Walter Benjamin causados pela adaptação por nós realizada neste trabalho. Duas diferenças básicas nos ocorrem e cremos que devem ser esclarecidas, a fim de evitar equívocos e incompreensões. Em primeiro lugar, gostaríamos de ressaltar a diferença de materiais utilizados em ambas pesquisas. Enquanto Benjamin parte de imagens e textos – que podem ser, estes últimos também transformados em imagens mentais – para reconstituir as constelações formadas nas metrópoles que escolhe como objeto de sua pesquisa, partimos prioritariamente de sons para realizarmos a mesma tarefa. Muito neste trabalho será discutido a respeito das diferenças entre estas formas específicas de expressão e algumas interfaces que permitem o trânsito entre elas serão explicitadas. Ainda assim, antecipamos alguns tensionamentos que permitam a adoção de categorias analíticas benjaminianas em nosso trabalho.

Um primeiro ponto a se notar é que ao adotar a fisiognomia como método de trabalho, Benjamin não parte desta concepção segundo Johann Casper Lavater, pensador francês do século XVIII, responsável por cunhar o termo. Willi Bolle nos explica que a obra de Lavater não chegou a atingir validade científica, sobretudo “devido aos traços ingênuos e à rigidez classificatória, além de excesso de teologia e elementos fantasiosos” (BOLLE, 1994:41). Por isso, a recepção desta obra se deu de forma polêmica, no entanto inspiradora, exatamente por apontar diálogos entre modelos científicos e poéticos de conhecimento. Neste sentido, o trabalho de Benjamin “remonta aos fisiognoministas do século XVIII, mas, sem dúvida, tem pouco a ver com os empenhos mais sólidos de um Lavater ou de um Gall, nos quais, ao lado da especulação e das extravagâncias, estava em jogo um empirismo autêntico” (BENJAMIN, 1989:37).

Segundo Bolle, as principais fontes de inspiração para as fisiognomias benjaminianas são autores como Goethe, de quem retira as relações entre história natural e da cultura, bem

como entre a mentalidade burguesa e a imagem das metrópoles; Marx, cujo tom satírico nas críticas à sociedade capitalista foi incorporada em certo ponto da trajetória intelectual do filósofo frankfurtiano; e Nietzsche, que relembra a importância do corpo na cultura, fator esquecido pela filosofia idealista e o materialismo histórico, hegemônicos entre os intelectuais de esquerda contemporâneos ao autor. Esta importância do corpo nos trabalhos de Walter Benjamin também é responsável pela apropriação de ideias da nascente Psicologia do século XX, de autores como Freud. Este aporte teórico se manifesta na preocupação do autor com os sonhos, neuroses e decepções coletivas de toda uma geração que viveu os tempos de crise entre guerras mundiais (BOLLE, 1994:42).

Assim, o olhar fisiognômico de Benjamin, lhe serve como método de escrutínio e especulação acerca das imagens que constituem a história, arrancadas de seus contextos específicos pelo pesquisador, como mônada. Para o autor, a história, *contada como foi*, vista como o fluxo linear e contínuo do tempo conforma-se como falsidade, na medida que encerra em si uma empatia com os vencedores da luta de classes. Esta parcialidade Walter Benjamin vê nos bens culturais, cuja existência se deve não só “ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos” (BENJAMIN, 1994:224). Assim, a cultura de uma certa época constitui-se como imagem dialética, a partir da qual se pode perceber seus sonhos e utopias ao mesmo tempo que suas fantasmagorias, decepções, projetos não realizados. Compreende-se assim, porque o filósofo considera que todo ato de cultura é também um ato de barbárie. Esta ideia de imagem dialética nos leva à forma como Benjamin compreende o momento histórico estudado, não como ponto de passagem entre seu passado e futuro, mas como um agora, lugar onde a história se constrói como experiência única de um tempo. Daí a necessidade de, ao se buscar conhecer determinado período, imobilizá-lo como mônada. Este procedimento, permitiria recortar o momento não apenas em suas relações com seu passado, mas também perceber suas conexões com seu futuro, a serem reconstituídas por meio da montagem textual das diversas referências levantadas, e que dizem respeito às suas várias facetas. “O presente determina no objeto o ponto onde divergem sua história anterior e sua história posterior, a fim de circunscrever seu núcleo” (BENJAMIN, 2006:518).

Certo é que estes procedimentos metodológicos encerram em si uma certa crença na potência salvadora da crítica, o que foi interpretado como messianismo. A parte esta recepção negativa, acreditamos que a forma como o autor operacionaliza sua crítica, possui grande poder de compreensão das culturas modernas em sua complexidade de relações estabelecidas. Embora transforme seus objetos em imagens, opera, em última instância, uma crítica da cultura, que devido a esta natureza, pode ser também aplicada ao mundo da música. Por isso

encaramos as paisagens sonoras como mônadas. Para arrancá-las de seu contexto e compreender as constelações que a conformam, é necessário que o pesquisador adote uma escuta capaz de esmiuçar as paisagens sonoras a fim de, a partir delas, não só reconstituir os espaços a que remetem, mas também de buscar as relações sociais que as constituem. Encaramos tal procedimento como a forma por nós encontrada de se recolocar a música como prática localizada em espaço flexível, partindo da própria peça musical. Daí nosso esforço de levantamento de um cópús de apoio, de importância fundamental na análise das canções do disco *Correio da Estação do Brás*.

A segunda diferença entre o trabalho de Walter Benjamin e o nosso reside no foco de sua pesquisa. O filósofo frankfurtiano analisa quase que exclusivamente os bens culturais produzidos pela burguesia. Tal recorte está intimamente ligado com sua preocupação, que é a de compreender os fatos que ocasionaram as experiências traumáticas pelas quais passou sua geração: a das duas guerras mundiais, motivadas pelas disputas entre as burguesias nacionais dos países europeus. Nós, ao contrário, nos direcionamos para a cultura produzida pelas classes menos abastadas, oriundas de uma determinada região do Brasil. Afinal, nossa intenção é compreender um espaço que por ela foi ocupado e apropriado, mesmo que o imaginário sobre o Brás insista em conferir ao bairro uma identidade ligada aos imigrantes italianos e não aos migrantes nordestinos. Sobre esta diferença Willi Bolle afirma que embora Benjamin olhe para os produtos culturais da classe dominante, o faz a partir de um olhar dos marginalizados e desclassificados que vivem na periferia destas metrópoles. Assim, mostra a pertinência de seus procedimentos na compreensão de espaços situados em grandes cidades de países periféricos do capitalismo, na medida que

Visionariamente, o autor mostra algo que a história da segunda metade do século XX iria confirmar: uma procissão de depauperados e miseráveis saindo de um sertão do tamanho do mundo a caminho das grandes cidades, que simbolizavam riqueza e progresso, ao mesmo tempo que se transformam em imensos formigueiros humanos, superpovoados, cada vez mais inchados: megalópoles, onde se acumulam o ouro e a sucata da humanidade (BOLLE, 1994:400).

Procedemos de maneira semelhante em nosso estudo sobre o disco *Correio da Estação do Brás*. Para compreendê-lo como paisagem sonora do bairro paulista, realizamos o levantamento de um cópús de apoio para a pesquisa que inclui outras canções e peças musicais, compostas em períodos anteriores ou posteriores ao disco do compositor baiano, que nos permitiram estabelecer as fronteiras do repertório tradicional por ele trabalhado; programas de TV sobre o assunto, especialmente o acervo dos programas *Ensaio* e *MPB*

Especial, produzidos pela TV Cultura de São Paulo, sob a direção do jornalista Fernando Faro, reunidos na coleção de discos *A Música Brasileira Deste Século Por seus Autores e Intérpretes*, lançada pelo Sesc São Paulo¹; material bibliográfico de cunho acadêmico, biográfico ou jornalístico sobre o tema; listas de canções mais executadas em cada ano; fotografias e páginas da internet que permitiram visualizar as práticas musicais discutidas, e, finalmente, material sonoro gravado em uma festa de lavagem de igreja, em Salvador, Bahia. Estes materiais foram localizados no tempo e espaço e cruzados com as canções do disco – que passaram previamente por uma breve descrição analítica dos elementos de linguagem musical utilizados, e que permitem “abrir” a mônada analisada, apontando as práticas culturais à que estão ligadas – numa montagem que busca em primeiro lugar, reconstituir espaços do bairro do Brás, para posteriormente buscar estabelecer relações entre as práticas musicais e os espaços nos quais acontecem.

Esta análise descritiva será realizada a partir de nossa própria formação musical, que não depende de uma educação formal – com aquisição de capacidades de leitura e escrita na pauta – mas que pode compreender algumas noções musicais, obtidas em treinamento como instrumentista. Os termos musicais empregados serão quase sempre de origem ocidental, mesmo que busquem abordar práticas musicais oriundas de outras culturas. Acreditamos ser válida esta terminologia, para o caso de *Correio da Estação do Brás*, por se tratar de um disco produzido dentro do contexto da indústria fonográfica, por um compositor que recebeu educação formal em música, de nível superior, e que, portanto, compartilha e utiliza estes mesmos termos ao falar de sua prática como músico.

A música brasileira é marcada principalmente por certos padrões rítmicos, de caráter contramétrico², herdadas principalmente de culturas negras que chegaram ao país já no momento de sua colonização. Dentre estes padrões, os que Tom Zé utiliza em seu disco, são: o *tresillo*, ou 3+3+2, bastante presente, por exemplo, nas linhas rítmicas executadas às palmas

¹ A coleção *A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes* abrange oito volumes, cada qual com 12 ou 13 discos totalizando 200 programas com compositores dos mais variados gêneros, épocas e naturalidades. Deste conjunto, foram recortados para escuta os programas que trazem entrevistados que possuam alguma relação com o universo musical a que pertencem as canções presentes no disco objeto de análise nesta dissertação, *Correio da Estação do Brás*. Foram utilizados também critérios que dizem respeito à relevância do músico no cenário musical (principalmente para o caso de músicos de samba, pois a coleção conta com um número demasiadamente grande de títulos dedicados a este gênero musical), o local de seu nascimento e a época de sua atuação no cenário musical do país. Os programas serão citados pelo nome do jornalista diretor do programa, seguido pelo ano de publicação da coleção, do volume em que o programa se encontra e da página onde estão transcritos os trechos ou canções citados nos livros de transcrições dos programas que acompanham a série.

² O musicólogo Carlos Sandroni denomina ritmo contramétrico a todo padrão rítmico em tempo 2/4 cujos tempos fortes se derem em contagens pares do ritmo (segunda, quarta, sexta e oitava semicolcheias), “à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte” (SANDRONI, 2001, p. 27).

em rodas de capoeira; o padrão que Mário da Andrade denominara ritmo de coco, ou 3+2+3, presente, por exemplo, nos ritmos de zabumba de baiões *a la* Luiz Gonzaga; e o que o musicólogo carioca Carlos Sandroni chamou de Paradigma do Estácio, ou 2+2+3+2+2+2+3. Estes padrões rítmicos possuem características polirrítmicas, como a das músicas africanas, apresentando, portanto uma grande circularidade. Este fato faz com que se confundam, muitas vezes, uns com os outros. Simha Arom (1984), para descrever esta possível confusão, fala de uma sensação comparável à do viajante de trem que percebe o ritmo das rodas no trilho, mas que de repente nota o atraso na reiteração periódica do som. Utilizaremos, portanto estas formas numéricas de representação de ritmos musicais, de acordo com nossa audição, levando também em conta, para nos certificar do que dizemos, o gênero musical a que cada canção se remete.

Importante ressaltar que a análise musical serviu como o primeiro procedimento metodológico empregado, a partir do qual encontramos subsídios para operar cruzamentos que explicitem os locais onde cada música do disco é possível de ser praticada, no bairro do Brás. O texto, apesar de assumir uma certa liberdade estilística, não pretende adotar o caráter aforístico e poético de Walter Benjamin, evitando inclusive comentários irônicos que surgem com certa frequência nos trabalhos do autor alemão. Assim, nos limitaremos a cruzar o levantamento de forma a revelar as constelações de sentido com que desejamos trabalhar. Pudemos perceber cinco categorias musicais distintas, presentes em *Correio da Estação do Brás* que nos permitam separar as canções de acordo com o seu espaço de performance e com qual paisagem sonora cada uma parece se identificar melhor. São elas: música de espaços fechados, nas quais colocamos canções que remetem a espaços internos, geralmente dedicados a diversão, freqüentados por uma grande quantidade de pessoas, como bailes, cabarés, forrós e prostíbulos; música das ruas, como aquelas que são performadas em espaços públicos abertos, como eixos viários, praças, largos, etc., ou espaços internos que possuem alguma comunicação com o logradouro onde se localizam, permitindo que o som seja escutado de fora do recinto, como em bares; músicas de sonhos, para dizer de uma música que pode ou não ser exteriorizada, mas que cuja principal característica é explicitar sonhos e desejos de quem canta, bem como suas decepções, o que revela imaginários bastante íntimos a respeito dos espaços que tematizam; música de casa, para distinguir canções que remetem ao universo doméstico; e finalmente música de rádio, para designar aquelas que possuem uma grande penetração neste veículo de comunicação de massa, e que por isso, ainda que possam ser escutadas em qualquer lugar, nos dão pistas sobre lugares específicos, exatamente porque baseiam sua grade de programação em públicos-alvo bem determinados.

No primeiro capítulo, apresentamos as questões fundamentais que basearam o trabalho de investigação, a fim de discutir com maior profundidade as bases de nosso problema de pesquisa, a partir do objeto escolhido – o disco *Correio da Estação do Brás*, eixo que estruturará as análises realizadas. Apresentaremos, neste texto, o referencial teórico utilizado, buscando tensioná-lo de forma a encontrar caminhos e soluções para as perguntas levantadas.

No segundo capítulo, realizamos a análise das nove primeiras canções que integram o trabalho pesquisado, para compreender de que forma cada uma delas, ou grupo de composições, expressa certos espaços do bairro em questão, sem fazer qualquer referência direta a eles. O esforço metodológico realizado se deu no sentido de, a partir da identificação dos recursos de linguagem musical utilizados, escutar e recompor estes lugares, a fim de traçar, da parte ao todo, a constelação de locais diferentes presentes no Brás, durante a década de 1970.

Finalmente, no terceiro capítulo, serão analisadas as duas últimas canções do disco, *Lá Vem Cuíca* e *Na Parada de Sucesso*. Se as canções anteriores não referiam-se explicitamente ao Brás, estas duas últimas não remeterão nem de maneira direta às paisagens sonoras do local. No entanto, acreditamos que são possíveis de ser escutadas ali por meio das ondas do rádio. Assim, foi necessário, para se chegar à parte da música neste bairro, passar pelo todo da música popular brasileira da época, com o foco voltado para as questões que as duas peças tematizam: o discurso de decadência do samba, presente no período, e as questões relativas à distribuição e consumo da música, fundamentais para a compreensão dos meios de produção musical no contexto da indústria fonográfica.

A análise do disco foi dividida em dois capítulos por um motivo que envolve dois fatos constatados durante a pesquisa. Em primeiro lugar porque o próprio Tom Zé, como podemos perceber em sua autobiografia, *Tropicalista Lenta Luta*, realiza uma divisão entre as nove primeiras canções, que constituiriam propriamente o disco em questão, e as duas últimas, consideradas pelo compositor baiano um apêndice ao trabalho (ZÉ, 2003:184). O segundo decorre do primeiro e diz respeito às estratégias por ele utilizadas para falar do bairro paulista nas duas partes do disco, ambas de caráter metonímico, embora em sentido contrário: enquanto na primeira diz do todo do bairro por meio das partes/canções que compõem sua paisagem sonora, na segunda é a partir do todo da música brasileira que recompõe a sonoridade historicamente associada ao Brás.

Capítulo 1 - A comunicação entre as práticas musicais e os espaços

Uma das principais expressões da cultura popular brasileira está presente na música. Variada e diversa, a música popular produzida no país apresenta-se prioritariamente sob a forma da canção, “oscilação entre canto e fala” (TATIT, 2004: 43). Este cancioneiro apresenta uma grande diversidade de gêneros musicais, como o samba, o forró, o sertanejo, etc., oriundos de diversas regiões do país, cunhados ao longo do tempo pela diversidade de povos que habitou o Brasil.

Esta variedade de músicas, no entanto, não permaneceu presa a 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, recebemos de maneira bastante positiva durante todo o século XX e início do XXI o cancioneiro 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 passiva, o encontro constantemente apresentou um potencial criativo para o campo da música popular.

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, 2005:4)

Se o encontro de músicas variadas propiciou a mistura de gêneros musicais, tal fenômeno se manifestou de formas diversas, dependendo da época em que ocorreram, dos músicos quem a promoveram, etc. Mas fato é que em grande medida as transformações pelas quais este campo passou no decorrer do tempo devem muito aos encontros com outras músicas, 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 de ‘novas’ referências a que se tem acesso por meio do encontro de culturas. Cada período de sua história apresenta continuidades e transformações com relação a seus períodos anteriores e posteriores, materializados simbolicamente nos elementos de linguagem (sonoros e extra-sonoros) utilizados pelos músicos em sua prática.

Tais modificações apresentam também íntima relação com os espaços em que foram operados, de forma que se torna possível escutar determinados locais a partir de certas músicas.

É a este fenômeno que o presente trabalho voltará seu olhar. O ponto de partida para as discussões e reflexões que seguirão será o trabalho realizado pelo compositor baiano Tom Zé, mais precisamente o disco *Correio da Estação do Brás*, gravado em 1978. Composto de 11 canções, pertencentes a gêneros musicais variados, tematizará o bairro paulista no período contemporâneo a sua realização – quando o espaço caracterizou-se por seu aspecto eminentemente nordestino – por meio de músicas que se referem ao seu universo sonoro. Poucas serão as referências literais ao lugar, ainda que, em cada canção, diferentes espaços que compõem a região se tornem acessáveis a escuta. Esta obra nos servirá não apenas como exemplo para as questões suscitadas, mas como objeto instaurador da problemática e perguntas aqui tratadas.

1 - Usos e apropriações da linguagem musical

(...) Para enquadrarmos os heróis, temos que deslocar o cenário/ Visualizemos uma zona metropolitana de um mercado decadente, berço de um verdadeiro exército de desajustados batedores/ Becos da fome/ Cassetetes... / Escopetas.../ Neste ambiente hostil, a senha para a sobrevivências consiste numa resposta equilibrada para um recorrente conflito/ De um lado a duvidosa e farsesca resistência das consagradas tradições, e do outro a perigosa sedução das antenas (...)

Fred Zero Quatro/Bactéria/Goro/Marcelo Pianinho/Xef Tony Batedores

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. Cada acepção parece privilegiar os problemas de pesquisa mais afeitos a estas interfaces, buscando responder questões também afins a estes campos. 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). Tal concepção parece dar conta, ao

mesmo tempo, das diversas faces da cultura privilegiadas por cada uma das ciências que se debruçam sobre a questão. 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, 1994:79)

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, 1994:94-5)

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: 72). 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 da linguagem, mas também seu uso. É importante ressaltar, neste momento, que Certeau refere-se à linguagem verbal, tomando como ponto de partida os estudos desenvolvidos nos campos da etnometodologia e sócio-linguística. Transpor a lógica de operação da linguagem cotidiana do campo verbal para o

musical exige, assim, cautela e problematização das semelhanças e diferenças entre estas duas formas de expressão.

O lingüista José Borges Neto (2005) ressalta, de maneira bastante, pertinente que ao dizermos que a música é uma linguagem estamos diante de uma metáfora utilizada como recurso cognitivo para a compreensão de um fenômeno que se dá de maneira complexa. Exatamente por causa da natureza metafórica de tal relação, o lingüista aponta a necessidade de cautela em sua utilização. Uma maneira prudente de utilizá-la seria operá-la como uma ‘conversa’ teórica, parte de um estudo mais abrangente sobre “a mente humana e de suas capacidades inatas” (NETO, 2005:10).

Ricardo Goldemberg trabalha neste sentido, a partir de análise das similaridades existentes entre música e linguagem verbal nas áreas de aprendizagem, leitura, estrutura formal e neurologia. O autor inicia sua argumentação ressaltando as similaridades materiais das duas formas de expressão: ambas utilizam-se de padrões sonoros com significados próprios e ocorrem na dimensão do tempo. Além disso, são adquiridas pelos sujeitos que dela se utilizam de maneira bastante semelhante, por meio de um processo de exposição a exemplos. Assim, Goldemberg lembra o caso dos educadores musicais, que utilizam, na contemporaneidade, metodologias apropriadas do campo da psicolingüística, privilegiando a aprendizagem do som antes do símbolo e partindo das formas como as crianças aprendem a linguagem verbal, por meio da imitação dos pais. Este aspecto aproxima-se da visão construída por Certeau a respeito da linguagem como prática, no sentido que para crianças, na aprendizagem tanto da linguagem musical como da verbal, “As suas capacidades perceptivas precedem as capacidades produtivas, e elas são capazes de compreender a existência de construções formais antes mesmo de serem capazes de inventarem outras, compostas pelos mesmos elementos” (GOLDEMBERG, 2005:261).

O pesquisador ressalta ainda que as linguagens verbal e musical apresentam semelhanças na aquisição de seus aspectos de performance, na medida que suas capacidades motoras são adquiridas por meio de prática e treinamento (inclusive no que diz respeito à aquisição da capacidade de pronúncia de palavras e estruturas verbais complexas, em contraposição à de execução de passagens musicais consideradas difíceis). No que diz respeito à leitura, tanto palavras quanto música dependem do agrupamento de unidades simbólicas menores e distintas para sua compreensão. No entanto, trabalham mecanismos relativamente diferentes de operação, na medida em que um texto verbal pode ser lido em voz alta e compreendido em sua inteireza a partir de uma única leitura, enquanto uma partitura necessita primeiramente de uma leitura visual de conjunto, anterior à performance musical

propriamente dita, a fim de ser compreendida em seus detalhes. Posteriormente, é possível fazer uma leitura acompanhada de performance, onde assim como em textos, pode ser utilizada uma operação de “olhar na frente”, tão eficiente quanto a capacidade de memória de curta duração do indivíduo permitir realizar. Ricardo Goldemberg, no entanto, lembra que esta leitura acompanhada de performance de textos verbais e de partituras acontece de maneira diferente, principalmente no que diz respeito à movimentação do olhar e à atenção a detalhes específicos do documento escrito.

No que diz respeito ao ponto de vista neurológico, linguagem verbal e música são apreendidos pelo cérebro de maneira bastante distinta, na medida, que utilizam regiões diferentes deste órgão em sua apreensão. O autor cita estudos que demonstram que estímulos verbais pouco interferem na rememoração de notas previamente apresentadas a um sujeito e por ele memorizadas, ao contrário de estímulos de natureza musical. Estes estudos, inclusive apresentam argumentos de que distúrbios que envolvem perda da capacidade de compreensão e uso da linguagem verbal pouco afetam as capacidades musicais dos indivíduos e vice-versa.

Finalmente, no que diz respeito à estrutura formal, Goldemberg ressalta a perspectiva da musicologia cognitiva, que busca aproximar as perspectivas do lingüista Noam Chomsky e do musicólogo Heinrich Schenker, partindo do pressuposto teórico compartilhado por ambos de que “o comportamento humano obtém de maneira obrigatória, suporte na capacidade de se formar representações mentais abstratas e subjacentes” (GOLDEMBERG, 2005:264-5). Esta semelhança de pontos de partida aponta para uma distinção operada por ambos entre os conceitos de estrutura superficial e estrutura profunda, central na teoria de Chomsky e que diferencia aspectos formais e abstratos da linguagem verbal para este e música para aquele¹. O autor coloca que a musicologia cognitiva apresenta desenvolvimentos complexos que buscam a partir de procedimentos metodológicos básicos, compreender como as relações entre estas duas formas de estrutura organizam as representações musicais de acordo com seu grau de abstração. Para finalizar a questão no sentido de trazê-la de volta para o problema da propriedade de utilização do termo linguagem no campo musical, Ricardo Goldemberg coloca que:

Possivelmente o aspecto mais pertinente dessa discussão estrutural é que música e linguagem possuem propriedades específicas que demandam uma organização gramatical complexa. Em função disso, é lícito pressupor que seres humanos possuem recursos psicológicos próprios para representar tais gramáticas que, por sua vez, refletem uma capacidade mental própria de

¹ Ricardo Goldemberg ressalta que apesar das grandes semelhanças entre o pensamento de Chomsky e Schenker, não há indícios de que o primeiro teve acesso às proposições do segundo, realizadas em período anterior, no momento de concretizar seus próprios escritos.

organizar materiais perceptivos de maneira hierárquica e independente de uma expressão literal do mundo exterior. (GOLDEMBERG, 2005:266).

Feitas estas ressalvas, acreditamos ser possível falar em linguagem musical, de maneira análoga a quando nos referimos à linguagem verbal, inclusive no que tange à questão da produção e reprodução social da cultura. Afinal, a música, assim como afirma a pesquisadora Helen Myers a partir do etnomusicólogo Alan Merriam, é cultura (MYERS, 1995:8), já que está envolvida em importantes aspectos da vida social de diferentes grupos, não só como forma de diversão ou entretenimento, mas também ligada a aspectos da vida religiosa, ou até mesmo da própria definição do grupo social em si.

Um outro bom exemplo para esta discussão é oferecido pelo sociólogo americano Howard S. Becker. Ele conta que durante a juventude tocava em bandas de baile, na cidade de Chicago. Trabalhava como músico contratado em conjuntos organizados de última hora pelos organizadores destes bailes e festas. Frequentemente, estas bandas eram formadas uma única noite com músicos que até momentos antes de iniciarem sua apresentação não se conheciam. Apesar da aparente falta de entrosamento, “Não só começávamos juntos, como também tocávamos figuras de fundo ajustadas à melodia que algum outro estava tocando e, talvez mais milagrosamente ainda, terminávamos juntos” (BECKER, 1982:513). Realizavam todas estas proezas a partir de instantes de conversas sobre o que tinham em comum ou sobre se já haviam se cruzado em alguma outra ocasião. Antes de começar a tocar uma peça, o líder do conjunto anunciava seu nome e o tom em que seria executada. Becker atribui tal capacidade aos repertórios culturais compartilhados pelos músicos em questão.

O que percebemos a partir deste relato é que, 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, 1999:32)

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, enfim, seus aspectos sonoros e extra-sonoros. Se Becker havia apontado a questão de que compartilhamos certos códigos sonoros como musicais, Wisnik atenta para o fato de que também levamos em conta para definição de uma prática musical específica, sentidos gerados por fontes extra-sonoras que dizem respeito a estas e que delimitam o tipo de relação que com elas estabelecemos.

A pesquisadora inglesa Lucy Green oferece um quadro a partir do qual podemos visualizar melhor esta diferença de formação de sentidos compartilhados na música. No trabalho *Pesquisa em Sociologia da Educação Musical* (1997), inicia sua discussão a respeito da formação do significado musical, estipulando que todo e qualquer indivíduo encontra-se localizado dentro de um número variável de grupos sociais, a partir dos quais extrai diferentes parâmetros de relacionamento com a prática musical. Desta forma, a construção do significado musical não se dá apenas a partir dos seus contextos de produção, mas também de sua circulação e consumo. Faz toda diferença, portanto, se determinada canção é disponibilizada em gravações ou partituras. Se o seu consumo é realizado na comodidade de casa, ou coletivamente, em apresentações ao vivo.

Por outro lado, o significado musical é construído a partir da junção de dois modos de sentido distintos, a que a autora denomina *significados inerentes* e *significados delineados*. Enquanto a primeira categoria diz respeito aos significados possíveis de serem captados a partir da materialidade sonora presente na canção em si, a segunda está relacionada aos sentidos compartilhados socialmente a respeito de práticas musicais específicas. Desta forma, enquanto esta se associa às diversas inserções sociais em diferentes grupos sustentadas por um mesmo indivíduo, aquela é operada pela competência e referência apresentada por ele na tarefa de decodificar significados imanentes à sonoridade de certa peça musical. Estas duas formas de produção de sentidos a partir da música nunca se dão de maneira isolada. É também difícil que os sujeitos sejam capazes de distinguí-las a cada experiência musical vivida. Na verdade, o que ele acessa conscientemente é uma amálgama dos sentidos inerentes e delineados.

Assim, da mesma forma como acontece nos processos de produção e reprodução cultural, a prática musical pré-estabelecida, bem como a composição de novas canções se dá

com referência a um repertório tradicional previamente constituído que cada compositor, músico, ou coletividade, atualiza ao criar uma nova obra, ou novamente executar uma antiga. Eles são também ouvintes, e a partir de sua experiência – entendida aqui nos termos de Walter Benjamin – como tal é que obtêm conhecimento de certo código musical, o que os possibilita, posteriormente, compor suas próprias canções². A prática de antigas músicas e a composição de novas canções atualiza, desta forma, não só o código musical, mas também o repertório tradicional referente àquele tipo de música. A peça composta ou executada 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 ou praticantes 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, ou tornam-se mais abrangentes. É aí também que novos gêneros musicais surgem.

2 - O Gênero Musical:

Roberto Carlos é o Rei do iê-iê-iê
Jamelão cantando samba faz o morro estremecer
Lia da Ciranda Também é de Primeira
No Baião Luiz Gonzaga
No Frevo Néilson Ferreira
Lia de Itamaracá
Roberto Carlos

Se a noção de gênero tem sido utilizada para denominar um sem número de fenômenos, uma propriedade parece ser comum a todos estas utilizações. O gênero é um conceito usado prioritariamente para operar taxonomias. Seu papel é discriminar categorias, separar objetos nestas para posterior análise por parte do pesquisador. Seu objetivo principal

² É certo que muitos compositores, principalmente no campo da música erudita, obtêm suas habilidades de compositor por meio do estudo da teoria musical. Mas é difícil acreditar que somente o estudo, sem uma atuação mínima da experiência auditiva, seja capaz de por si formar um compositor. Afinal, os códigos da escrita musical apresentam natureza bastante abstrata e pouca ou nenhuma conexão com a linguagem falada. O papel da audição para a aprendizagem da escrita e teoria musicais se mostra fundamental até para o caso excepcional dos músicos surdos: estes podem não exatamente escutar os sons, mas conseguem sentir, por meio de sensações táteis, as vibrações sonoras e suas zonas de baixa e alta pressão de ar.

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.). O musicólogo Franco Fabbri ressalta a dificuldade de se tratar de qualquer atividade sonora

sem referir-se a categorias como tipo, gênero, estilo, ou a metáforas como campo, área, espaço. Pensar em música, falar de música, fazer música: todas estas atividades implicam uma referência a uma taxonomia mais ou menos detalhada, cuja estrutura – sem mencionar sua existência – é muito constantemente subjugada³. (FABBRI, 1999:1)

Na música brasileira, muitas vezes nos deparamos com distinções pouco claras entre os diversos gêneros que a constituem. Assim dois músicos ou conjuntos que praticam uma música formalmente semelhante, podem ser enquadradas em gêneros diferentes, ao passo que cantores ou bandas distintas podem ter suas composições nomeadas com o mesmo gênero, dependendo de seu lugar de origem, do seu público, das práticas sociais a que se vincula. Podemos ainda encontrar músicas diferentes, categorizadas sob o mesmo nome, mas que delimitam práticas culturais diferentes. Assim, o pesquisador pode deparar-se com dificuldades na operação de suas análises, recorrendo a categorizações extremamente nuançadas, correndo o risco de se perder em sua taxonomia, ou de reduzir seu objeto a categorias totalizantes, que dependendo de sua operacionalização podem tanto indiferenciar, quanto não enxergar semelhanças entre as peças musicais analisadas. Neste sentido, acreditamos, em consonância com o musicólogo Carlos Sandroni, que “O que se espera dele [do pesquisador] é que entenda por que e em que circunstâncias, diferentes nomes são dados ao que lhe parece ser a mesma coisa” (SANDRONI, 2001:82). Vejamos, portanto, qual a dinâmica de operação do gênero, no campo da linguagem, procurando descobrir as delimitações que o conceito permite realizar, no que tange as práticas musicais.

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. Cada ato de linguagem o lingüista russo Mikhail Bakhtin chama de enunciado. Se o enunciado se institui, nesta

³ Original em inglês, tradução nossa “It seems very difficult – even impossible – to begin any activity with or about sounds without referring to categories such as ‘kind’, ‘type’, ‘genre’, or to metaphors like ‘field’, ‘area’, ‘space’. Thinking about music, talking about music, making music: all these activities imply reference to a more or less detailed taxonomy, whose structure – not to mention its very existence – is too often taken for granted”.

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, 1992:301). 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 maneiras 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. É que “o enunciado (...) é individual, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual” (BAKHTIN, 1992:283). O autor, no entanto, admite que diferentes gêneros abrem-se de maneira diferente às variações de estilo.

Assim como na linguagem falada ou escrita, onde o ato de fala é considerado um enunciado, na prática musical, a performance é o ato de fala. Consideramos performance o ato de realizar a música, seja ao vivo, no momento de gravação, ou mesmo quando apertamos o play de nosso toca CD, ou escolhemos uma rádio específica. Cada uma destas ocasiões permite uma nova audição da peça em questão, em novos contextos, sozinho ou acompanhado de outros indivíduos, o que possibilita uma nova experiência musical, e, conseqüentemente, a formação de novos sentidos, a partir de velhas formas sonoras. Se, novamente concordando com Lucy Green, a música produz sentidos inerentes e delineados, amalgamados na experiência auditiva dos sujeitos, os gêneros musicais, à exemplo do que diz Bakhtin a respeito da linguagem verbal, funciona como forma padrão na organização de um todo coerente musical. Constituem-se, portanto, de elementos mínimos de sintaxe e gramática musical – que determinam padrões e repertórios melódicos e rítmicos específicos, assim como de arranjo e harmonização destes elementos – e de usos sociais, rituais, rotinas de composição, audição e execução compartilhadas, e até sentidos atribuídos a um outro gênero musical. 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, 1992:116).

Mas, se por um lado, tais elementos mínimos não são separados no momento de produção de sentido, por parte de músicos e público ligados a certo gênero musical; por outro, aqueles que dele compartilham – mesmo não músicos – são capazes de reconhecer seu repertório de elementos constitutivos. Assim, a rebeldia associada ao rock é reconhecida tanto

nas formas de se dançar, quanto na timbragem e execução dos instrumentos; a malandragem do samba é escutada em seus padrões rítmicos, e observada no hábito dos sambistas em vestir-se de terno branco; a melancolia do blues é percebida tanto na escala pentatônica (de cinco notas) que utiliza, quanto no hábito boêmio de seus músicos e ouvintes.

Estes elementos separam, assim, práticas musicais diversas, e, conseqüentemente, peças sonoras diferentes. O conjunto destas institui e organiza um repertório de obras tradicionais, o 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 tipo de música 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. Ao mesmo tempo, certas composições podem atingir o status de caso exemplar, *standart*, ou cânone do gênero. A partir desta única canção, imortalizada pela tradição como melhor exemplo daquele tipo de música, se torna possível refazer o todo, ou parte do seu corpo cancional. É o caso de *Garota de Ipanema*, para a Bossa Nova, ou de *Get Up, Stand Up*, para o reggae.

Em todo caso, o gênero musical, como operador que separa tipos diversos de músicas, delimita uma complexa rede de relações sociais, que envolve os meios de produção, difusão e recepção da música. Funciona assim, de maneira mais evidente, não só como delimitador de formas simbólicas, mas também de públicos ouvintes e praticantes. Nos termos do musicólogo Fabian Holt, embora possamos discordar do emprego do termo sistema,

Nesta linha de pensamento, gêneros são sistemas culturais que funcionam como contextos interpretativos. Para ser mais exato, signos, códigos, e práticas não operam separadamente, mas são organizadas e classificadas em relação uns aos outros em sistemas e discursos representacionais⁴ (HOLT, 2003:86)

Assim, os gêneros musicais nos servem como categorias que permitem reconhecer e mapear, no sentido de localizar, diferentes manifestações e práticas em um espaço ou universo musical. No contexto atual da produção de bens simbólicos, a partir das potências e limitações apresentadas pela indústria cultural, estes, por sua vez, apresentam uma complexa topografia,

⁴ Original em inglês, tradução nossa: "In this line of thought, genres are cultural systems that function as interpretative contexts. To be sure, signs, codes, and practices do not operate separately but are organized and classified in relation to each other in representational systems and discourses."

onde posições diferentes são criadas a cada época, no sabor dos modismos, ou são ocupadas pelo mesmo músico ou grupo de ouvintes ao longo do tempo, de acordo não só com a música que produz, mas também com a forma que o público a escuta, ou até mesmo com regras de mercado específicas para aquele período. De qualquer forma, podemos perceber uma grande diferença quando nos referimos a gêneros musicais em contextos comunitários ou massivos. O disco *Correio da Estação do Brás*, de Tom Zé foi produzido neste último caso, e, portanto, utilizaremos no trabalho uma nomenclatura bastante semelhante à operada pela indústria fonográfica. Nossas análises do disco, no entanto, não partirão destas diferenciações de gênero, que poderiam obscurecer as nuances de cada canção que faz parte do trabalho. Estas, mesmo apesar de nos remeter a determinados gêneros musicais, por vezes são compostas utilizando recursos sonoros de outros tipos de música, ora como forma de singularizar a composição, ora explicitando usos semelhantes de músicas diversas.

Este fato nos faz pensar que a dinâmica de operação dos gêneros musicais relaciona-se não só às 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 os espaços em que tais processos acontecem. A música, por si só, traz uma dimensão do espaço em que ocorre, 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 frequentemente um *território*, uma *paisagem* sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana, ou outra.” (WISNIK, 1989:71-2)

3 - O Território e as Paisagens Sonoras

O Arnesto nos convidou
Prum samba ele mora no Brás
Nós fumo num incontremo ninguém
Adoniran Barbosa
Samba do Arnesto

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 restringir 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, 1976:179).

Este processo de produção cultural sobre um determinado espaço físico (atravessado pelos fluxos de possibilidades e limitações físicas, geográficas e biológicas) é que gera o que os autores franceses chamam 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 lugares 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, forte capacidade de produzir um povo, uma etnia, uma nação. É o que Deleuze e Guattari chamam de máquina territorial, “a primeira forma de sócius, a máquina de inscrição primitiva, ‘megamáquina’ que cobre um campo social” (DELEUZE e GUATTARI, 1976:179). 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.

Uma chave de leitura destes fenômenos é percebê-los como o fim da territorialidade, onde 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 que permitia, por exemplo, aos Japoneses em sua era feudal afirmar que o arquipélago nipônico era seu. 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. Séculos de colonização européia na África e Ásia não apagaram do mapa as culturas milenares gestadas nestes espaços. 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, 2000:107)

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 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 maneira, trata-se de formas de negociação entre culturas, onde o fluxo entre as formas tradicionais e suas atualizações, potencializado na contemporaneidade, pode ser percebido por meio das continuidades e transformações dos repertórios tradicionais e de seus usos.

Estes se manifestam com bastante clareza na paisagem urbana. São imagens, textos, sons, que nos permitem perceber estes conflitos, a partir de nossa presença nos lugares. Assim, as paisagens urbanas conformam-se como importante fonte de pesquisa para a compreensão de espaços das grandes metrópoles contemporâneas. Apesar disso, são ainda recentes as perspectivas que buscam estudar o espaço urbano a partir de estímulos sensoriais que não os acionados pela visão. Foi somente nas últimas décadas que vimos surgir uma série de trabalhos que buscam resgatar a potência dos outros sentidos humanos para realizar a tarefa de percepção e apropriação crítica dos espaços urbanos. O pesquisador português José Gaspar realiza uma extensa revisão bibliográfica do campo da geografia, acerca das conceituações nesta ciência do termo paisagem, para afirmar que:

As múltiplas pesquisas sobre a paisagem têm feito ressaltar a importância de novas dimensões, que vão para além da simples apreensão visual ou da resultante das interações entre o Homem e o Meio. Por um lado, têm valorizado a importância de outros sentidos na apreensão das paisagens (o olfato, o ouvido, o tato) e, por outro lado, como notaram Phillipe e Geneviève Pinchemel, têm sido revelada nas “novas paisagens” outras dimensões valorativas, para além da “paisagem como quadro de vida”: paisagem-patrimônio, paisagem-valor de recurso, paisagem-recurso (GASPAR, 2001:84-5).

Desta forma, percebemos como o cantar dos pássaros caracterizam áreas verdes, o ruído de veículos, espaços urbanos densamente ocupados, a música *Par Elise*, cidades do estado de São Paulo, devido ao fato desta anunciar caminhões que vendem gás de cozinha. Nossa pesquisa insere-se nesta perspectiva recente, e procura entender o espaço do bairro Brás, situado na cidade de São Paulo, a partir do disco gravado por Tom Zé, em 1978, *Correio da Estação do Brás*. Buscaremos perceber de que forma se torna possível, a partir deste trabalho do compositor baiano, escutar o bairro paulista em questão. Para tanto, se torna fundamental uma breve reflexão a respeito da questão da sonoridade dos espaços, trabalhados de maneira mais comum nas ciências sociais e humanas contemporâneas a partir do conceito de paisagem sonora.

Uma das primeiras tentativas no campo das ciências de entender o fenômeno sonoro como algo estreitamente ligado ao espaço em que ocorre foi desenvolvida durante a década de

1960, por um grupo de pesquisadores e musicólogos canadenses, envolvidos no projeto de pesquisa *World Soundscape Project*⁵. Um dos motes principais desta pesquisa pode ser resumido em frase do compositor canadense Murray Schafer, acerca das relações existentes entre o espaço e o som: a “definição [do espaço] (...) por significados acústicos é muito mais antiga do que o estabelecimento de cercas e limites de propriedade” (SCHAFER, 1997:58).

Schafer é um dos responsáveis pela criação do termo paisagem sonora, “...qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos” (idem, 366). A paisagem sonora pode designar, desta forma, uma grande variedade de sonoridades, desde a presente em lugares reais, a construções sonoras abstratas, passando por gravações, sua edição e composições musicais tradicionais. São compostas por eventos sonoros, “a menor partícula independente da paisagem sonora (...) um objeto acústico para estudo simbólico, semântico ou estrutural e é aqui um ponto de referência não-abstrato relacionado com um todo de maior magnitude do que ele próprio” (idem, 364). O evento sonoro trata-se, portanto, de um fenômeno acústico, localizado em um dado contexto, relacionado obrigatoriamente com sua fonte produtora – uma buzina, um grito, uma voz que fala, uma canção que toca. Neste sentido, se torna possível perceber nas paisagens sonoras de determinado lugar pistas que auxiliam na compreensão do comportamento de sua vida social: “Para isso eu me permito uma analogia e metáfora a fim de considerar o valor heurístico das sonoridades e sua relação com comportamentos e a vida social urbana e os ambientes”⁶ (FORTUNA, 2001:1).

Em seu trabalho, Murray Schafer demonstra esta consciência ao voltar-se para uma questão surgida na contemporaneidade: a poluição sonora. Ao diferenciar as sonoridades dos lugares no tempo e no espaço, o autor apresenta a distinção entre paisagem sonora *hi-fi* e *lo-fi*. Enquanto a primeira designa um local em que os sons separados podem ser ouvidos com clareza e distinção, a segunda diz respeito a uma grande quantidade de sons diversos presente ao mesmo tempo no mesmo espaço. O fato de uma paisagem sonora ser *lo-fi* ou *hi-fi* possui implicações para sua percepção. Quanto mais *hi-fi* uma paisagem for, mais fácil será distinguir os diferentes sons que a compõem, já que neste caso, o fenômeno da sobreposição sonora se torna menos freqüente. Assim, cada vibração sonora tende a ser percebida em sua inteireza, podendo comunicar algo. Uma outra implicação importante para a audição é o fenômeno da perspectiva sonora, privilegiado nas paisagens *hi-fi*:

O ambiente silencioso da paisagem sonora *hi-fi* permite ao ouvinte escutar mais longe, a distância, a exemplo dos exercícios de visão a longa distância

⁵ Projeto de Paisagem Sonora Mundial – tradução nossa.

⁶ Original em inglês, tradução nossa: “For that I avail myself of analogy and metaphor in order to consider the heuristic value of sonorities and their relationship with behaviors and urban social life and environments”.

no campo. (...) Em uma paisagem sonora *lo-fi*, os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa. O som translúcido – passos na neve, um sino de igreja cruzando o vale ou fuga precipitada de um animal no cerrado – é mascarado pela ampla faixa de ruído. Perde-se a perspectiva. Na esquina de uma rua no centro de uma cidade moderna, não há distância, há somente presença. (SCHAFER, 1997:71-2)

Percebe-se a partir da citação acima que o compositor canadense identifica as paisagens sonoras hi-fi com ambientes rurais e as lo-fi com os urbanos. Mas também afirma que a noite é mais hi-fi que o dia e a antiguidade mais que a modernidade. Uma caminhada pelo centro de uma grande cidade contemporânea pode confirmar tal fato, afinal escutaremos a todo momento o trânsito de veículos, o burburinho dos pedestres, uma grande variedade de sirenes e buzinas, e, é claro, músicas diversas e simultâneas. Será mais especificamente sobre este último tipo de som que nosso trabalho se voltará. Como vimos anteriormente, a prática musical constitui-se como cultura, na medida que delimita contextos e práticas diferentes de produção, circulação e consumo de bens culturais, o que conforma usos diferenciados de uma linguagem específica.

Nesta medida, como já argumentamos anteriormente, músicas diferentes, quando praticadas, conformarão territórios diferentes, os quais poderemos perceber a partir de paisagens sonoras diversas. Se levamos em conta que em espaços urbanos, devido à alta intensidade do som ambiente, ocasionado pelo intenso fluxo de veículos e ruídos de máquinas, as músicas se manifestam, de modo geral, amplificadas, percebemos que existem casos em que estas conformam a totalidade da paisagem sonora de um determinado local. Um bom exemplo deste fenômeno são bares onde há apresentação musical ao vivo, ou que disponibilizam para seus fregueses karaokê ou jukeboxes. Ali, muitas vezes a música toca tão intensamente que somente ela é possível de ser escutada. Este fato está ligado ao uso atribuído ao espaço; o de local de diversão e entretenimento, onde a música funciona por si só como um grande fomentador da sociabilidade, realçando nos presentes a sensação de “estar junto”.

Estes fenômenos são percebidos de maneira negativa por Schafer. Para o autor, a chave para a questão da poluição sonora está menos na quantidade e intensidade de sons simultâneos presentes nas grandes cidades, do que na audição das pessoas que se fazem presentes nestes espaços. É que em sua concepção, a paisagem sonora lo-fi gerou uma forma de escuta desatenciosa e desinteressada, o que nos torna mais tolerantes às grandes intensidades sonoras, e, conseqüentemente, incapazes de distinguir as nuances de uma paisagem sonora super povoada e densa. Assim, o problema da poluição sonora seria

solucionado por um treinamento do ouvido, desenvolvido por Murray Schafer e por ele denominado limpeza de ouvido, o que aumentaria a capacidade da população de perceber as nuances das paisagens sonoras de determinado local – materializada em sua concepção de ouvido pensante. A partir desta concepção, o autor defende que seria promovida uma clariaudiência, a partir da qual os próprios sujeitos seriam capazes de perceber e eliminar os sons indesejados (SCHAFER, 1997:255).

Sem querer negar o fenômeno descrito por Schafer, que aponta para a questão da formação de uma percepção desatenta na modernidade, acreditamos que estas novas formas de percepção apontam para novas maneiras de ser e estar no mundo. Aqueles que viveram os primórdios da modernidade, principalmente o período que compreende o século XIX e início do século XX, foram os que mais dificuldades encontraram para se adaptar a estas novas condições. Em estudo sobre a questão neste período, Ben Singer partirá de jornais e revistas sensacionalistas europeus e americanos para analisar o medo e apreensão geral das pessoas relativos aos perigos de se sofrer um acidente. Ao final de seu trabalho, Singer chega à seguinte conclusão, com relação à esta questão na modernidade, a partir do filósofo Ortega y Gasset:

“O ritmo da vida moderna, a velocidade com a qual as coisas se movem hoje, a força e a energia com que tudo é feito angustiam o homem de compleição arcaica e essa angústia é a medida do desequilíbrio entre suas pulsações do tempo”. A fixação crítica na modernidade e no sensacionalismo ressalta, se não a angústia, pelo menos a ansiedade de uma geração que podia ainda sentir tal desequilíbrio. (SINGER in CHARNEY e SCHWARTZ, 2001:142)

Em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte alcançada a partir do advento da fotografia, Walter Benjamin nos lembra que às mudanças nos meios de produção correspondem reorganizações nas superestruturas da sociedade (BENJAMIN, 1994:165). Neste sentido, é necessário utilizar parâmetros diferentes para se avaliar a escuta em contextos de predominância de paisagens sonoras *hi-fi* ou *lo-fi*. Afinal, dispomos do exemplo do mecânico que avalia se um motor automobilístico está ou não com defeito a partir do ruído produzido pela própria máquina, indefinido para quem não entende de carros, mas significativo para quem trabalha diariamente com eles. Existe portanto um saber implícito em formas de escuta que não o ouvido pensante, que agem de maneira semelhante à que Michel de Certeau utiliza para caracterizar as formas de operação da cultura popular:

... ela se formula essencialmente em “artes do fazer” isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* “popular”, uma maneira de pensar investida numa maneira de

agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar.
(CERTEAU, 1994:42)

A concepção de ouvido pensante de Murray Schafer nega estas possibilidades. Baseia-se em uma idéia de competência sonológica – conhecimento implícito que permite a compreensão das formas sonoras (SCHAFER, 1997:363) – que leva em conta não só a capacidade de recepção de informação sonora, mas também a sua capacidade de produzir. Até este ponto nenhuma diferença com relação ao ponto de vista defendido em nosso trabalho, que, parte de Certeau, para compreender um consumo que também produz. No entanto, nossa divergência com relação ao compositor canadense se dá exatamente em sua concepção de produção: para ele, a capacidade de projetar a experiência sonora está relacionada a um fazer sonoro, à forma e consciência com que se produz sons. Assim, seria necessária a aquisição de um certo conhecimento musical para a obtenção de uma boa competência sonológica. O compositor canadense despreza a capacidade de fabular e dizer dos fenômenos sonoros como produção, por acreditar que este procedimento falseia o fenômeno sonoro transformando-o em histórias⁷. Por isso toma a música como chave para a percepção auditiva: o ouvido pensante transforma toda paisagem sonora em composição musical e qualquer sujeito nela imerso em seu compositor.

A própria estratégia de Schafer vai nesse sentido; ao sugerir que ouçamos determinada paisagem sonora como música – ‘como se fosse uma peça de Mozart’ -, ele já pede que o ouvinte ponha em ação uma idéia de música que é dada de antemão. Nesse caso, o jogo que ocorre é muito mais o de territorializar a escuta do ambiente do que desterritorializar a escuta musical (SANTOS, 2002:101)

Neste sentido, para Schafer, a única possibilidade de um conhecimento verdadeiro da paisagem sonora seria uma escuta musical, baseada grandemente em preceitos oriundos da música clássica ocidental, que encara as paisagens sonoras como sistemas (como toda a terminologia por ele empregada faz demonstrar – hi-fi x lo-fi; som como sinal; ruído como sinal indesejado que dificulta que os sinais desejados cheguem sem desvios ao pólo receptor; paisagem sonora como sistema) a serem analisadas e melhoradas objetivamente por uma audição que se considera capacitada a nelas atuar de maneira consciente. Por isso Schafer

⁷ Este é um ponto complicado no desenvolvimento das idéias de Murray Schafer, até porque constitui-se como uma contradição metodológica no seu percurso de pesquisa. Ao estudar as paisagens sonoras do passado, ou caracterizar sons que estão presentes na realidade humana por longos períodos de tempo, como os sons da natureza em geral, o autor apoia-se sempre em fontes históricas legitimadas, sejam legislações anti-ruído, sejam depoimentos ou trechos de obras literárias, científicas e filosóficas de autores de diversos períodos, muitas vezes sem questionar seu posicionamento, ou sua extrapolação do estímulo. As vozes das pessoas comuns são utilizadas por Schafer apenas como ponto de partida para delimitar aspectos culturais da audição, como o gosto por determinados sons, ou sentidos socialmente compartilhados.

considera falso o conhecimento obtido pela escuta e expresso em palavras e gestos, capazes de evidenciar os sentidos produzidos a partir de sons, mas que não necessariamente produzem uma intervenção consciente que resolva o problema da poluição sonora. Esta noção mostra-se etnocêntrica, por não acreditar nas potências auditivas das pessoas comuns, que encerram em si um certo conhecimento, não necessariamente musical, mas ainda assim, útil tanto para as tarefas que desempenham na vida cotidiana, quanto para o conhecimento e percepção do espaço.

Por outro lado, acreditamos que o termo paisagem sonora, da forma como trabalhada pelo compositor canadense, possui uma boa capacidade de recortar objetivamente o fenômeno sonoro situado no espaço, já que ao mesmo tempo dá conta de reconstituir a tridimensionalidade da experiência auditiva, situa o som no tempo e no espaço e explicita o ponto de vista a partir do qual foi tomada. Pode-se criticar o conceito ao dizer da impropriedade de utilização de um termo visual para a compreensão de fenômenos auditivos. No entanto, Schafer explica que procede assim no intuito de traduzir por metáforas a experiência auditiva para um mundo dominado pela experiência visual. Buscando uma metáfora que consiga realizar de melhor maneira a transposição do termo paisagem do campo visual para o campo sonoro, encontramos os panoramas;

estes vastos quadros circulares pintados em *trompe-loeil* e destinados a serem olhados a partir do centro da rotunda, representavam cenas de batalhas e vistas de cidades: *Vista de Paris, Evacuação de Toulon pelos ingleses, O acampamento de Bologna, Roma, Atenas, Jerusalém*. (...) A invenção decisiva, porém, foi o diorama de Daguerre e Bouton, aberto em 1822 na Rue Sanson, próxima do Boulevard Saint-Martin e depois instalado no Boulevard de Bonne-Nouvelle. Os quadros eram pintados sobre telas transparentes, o que permitiu em 1831 usar vários efeitos de luz⁸ (BENJAMIN, 2006:569).

Cada canção ou grupo de canções de *Correio da Estação do Brás*, remete à sonoridade de determinados espaços do bairro. Conformam-se, portanto, como paisagens sonoras do local, de forma que em seu conjunto possibilitam a formação, ainda que somente na imaginação de seus ouvintes, de um grande panorama que retrata a região, com sua complexa topografia de tempos e usos. Escutá-lo permite acessar a experiência de caminhar pelo bairro, seja em seus espaços fechados, públicos ou privados. Possibilita também tanger as expectativas e sonhos da população que o ocupa. Mas esta é a matéria que alimentará os próximos dois capítulos, nos quais mostraremos de que forma o uso da linguagem musical por Tom Zé deixa pistas do Brás nas canções do disco em questão.

⁸ Entre eles o que permitia simular a passagem do dia. Cf. BENJAMIN, 2006:571.

Capítulo 2 - Territorialização das práticas musicais: Brás, bairro da diversidade

O Bairro do Brás, situado na Zona Leste de São Paulo, em região fronteira com a área central da cidade, pode ser encarado, contemporaneamente, com um território flexível. Uma das áreas de ocupação mais antiga da maior zona urbana do país, começou a ser ocupado durante o século XVIII – a área era considerada terreno devoluto, sendo que a posse de uma determinada parte da terra era dada por sua ocupação. Para tanto, era necessário apenas que seus moradores solicitassem terrenos a disposição para a manutenção de chácaras e sítios. Deveriam também manter o uso e a ocupação do solo, sob pena de perder sua posse, caso a abandonassem. A primeira demarcação oficial de terrenos aconteceria somente na segunda metade do século XVIII.

Apesar de sua proximidade do núcleo de fundação da cidade de São Paulo, o acesso ao Brás era difícil – a região hoje ocupada pelo Convento do Carmo, passagem obrigatória, era conhecida como Buracão, devido a presença de um morro bastante íngreme, utilizado por parte da população como depósito de lixo. Estes fatores fizeram 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 para passar o fim de semana. Havia ainda alguns casebres de negros ex-escravos. Mas poucos proprietários utilizavam suas terras para fins produtivos. Uma exceção era o chacareiro português José Brás, que cultivava a terra de que era dono a fim de retirar seu próprio sustento. O nome do bairro é uma homenagem a este chacareiro, responsável pela construção da primeira capela da região.

O Brás encontrava-se também em um entroncamento de caminhos dentro da antiga cidade de 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 e 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, onde a produção era escoada. 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, 2002:143).

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 e asiáticos, entre chineses, alemães, espanhóis, lituanos, húngaros, libaneses, sírios e, principalmente, italianos, que chegavam ao país como parte da política implementada pelo estado brasileiro de substituição de mão de obra escrava. A pressão de países como a Inglaterra em favor da abolição da escravidão crescia. Tanto que a década de 1880 foi marcada pela grande chegada de imigrantes italianos no bairro – 1888 é a data de assinatura da Lei Áurea, ato que encerrou oficialmente a escravidão no país. Os recém chegados eram encaminhados para a Pousada dos Imigrantes, local onde ficavam por alguns dias, tomavam banho, recebiam roupas novas e tratamento médico. Daí, parte dos imigrantes 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 caso do industriário Francisco Matarazzo é um dos mais notórios entre eles. 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, 2000:145). O rápido crescimento e prosperidade alcançados na virada do século XIX para o XX, até a década de 1950, fazem com que muitos considerem este período como o de apogeu da região.

Nas primeiras décadas do século XX a imigração de italianos arrefece. Mas ainda assim, o Brás não deixa de receber pessoas oriundas de outros locais do globo. 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 sul e sudeste do país, estes migrantes não conseguem satisfazer o sonho de conseguir vida melhor na cidade grande. Muitos passaram a habitar as ruas, outros encontraram 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** (grifo nosso). 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 (DIAFÉRRIA, 2000:161).

E será este ambiente popular, com fortes traços nordestinos (características bastante negativas no imaginário dos paulistanos), que marcará o bairro a partir da década de 50. As indústrias que sustentavam economicamente o bairro começam a abandoná-lo, assim como as famílias de italianos mais prósperas, que trocavam o local por outros bairros da cidade considerados mais nobres. Os 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, e em muitos momentos noturnos, o único sinal de vida urbana no Brás. Acrescente diversos galpões ocupados por malharias geridos por coreanos que mantêm mão-de-obra, sobretudo boliviana, em regime de semi-escravidão para a produção de calças jeans que mais tarde receberão etiquetas das marcas mais chiques da cidade¹. A este momento do bairro, que perdura até os dias atuais, muitos daqueles que consideram o período anterior - quando os italianos predominavam – de apogeu, chamam de decadente. André Martin (1984) falará em uma deterioração do bairro, causado principalmente pela velocidade de expansão da cidade de São Paulo, o que gerou na região uma intensa especulação imobiliária, e um sacrifício da população local, em prol da de outros bairros, na implantação de grandes reformas urbanas que visavam a melhoria do trânsito da cidade, como a estação do metrô e largas vias de trânsito rápido, implantadas pela prefeitura, a partir desta época. 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 seu olhar e audição no disco *Correio da Estação do Brás*, lançado em 1978. Neste disco, o bairro não será caracterizado pelas antigas indústrias ou pelo gasômetro que anteriormente o ocupou, mas por “seu aspecto de cidade do interior da Bahia ou Pernambuco em dia de feira. Sotaque nordestino, jabá, maniçoba, sarapatel, carne de sol, farinha de copioba, puxa, quebra-queixo, caçuás, girimuns, fê, guê, lê, me, nê” (ZÉ, 1978). Esta frase, e o próprio título da gravação – que coincide com o de uma das canções presentes – serão as únicas referências literais ao bairro paulista. Ainda assim, se torna possível perceber no trabalho em questão, recheado de canções com forte acento nordestino, aspectos da sonoridade de um espaço que em finais da

¹ A matéria *O brasileiro Juan Manuel*, presente na revista Piauí, n. 3, de dezembro de 2006, p. 6, oferece um depoimento sobre a situação de vida desta população na cidade de São Paulo.

década de 1970 já se estabelecia como ponto articulador do trânsito de habitantes economicamente subordinados da cidade – dentre os quais pessoas provenientes de estados do nordeste do país, em busca de melhores condições de vida. Tanto que incluirá uma canção que faz referências diretas a um festejo popular de tradição em sua cidade natal, Irará, situada no interior da Bahia, nas proximidades de Feira de Santana e Alagoinhas.

1 - Canções de espaços públicos fechados

Denominamos *canções de espaços públicos fechados*, aquelas que remetem a espaços internos, geralmente dedicados a diversão, freqüentados por uma grande quantidade de pessoas. Bailes, cabarés, forrós e prostíbulos são alguns exemplos que podemos identificar, nas canções *Lavagem da Igreja de Irará*, *A Volta de Xanduzinha* e *Amor de Estrada de Correio da Estação do Brás*.

1.1 - A Festa de Lavagem de Igreja: Irará no Brás.

Muito comum entre os festejos pré-carnavalescos da Bahia é a festa de Lavagem de Igreja, que acontece usualmente entre a segunda quinzena de Janeiro e a primeira de Fevereiro. Em geral, reza-se uma novena, ao final da qual é realizada festa do santo referente à igreja a ser lavada. A festa “é marcada pela lavagem da escadaria e do adro da igreja por baianas vestidas a caráter, trazendo na cabeça água de cheiro (muito disputada entre os fiéis) para lavar o chão da igreja e flores para enfeitar o altar” (BONFIM, 2000:1). Bastante comum é a realização de procissão antes da lavagem e festa profana após a cerimônia, com barracas de comidas típicas, bebidas e blocos festeiros.

Alguns apontam a origem da festa aos tempos em que os escravos eram obrigados por seus senhores a levar água para lavar as escadarias da Basílica do Senhor do Bonfim em Salvador, a fim de realizarem sua própria festa. Em seus primórdios, toda a igreja era lavada com água de cheiro, mas após proibição do rito no interior da igreja pelas autoridades eclesiásticas, a lavagem foi reduzida às escadarias e adro (GAETA, 1997:15). O evento realizado em Salvador configura-se como a maior festividade do gênero em todo o estado, atraindo uma grande quantidade de pessoas e configurando uma espécie de feriado facultativo, já que pára o trânsito de toda região da cidade conhecida como Cidade Baixa. Durante estadia em Salvador no mês de janeiro de 2007, pudemos acompanhar a festa de

Lavagem da Igreja do Senhor do Bonfim. Nesta ocasião pudemos observar que, na capital baiana, a ocorrência da procissão, da qual participou uma multidão, não impediu a venda de bebidas alcoólicas durante o ritual religioso. Pelo contrário, a população caminha até a igreja bebendo cerveja em latas compradas com vendedores ambulantes encontrados aos montes em todo o trajeto. Após encerramento das festividades, são organizadas festas diversas, seja nas casas da população, seja de música axé (como as do carnaval do estado) e até mesmo uma festa com apresentação de bandas de Rock, o *Bonfim Hard*.

Outras cidades dos arredores e do interior do estado também realizam a festa, entre elas Lauro de Freitas, Santo Amaro da Purificação e Irará, cidade natal do compositor Tom Zé. Neste local, a festa partiu da iniciativa de algumas senhoras “de família” (como atesta texto presente no site <http://www.irara.com.br/blocos.htm>²), que decidiram homenagear Nossa Senhora da Purificação, padroeira da cidade, cuja festa é celebrada no dia 2 de Fevereiro. A Lavagem da Igreja de Irará é realizada nos moldes da que tem lugar em Salvador, com novena iniciada com duas semanas de antecedência, procissão, lavagem da igreja e festa. Irará apresenta uma Lavagem bastante singular, com cantos “de longa tradição e suas letras sempre trazem referências locais” (MARCONI, 1998, vol.1:32). Fotos presentes no site anteriormente citado (Anexo 1), das comemorações ocorridas no ano de 2006, dão a impressão de uma festa que assemelha-se a um desfile carnavalesco de pequena cidade do interior: blocos de pessoas fantasiadas de freira ou de mulher, trio elétrico conduzindo a procissão, são algumas das particularidades nelas registradas. A canção *Lavagem da Igreja de Irará*, de Tom Zé nos dá uma boa idéia de como acontece esta festa, não apenas a descrevendo, mas apropriando-se de diversos versos e melodias cantados nas festividades da cidade³. A partir da citação de cada uma de suas estrofes, descreveremos a canção, buscando inicialmente, evidenciar o que ela nos conta a respeito dos festejos da cidade do interior da Bahia, para posteriormente compará-la com outras fontes a fim de perceber de que forma é possível escutar o Brás.

Zé, Zé, Zé Popô
foguete do ar me anunciou
Irará é meu namoro
e a lavagem é meu amor

² Este endereço não é o do site do governo municipal de Irará, mas autodenomina-se a página oficial da cidade na Internet. Pelo que pudemos observar, trata-se de domínio mantido por um curso de informática sediado no centro de Irará. É possível que seja, portanto, resultado final de cursos de criação de página na internet ministrados pela referida escola.

³ A partir de agora, toda vez que nos referirmos a versos típicos da Lavagem da Igreja de Irará, o faremos com referência ao mapeamento de festejos e costumes populares da Bahia *Bahia Singular e Plural*, realizado pelo Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia dirigido pelo jornalista Paolo Marconi, faixa 12 do primeiro volume do referido trabalho.

A canção é inteiramente executada em ritmo 2/4. Em sua introdução, o cantor canta alguns versos típicos da dita festa em Irará - “Zé Pôpô/foguete no ar me anunciou” – com mesma melodia que os cantados em Irará, enquanto o violão marca os tempos fortes executando uma única vez seus acordes iniciais, sem delinear o ritmo. Em seguida, entoam os versos que localizam geograficamente a festa em Irará. Estes dois versos são repetidos, agora com o violão executando acompanhamento rítmico bem marcado nos tempos fortes, até que a canção inicia-se, com a entrada de toda banda, composta por baixo, bateria, piano elétrico, violão e percussão, com agogô e chocalho.

Na Quixabeira eu ensaio
na Rua de Baixo eu caio
na Rua Nova eu me espalho
na Mangabeira eu me atrapalho.
Pulo pra Rua de Cima
valei-me Nossa Senhora
arrepere o remelexo
que entrou na roda agora.

A banda segue ritmos contramétricos, guiados principalmente pelo agogô e chocalho. Nestes versos, o cantor nos conta o percurso seguido pela procissão, que inicia-se na Rua Quixabeira, passa pelas ruas da cidade até chegar à igreja a ser lavada. Em “Na rua de baixo eu caio” e “Pulo para a rua de cima”, encontramos referência aos seguintes versos tipicamente cantados no festejo, embora não utilizem a mesma melodia: “Na Rua de Baixo choveu lenha/choveu lenha, choveu lenha”.

Arriba a saia, peixão
todo mundo arribou, você não

Estes versos são novamente versos típicos da lavagem de Irará e utilizam a mesma melodia que é entoada na cidade baiana. As referências à dança e às saias nos levam a crer que neste momento o cantor começa a referir-se às baianas que comandam a festa. O verso é executado por toda a banda, sendo que ao aproximarem-se de seu final, são pontuados por um breve arranjo de metais (instrumentos de sopro).

Melânia, porta-bandeira
com mais de cem companheiras
lá vem puxando o cordão
com o estandarte na mão
em cada bloco de cinco
das quatro moças bonitas
tem três no meu coração
com duas já namorei
por uma eu quase chorei.

A personagem Melânia, a porta bandeira principal da festa, é a primeira personagem da celebração iraraense a ser citada. Como informa em entrevista ao programa *Ensaio*, esta baiana é a mãe de santo de Tom Zé (FARO, 2006). Junto a ela, chegam mais de cem baianas vestidas a caráter, que realizarão a Lavagem da Igreja. No que segue a canção, o cantor exalta seus dotes de galanteador, ao contar com quantas moças da cidade já flertou, paquerou ou namorou. Neste trecho há a introdução de um novo instrumento, uma flauta que pontua melodias ao fundo, utilizando nos dois primeiros versos notas próximas na escala, em progressão ascendente, executadas com precisão, 4 por compasso, e nos dois últimos, melodias descendentes, mais espaçadas, acompanhando a da letra.

Zé, Zé, Zé Popô
foguete do ar me anunciou
Irará é meu namoro
e a lavagem é meu amor,

Os versos iniciais voltam em seguida, agora sob arranjo instrumental semelhante ao presente na parte dos versos “Arriba a saia, peixão/todo mundo arribou, você não”. A partir de então torna-se clara a estrutura ABAC que permeia a canção, sendo que A trata-se de um refrão, composto de versos tipicamente cantados em festas de lavagem de igreja, ou adaptações deste repertório, a parte B, composta pela descrição da procissão ou, de alguns lugares da cidade também dedicados à devoção religiosa, e a parte C centra-se em alguns personagens “famosos” do festejo em Irará. Cada um destes trechos possui melodias próprias, embora variem em torno de temas bastante semelhantes, na mesma tonalidade. Entre a primeira e a segunda execução de toda estrutura ABAC, existem, em algumas partes, pequenas variações de arranjo.

Na Lavagem minha alma
se lava, chora e se salva
segunda, lá no Cruzeiro
eu me enxugo no sol quente.
No céu, na porta de espera
Sinhá Inácia foi louvada
vendo os pés de Zé-Tapera
São Pedro cai na risada.

Neste momento, a partir do verso “se lava, chora e se salva”, ao fundo, um violão harpeja (executa frases melódicas baseadas nos graus da escala que compõem o acorde executado naquele momento) espaçadamente poucas notas. A letra refere-se ao dia seguinte à procissão, uma segunda-feira, quando o cantor após a lavagem da igreja, e conseqüentemente de sua alma, a secará ao sol, no cruzeiro da cidade. É possível aqui uma segunda interpretação a esta lavagem da alma: pode referir-se também aos festejos profanos que acontecem após a

procissão, quando o cantor poderia ter se entregado aos prazeres da carne, e, consequentemente, relaxado o espírito com relação aos estresses e problemas do trabalho e da vida cotidiana. A primeira interpretação é reforçada pelo verso que vem logo em seguida, quando a personagem Sinhá Inácia - primeira porta bandeira dos festejos de lavagem de igreja em Irará, após a criação da comissão de festa - é citada. A baiana teria sido louvada no céu e estaria em sua porta para receber as almas dos bons cristãos iraraenses. Já a segunda, ganha força se levamos em conta o sentido popular atribuído à expressão “lavar a alma”. Em seguida, para introduzir mais um verso típico relacionado a este tipo de celebração, o cantor cita São Pedro que teria “caído na risada”, após observar os pés de Zé Tapera. No programa *Ensaio Tom Zé* também menciona estas duas personagens: Sinhá Inácia, chamada por ele na entrevista de Sinhá Grande, era a mãe de santo de seu pai e Zé Tapera o responsável por lançar os foguetes, dotado de um pé tão grande que quando precisou de sapato teve que ir à cidade vizinha de Alagoinhas, fazer uma forma por encomenda (FARO, 2006).

Pé dentro, pé fora
quem tiver pé pequeno
vai embora.

Entra, então, novamente como refrão, mais um verso típico de festas de lavagem de igreja. Nas gravações realizadas pelo mapeamento *Bahia Singular e Plural* não existem registros sobre a utilização destes versos na lavagem de Irará. Contudo, existem registros de sua utilização na festa de lavagem que acontece, mais ou menos na mesma época, em Santo Amaro da Purificação, cidade do Recôncavo Baiano, que tem por padroeira a mesma Nossa Senhora da Purificação. Estes versos também já foram utilizados por Caetano Veloso no disco *Transa*, seguindo melodia bastante semelhante à presente em *Lavagem da Igreja de Irará*. O arranjo nesta parte é o mesmo de “arriba a saia peixão/todo mundo arribou você não”, incluindo os metais.

Quem chegou no céu com atraso
foi Pedro Pinho do Brejão
que se demorou comprando
quatro peças de chitão.
Mas logo em sua chegada
duzentas saias rodadas
ele deu ao povaréu
e organizou todo mês
lavagem da porta do céu.

Neste trecho é citada mais uma personagem típica da lavagem de Irará, Pedro Pinho do Brejão, senhor que todo ano compra peças de pano e produz saias a serem distribuídas aos

participantes da procissão. A referência ao céu, neste trecho da canção nos leva a crer que Pedro Pinho já esteja morto. Contudo, é possível interpretar o termo como referência à igreja que será lavada, já que depois de entregar as saias às pessoas que participavam dos festejos, ele organizará todo mês “lavagem das portas do céu”, ou da igreja. Este trecho repete o arranjo que compõe os versos em referência à porta bandeira Melânia, incluindo o arranjo de flautas.

Por favor me vista
não me deixe à toa
lá naquela loja
tem fazenda boa
tem fazenda boa
pra sinhá-patroa.
Tem fazenda fina
pra moça grã-fina,
tem daquela chita
pra moça bonita.

Finalizando a canção, encontramos novamente a utilização de versos típicos da lavagem da igreja de Iará, novamente entoados com a mesma melodia encontrada na cidade baiana, “Por favor me vista/não me deixe à toa/lá naquela loja/tem fazenda boa”. O arranjo instrumental repete o do trecho “Na lavagem minha alma...”. Os harpejos ao violão, no entanto, apresentam-se mais variados e acompanhando toda a parte cantada. A canção finaliza em *fade out* com o cantor improvisando variações a partir dos quatro versos anteriormente cantados.

Como pudemos perceber a partir do que foi descrito acima, a canção *Lavagem da Igreja de Iará* utiliza-se prioritariamente de repertórios oriundos do nordeste do país, para descrever uma festa que acontece na Bahia. Onde se torna possível, na composição de Tom Zé, escutar o Brás? A chave para responder esta pergunta pode ser encontrada em dois aspectos da gravação: sua sonoridade e a formação instrumental utilizada. Acontece que as músicas que embalam os festejos de lavagem de igreja são executadas por charangas, formações instrumentais, capacitadas a movimentarem-se, compostas por percussão e instrumentos de sopro. Em Salvador estas charangas tocam tanto o Hino do Senhor do Bonfim quanto músicas populares de sucesso, que não necessariamente possuem alguma relação com a festa em questão, como *Descobri que te Amo Demais*, de Zeca Pagodinho, *Como uma onda no Mar*, de Tim Maia, entre outras. Embora as fotos da festa de 2006 de Iará mostrem um trio elétrico, onde toca a banda *Saravada*, de música axé (Anexo 2), é bem provável que a procissão seja guiada por charangas executando músicas típicas do local, como

afirmara Marconi. No entanto, *Lavagem da Igreja de Irará* foi gravada com uma formação bem menos enxuta: baixo, bateria, violão, piano elétrico e percussão.

Esta alteração instrumental significa, em primeiro lugar, uma mudança de sonoridade, por mais que elementos de linguagem musical como ritmo, melodia e harmonia permaneçam em conformidade com as do contexto original. Como também descrito anteriormente, observamos na canção a utilização de um naipe de metais e de flautas em algumas partes. No encarte do disco, não há créditos para quem tocou estes instrumentos, mas existem créditos para teclados. Escutando os referidos trechos mais atentamente, percebemos que os instrumentos de sopro soam artificiais. Podemos concluir, portanto que se tratam de timbres sintetizados, gerados por módulos de síntese analógica de som, tecnologia que começava a ser utilizada a partir de meados da década de 1970. A tecnologia, de ponta em 1978, não poderia ser encontrada, portanto, em uma cidade do interior da Bahia, como Irará. As modificações de timbragem da canção não param aí. Escutando atentamente o baixo, podemos perceber que se utiliza de uma sonoridade encorpada, resultado não somente do uso de um instrumento elétrico e amplificado, mas também processado em estúdio por um efeito de compressor. Este recurso se tornou muito utilizado na música popular nacional e internacional de caráter dançante, já que possibilita que as linhas executadas pelo instrumento sejam performadas com mais precisão no ataque, bem como proporciona uma sonoridade mais encorpada ao instrumento.

Estas modificações apontam, portanto, para uma mudança de local de execução da canção, de uma cidade pequena do interior da Bahia, para uma grande cidade do sudeste. Não implica, no entanto em uma mudança de local onde acontece a festa, já que sabemos que a lavagem de igreja acontece usualmente naquele estado do nordeste do país. Não há registros de festejos deste caráter no Brás, em São Paulo. A canção poderia, portanto, referir-se a qualquer bairro, de qualquer capital, que recebera uma grande quantidade de nordestinos – o bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, e que abriga a feira nordestina da cidade, poderia ser uma opção. Mas, novamente uma audição atenta à canção em seu conjunto pode nos dar pistas para a solução da questão: é que a execução exemplar, correta, sem floreios musicais, e muitas vezes repetitiva nos leva a escutar que a canção *Lavagem da Igreja de Irará*, poderia muito bem ter sido executada por uma banda de baile ou de cabaré, destas que são responsáveis por bailes populares, forrós, ou mesmo pela animação de uma gafeira ou bar com música ao vivo. Lourenço Diaféria nos lembra que o Brás “sempre tinha um divertimento, e quando não tinha programa em nenhum outro lugar a vizinha e as amigas iam ao Forró do Nordeste, que funciona de noite, na Rua Domingos Paiva” (DIAFÉRIA,

2002:107). O músico Dominginhos, no programa *Ensaio*, descreve da seguinte forma um destes bailes:

Essa musiquinha chama-se *Enchendo o Saco*, o sanfoneirinho fica a noite toda nessa pisada [o acompanhamento à sanfona que Dominginhos realiza]. Não adianta inventar que se ele inventar ta desempregado, e ele fica ali no forrozinho de Pedro Sertanejo⁴, ganhando os 80 mil réis dele. O Pedro paga mal que só o diabo até hoje. ‘Meu filho não dá’. E o sanfoneiro lá enchendo o saco. O nordestino em São Paulo, quebrando pedra, furando buraco que só tatu a semana toda, quando chega o fim de semana ele só pensa no forrozinho do Pedro. Aí ele se arruma todo, fica todo fiota, bota um sapato daquele tipo Luís XV, bem alto, que ele é baixinho torado no grosso, aquelas calcinha apertada que não cabe nem os documento e ele chega, sai pisando durinho. Só não bota óculos *ray-ban* porque é de noite, já gosta. Bota uma calça lilás, bem vistosa, camisa verde, bem cheia e toda florida. Eita, chega, sai danado, só se sentindo mesmo o tal, viu? E risca lá no forrozinho de Pedro. É logo corrido pra ver se tá com uma faquinha. Nordestino tem fama de andar com uma 12 polegadas ou uma 24. Mas ele diz que não é para furar ninguém não, é só para fazer palito. E ele chega lá no forrozinho de Pedro, emburaca, pega a entradinha, vai lá pra porta do banheiro que sabe que lá tá aquelas neguinha cheirosa. E o sanfoneiro lá enchendo o saco [música ao fundo]. Ele fica por ali, toma logo uma cervejinha quente, daquela que fica com gosto de guarda chuva na boca, e fica ali azucrinando as neguinha: dá um beliscão numa, um beliscão noutra. Aí abufelou uma, saiu uma daquela torada no grosso como ele queria, 18x24, saiu aquela neguinha cheiros, ele abufelou e disse: ‘Vamo dançar essa?’ E ela diz: ‘Só se for agora’, com aquela cara de pidona, como nordestina também, né, só vive com a mão esticada pedindo (...) E ele lá abulefou essa neguinha, saiu ajeitando as coisa, bota pruma banda, bota pra outra, centraliza e chega vai com cara de besta. Já vai sereno. Ah, menino, ali ele esquece do preço do feijão, da carne, do arroz, que só vê o cheiro de tudo. Vai lembrar na segunda-feira, mas ainda tá bêbado, deixa pra lá. E lá agarrado com a neguinha dele e arrisca: ‘Tás gostando do baile?’ Aquele fuzuê danado, triângulo e zabumba comendo no centro, e ele lá ‘Tás gostando do baile?’ E ela com aquela carinha de pidona: ‘Mais ou menos’. E o sanfoneiro lá enchendo o saco. E ele dá uma butada a mais: ‘E agora?’ ‘Miorô’. E fica ali naquela safadeza. Três horas da manhã, o sanfoneiro já tá até improvisando. E ele esquece tudo. (FARO, 2001, vol. 3:46)

É exatamente este aspecto sonoro de conjunto da canção *Lavagem da Igreja de Irará* que nos permite escutar nela Irará circunscrita ao Brás. A performance da canção soa como uma banda de baile que busca emular uma charanga de lavagem de igreja – a intrincada textura rítmica da gravação de percussão e bateria, assemelha-se à executada pelos instrumentos percussivos da charanga de Irará gravada pelo programa *Bahia Singular e Plural*. Sua sonoridade aponta, portanto, não apenas para uma mudança de formação instrumental, mas

⁴ Segundo Dominginhos, o pioneiro do forró na cidade de São Paulo, gerenciou casas de baile, ou forrós e a gravadora Cantagalo. CF. FARO, 2001, vol. 3: p. 40

também de local de execução. Neste sentido, passa a ser escutada por freqüentadores destes espaços; indivíduos que podem ou não compartilhar seu significado religioso.

Ainda assim, podemos levar em conta que a escolha do repertório assuma um sentido nostálgico por parte do conjunto que a executa: em um baile frequentado por população nordestina, lembram uma festa bastante comum em sua terra natal. Tal ato não ignora os significados anteriormente compartilhados a respeito da prática musical em si, já que esta já continha, em sua origem, uma conotação profana. Pelo contrário, como podemos perceber no depoimento de Dominginhos, serão estes bailes uma das poucas ocupações dos nordestinos sediados na cidade grande, não ligadas ao mundo do trabalho. Natural, então, que busquem, no único momento de festa que lhes é disponível, lembrar as tradições de sua terra natal, agora já remodeladas pelas condições encontradas na cidade grande. Estas modificações, como buscamos demonstrar a partir dos exemplos anteriormente citados, também chegarão, com o passar do tempo, a seus espaços originais, gerando novas relações entre o sagrado e o profano, tensão já existente na manifestação da lavagem de igreja desde sua origem.

1.2 - Os forros e bailes do Brás: *A Volta de Xanduzinha e Amor de Estrada*

Situada no bairro paulista, a canção *Lavagem da Igreja de Iará*, como performada em *Correio da Estação do Brás*, nos remete, ao universo dos forrós e bailes sertanejos, bastante presentes no local durante a década de 1970. Diaféria falava no Forró do Nordeste, Dominginhos, no de Pedro Sertanejo, que segundo informação obtida na dissertação de mestrado *O nordestino no Brás*, de Laura Della Mônica, transferiu-se para o bairro em 1977, para a Rua Catumbi. Nestes espaços, pratica-se uma

festa dançante, com música ao vivo, na qual a base instrumental é o acordeon (de botão ou de teclado), [onde] existe uma limitação com relação ao repertório tocado, pelos instrumentistas (...) [que] devem ser em sua maioria caracteristicamente nordestinas: forrós, baiões, xaxados, arrasta pés, xotes, cocos, cirandas, seja pelo padrão rítmico dançante característico de cada um destes estilos, seja pela temática nordestina (FERNANDES, 2004:2)

Constantemente ficavam a cargo de embalar a festa nomes importantes e famosos deste tipo de música. Entre 67 e 69, Jackson do Pandeiro teve discos produzidos pela gravadora Cantagalo, cujo dono era Pedro Sertanejo. Neste período, também viajava mensalmente do Rio para São Paulo para fazer um forró no Brás (FARO, 2000:132). O filme

O Homem que virou suco, realizado na virada da década de 1970 para a de 1980, traz cenas de show de Dominginhos no Forró de Pedro Sertanejo.

Inicialmente utilizado para designar bailes e festas populares e dançantes do nordeste do Brasil, o termo forró passará também a denominar um gênero musical que englobará a diversidade de músicas anteriormente citadas, principalmente a partir da consagração de músicos como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro no cenário mais amplo da indústria fonográfica, a partir da década de 1950. Ambos praticarão uma música carregada das vivências próprias, que se ligam, no caso do primeiro, ao que ficou conhecido como forró pé de serra, música dançante e principalmente instrumental, realizada na sanfona de oito baixos, em ocasiões familiares, e no do segundo, no coco, baseado no canto improvisado, com acompanhamento rítmico ao pandeiro, também cantado em festas e feiras. As festas de forró serviram de inspiração para músicos de diversas gerações que seguiram a estes dois nomes, transformando-se em referência não só por seus aspectos sonoros, mas também corpóreos, por meio da dança. Sobre este tipo de festa no nordeste, o percussionista Maurício Alves, da banda pernambucana Mestre Ambrósio, surgida junto ao movimento maguebeat, afirma:

... forró na minha vida era algo rotineiro, de final de semana, de domingo, ele tocava independente de São João. No São João, a vila inteira, virava, virava um tremendo arraial, assim então, assim eu também tive todos esses ciclos juninos, assim então, assim isso era uma realidade minha. Então a música, é a dança, porque você não pode, é num dá, é pra falar da música desassociada da dança em tudo que, em tudo que tem em Pernambuco, então a dança estava muito presente, a dança sempre foi algo muito forte em mim (FARO, 2003, vol.8:130).

O surgimento de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro como grandes estrelas do mundo da música popular veiculada pelos meios de comunicação de massa, contudo, não é a primeira aparição de canções eminentemente nordestinas no cenário da indústria fonográfica brasileira. Antes, alguns nomes oriundos do norte do país já haviam se mudado para o Rio de Janeiro entre a década de 10 e 30, entre eles: Catulo da Paixão Cearense, João Pernambucano, Manezinho Araújo e Hackel Tavares. Compunham emboladas, mas também eram partidários do samba, gênero mais em voga então. Uma dupla que também merece destaque neste momento, principalmente por gravar cocos, era a composta pelo alagoano Jararaca e o pernambucano Ratinho. Estes também migraram para o Rio de Janeiro, em 1922, a convite de Pixinguinha. Gravaram sambas e choros, além de seu repertório regional.

Se até a década de 40 gêneros como emboladas, cocos, xotes, etc. estavam presentes no mercado fonográfico brasileiro, pouco destaque conseguiam. Também não possuíam, como hoje, uma denominação que lhes marcasse o lugar de origem: eram todos classificados

como música sertaneja, um rótulo que ainda incluía modas de viola, guarânias, e outras músicas típicas de regiões interioranas e rurais do país. Desta forma, em contraposição a gêneros tidos como urbanos – como o próprio samba já à época, as marchas de carnaval e música estrangeira em geral – ocupavam na programação das rádios os horários matutinos, atingindo uma parcela menor do público. Além disso, a produção de discos desse tipo de música ficava limitada ao período compreendido entre o final do carnaval e os meses de outubro e novembro, também conhecido como meio de ano, quando se gravavam canções de caráter sentimental ou de outros gêneros que não o samba.

Outro ponto a se notar é o de que eram executados, nas rádios, por conjuntos regionais. Neste período, as rádios executavam canções somente ao vivo, já que não havia ainda tecnologias de registro de canções capazes de ser transmitidas via ondas eletromagnéticas. Assim, sustentavam em seus quadros de funcionários, dois tipos de formação instrumental: os conjuntos de jazz, compostos por contrabaixo acústico, piano e bateria, para execução de música de sabor mais internacional; e os chamados regionais, compostos por violão – que costumava cumprir a função do contrabaixo –, cavaquinho, acordeon, instrumentos de percussão e de sopro, etc. Este fato conferia às canções executadas pelos regionais uma instrumentação e arranjo bastante distintos daqueles utilizados na terra natal dos citados músicos, principalmente pelo número maior de instrumentos empregados. Bons exemplos deste fato são as gravações de *Gato Cabeçudo*, *Vamo Apanhar Limão*, *Guariatã de Coqueiros* e *Saxofone, por que choras?*, todas de Jararaca e Ratinho, presentes na discoteca de Mário de Andrade, disponibilizados no trabalho *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*.

Será somente em 1946, que Luiz Gonzaga, apelidado Lua, conquistará o público com a canção *Baião*, pertencente ao gênero homônimo, cujas principais características são o ritmo em 3+2+3, e melodias com forte caráter modal, usando sistematicamente o 7º grau menor da escala (numa relação como a existente entre as notas dó e si bemol). Tal uso, para alguns, pode remeter ao *blues* americano, mas o mais provável é que advenha dos ancestrais mouros da música nordestina. A composição de Gonzaga ensinava a dançar o novo gênero – uma dança de par enlaçado (“Moreno chegue pra cá/ Bem junto do meu coração” (FARO, 2001, vol. 5:52)), além de convidar o ouvinte a aderir à novidade. Ao *Baião*, seguiram como lançamentos de sucesso, *Asa Branca*, *Paraíba*, *Juazeiro*, entre outras. As canções de Luiz Gonzaga eram gravadas geralmente por conjuntos compostos de sanfona e percussão, incluindo triângulo, zabumba e, certas vezes, pandeiro, o que acabou por eternizar a formação instrumental como tipicamente nordestina, ainda que o músico utilizasse acordeon de 80 ou

120 baixos, em contraposição aos oito que utilizava em sua terra natal. Esta mudança permitia uma grande complexificação das canções, possibilitando a execução de um maior número de escalas e maior extensão de notas. Gonzaga, que adotara a vestimenta de cangaceiro para se apresentar ao vivo, também gravou xotes, emboladas, cocos e será de forma genérica que empregará o termo forró para englobar todos estes tipos de música.

Com o sucesso das músicas nordestinas, alguns músicos, todos nascidos ou radicados no Rio de Janeiro, passaram também a praticar o forró como gênero musical presente em seu repertório. Outros iniciaram com ele suas carreiras. No primeiro grupo, podemos destacar Pedro Caetano, sambista carioca, que gravou alguns baiões, como o *Não Brinca Que a Chica Chia* (FARO, 2000, vol.3:199). Já no segundo grupo, podemos citar Carmélia Alves, que seria denominada a Rainha do Baião (FARO 2002, vol. 6:77); Luiz Vieira, lançado pela rádio Tamoio como príncipe do baião, a fim de rivalizar com Luíz Gonzaga (FARO, 2003, vol. 7:141); João do Vale e Claudette Soares, coroada a Princesinha do Baião. Esta última não se identificaria com o gênero nordestino, o acompanhamento de regionais, ou sua vestimenta típica, preferindo conjuntos de Jazz e canções românticas (FARO, 2001, vol. 5:52). Carmélia Alves e Claudette Soares viveram o início de carreira vinculados ao Rei do Baião, que tinha por costume apadrinhar músicos em quem via algum potencial, o que faria anos mais tarde com Dominginhos.

Um músico, no entanto, conseguiu inverter a lógica de lançamentos de sucesso da indústria fonográfica brasileira, lançando-se no mercado fonográfico cantando cocos, baiões, xotes, emboladas e rojões sem estar na capital federal: Jackson do Pandeiro. Nascido em Alagoa Grande, Paraíba, Jackson iniciou carreira tocando cocos com a mãe em festas populares em sua cidade natal. Depois de passar por Campina Grande e João Pessoa, muda-se novamente, em 1948, para Recife, onde começa a trabalhar como músico da rádio Jornal do Comércio, na Orquestra Jazz Paraguary. Começa a fazer apresentações solo, cantando principalmente sambas.

No entanto, é com o rojão *Sebastiana*, na revista carnavalesca de 1953, *A Pisada É Essa*, que Jackson cai nas graças do público recifense. Edgar Monteiro Ferreira, representante da gravadora Copacabana no nordeste do Brasil, que Jackson conhecera como calouro da Rádio Jornal do Comércio anos antes, chama o pandeirista para gravar. As seções são gravadas nos estúdios da própria rádio pernambucana – são registradas 10 canções, entre rojões, cocos, um baião, um batuque, um frevo e um samba – no mesmo ano, e em dezembro é lançado um compacto 78 RPM, com o côco *Forró em Limoeiro*, de um lado, e *Sebastiana*

do outro. O sucesso é grande na capital federal, e devido ao fato de Jackson ainda residir em Recife, a imprensa carioca começa a indagar sobre como seria o novo ídolo das multidões.

A pressão é tanta, que Jackson chega de navio no Rio de Janeiro em Abril de 1954. Lança mais alguns compactos e confirma seu lugar de destaque na programação das rádios e vendas de discos. Jackson do Pandeiro decide-se por seguir sua carreira trilhando um caminho diferente do traçado por Luiz Gonzaga: trabalharia mais o lado cômico, matuto e brejeiro da canção nordestina, que seu lado popularmente conhecido com 'poético' (o das imagens poéticas populares dos cantadores nordestinos, etc.). Cultivaria, portanto, mais os cocos e rojões, que os baiões e xotes.

O principal fator que possibilitou a ascensão de gêneros nordestinos ao topo das paradas de sucesso no período foi a perda de fôlego na produção de sambas, que dominara a indústria musical nos 15 anos anteriores. Alguns dos principais sambistas surgidos na década de 30 haviam morrido, outros se repetiam em suas novas composições, o que criou espaço para o sucesso de outras músicas, como o bolero e o samba canção, versão mais romântica e lenta do gênero, num primeiro momento, e o forró, logo após. Sobre este momento, Luiz Tatit afirma:

(...) as canções puderam seguir livres com seus recados, seus convites à dança e suas queixas amorosas. Essas últimas, no período pós-guerra, passaram a prevalecer nas principais emissoras de rádio. Influência do tango e do bolero hispano-americanos, decorrência de um certo declínio na produção carnavalesca, efeitos de um longo e doloroso período de guerra na Europa, simples tendência a abstrair as inflexões melódicas de sua base percussiva e somática, seja qual for o fator predominante, o samba dos anos quarenta e cinquenta sofreu uma crescente passionalização. Para fazer o contraponto com essa forma desacelerada só mesmo o então recém-chegado baião de Luiz Gonzaga que, de certo modo, expandiu os impulsos dançantes do carnaval para as outras épocas do ano, só que em forma de forró (TATIT, 2004:46-47).

Em *Correio da Estação do Brás*, outra canção que remeterá a este universo dos forrós, como espaço de diversão nordestina na cidade grande, é *A Volta de Xanduzinha*. Inicia-se com uma frase melódica, em andamento (velocidade) moderado, com duração de quatro compassos em 2/4, executada à viola de 10 cordas que pontuará certos momentos da canção. A melodia é sinuosa, mas reiterando algumas de suas notas e empregando apenas uma oitava. Após apresentação do tema, no último de seus quatro compassos, um breve cromatismo (notas que se seguem meio tom a meio tom na escala) ao contrabaixo elétrico puxa o restante dos instrumentos da banda, composta ainda de bateria, percussão, teclados e violão, que acompanhará o cantor. Todos estes instrumentos realizam ritmos contramétricos 3+2+3; o

violão em uma execução mais dedilhada, quase em contraponto à viola de 10 cordas; a bateria, marcando o ritmo, tocando a cada vez, bumbo, caixa e chimbal; teclados em ritmo semelhante ao tocado no acordeon por Dominginhos no *enchendo o saco*, citado acima, mas que ao invés de realizar notas e acordes, executa um som sintetizado e de repetição maquínica; e baixo bastante encorpado, mais uma vez processado com efeitos de compressão, mas agora em uma execução que realça o caráter romântico da canção – espaçada e com notas que circundam sua tônica. Serão mais quatro compassos, para em seguida, entrar o cantor que enuncia os seguintes versos, acompanhado de coro naqueles aqui grafados com recuo diferente:

Sufrimento não me assusta	
	Mariá
É meu vizinho de boas tardes	
	Mariá
Conhecer a ingratidão	
	Isso não
	Isso não
	Isso não

A melodia cantada é descendente, sendo que os versos *Sufrimento não me assusta* e *É meu vizinho de boas tardes* utilizam-se do mesmo desenho melódico, embora iniciados em graus diferentes da escala – o primeiro verso cantado em tensão um tom mais agudo do que o segundo. O verso *Conhecer a Ingratidão*, não respeitasse os acidentes existentes na escala diatônica maior utilizada, também realizaria o mesmo contorno. Já o coro entra, em suas duas primeiras aparições, na última nota cantada em seu verso anterior. Esta organização melódica, tirando os coros, assemelha-se à de *Kalu*, de Humberto Teixeira, na voz de Carmélia Alves. O acompanhamento seguirá o da introdução, com exceção do teclado, que sustenta os acordes da canção, em fase com sua seção rítmica. No desfecho da estrofe o coro entra pela última vez, realizando movimento que acompanha a harmonia descendente empregada. Neste momento todos os instrumentos mantêm sua execução, à exceção da viola que harpejará os acordes executados. Uma pequena frase ao teclado marcará a volta ao início do trecho, onde o cantor entoará nova estrofe com a mesma melodia. O arranjo nesta repetição será quase o mesmo; a diferença está na ausência da frase à viola, presente desde a introdução da canção.

Quando ela tinha nada	
	Mariá
Eu abri a casa toda	
	Mariá
Quando eu precisei dela	
	Mariô
	Mariô
	Mariô

Estas duas primeiras estrofes indicam que a canção trata de temas como a desilusão e ingratidão. O cantor que ajudara a personagem feminina em questão, quando ela se encontrava em situação difícil lamenta o fato dela não ter-lhe retribuído o favor. Aqui se utiliza recurso poético na construção da sonoridade da letra, bastante comum em canções nordestinas: a utilização da mesma palavra, que geralmente possui uma certa centralidade na construção de sentido, com terminações diferentes. Dois bons exemplos deste recurso expressivo, que utilizam-se inclusive da mesma imagem poética da mulher rendeira, são *Cantiga de Lampião*, com a Banda de Pífanos de Caruaru, e *Mulher Rendeira*, com Carmélia Alves. Aqui, o nome Maria assume ao mesmo tempo o sentido de sim e não, dependendo da vogal utilizada em sua terminação, á ou ô. O primeiro caso é utilizado para lembrar a ajuda do cantador à moça, o segundo para a rejeição de retribuição. A disposição em ajudar a moça, realçada pela doçura da canção, aponta para um certo sentimento de carinho por parte do cantor. Após a entoação da segunda estrofe, a canção modulará (realizará movimento de mudança de tonalidade) para seu tom relativo menor (o sexto grau da escala, em uma relação como a existente entre os acordes de dó maior e lá menor, ou sol maior e mi menor, etc. – como no caso da relação entre a harmonia da estrofe e do primeiro refrão de *Xote das Meninas*, aqui apresentada na voz de Carmélia Alves), onde o cantor cantará com nova melodia os seguintes versos:

Foi quem sabe a vaidade
Ou os oito boi zebu
Ou a casa com varanda
Dando pro norte pro sul

Neste momento, a seção rítmica da bateria passa a utilizar-se apenas do chimbal e de toques no aro da caixa e em um instrumento percussivo de timbragem semelhante ao tamborim, o que leva toda a banda a utilizar um efeito de dinâmica na canção, reduzindo sua intensidade, o que realça a melancolia da melodia menor empregada, que lembra a do refrão do mesmo *Xote das Meninas*. Nos dois primeiros versos, o teclado acompanha apenas o primeiro acorde, enquanto nos dois últimos marcará com o acorde correspondente o primeiro tempo de cada compasso. O violão realiza, bem ao fundo, um fraseado improvisado, dedilhando em alguns momentos, de maneira mais realçada, os mesmos acordes executados no teclado. O contrabaixo continua discreto, realçando os timbres graves da seção rítmica. Nos versos, o cantor busca explicações para a ingratidão da moça que ajudara. Seria um desvio causado por um dos sete pecados capitais, a vaidade? Algum motivo relacionado a

forças sobrenaturais de caráter maligno (boi zebu)? Ou apenas a diferença de status social, alcançado pela moça após a ajuda do cantor (a casa com varanda)? O cantor nada conclui e logo relembrará a ajuda anteriormente oferecida, nos versos seguintes que retomarão a harmonia do início da canção, embora cantados com uma terceira melodia.

Fiz a casinha dela	No Manacá
O sapatinho dela	No Manacá
E a roupinha dela	No manacá
Cadê agora	
Mana maninha como é triste recordar	

O acompanhamento da bateria voltará a utilizar-se de bumbo e caixa. Entrará ainda um instrumento percussivo de timbragem semelhante ao agogô. O violão acompanhará o ritmo, agora por meio de uma execução mais dançante, que toca todas as notas ao mesmo tempo, por meio de técnica semelhante ao rasqueado (técnica em que se tocam diversas cordas ao mesmo tempo, com toda a mão, sem pinçá-las uma com cada dedo). O teclado volta a seu acompanhamento rítmico semelhante ao do acordeon de Dominginhos, executando os acordes que sustentam a harmonia. O baixo acompanhará o movimento do violão e também executará linhas mais suingadas, em contraposição ao que executava anteriormente. Ao final da estrofe, em que o cantor de maneira nostálgica relembra o que havia ofertado à moça, quando ela precisara, a banda realiza uma breve parada, para retornar à introdução da canção, agora aberta pela bateria, logo seguida pela viola de 10 cordas. Toda a canção será repetida, com a mesma letra, à exceção da parte em que se emprega o tom menor, onde canta os seguintes versos:

A beleza do seu riso
É demais para se lembrar
O vestido dos seus olhos
Se vestiu pra descansar

A partir destes versos é que se pode inferir os reais sentimentos do cantor com relação à moça ingrata. Parte de seu encanto e simpatia iniciais com relação à ela podem ter sido causados por seus atrativos físicos. Neste sentido, nos perguntamos se a decepção do cantor se deveria mais à ingratidão da moça no momento em que esta se recusa a retribuir a ajuda recebida anteriormente, ou a um sentimento de amor, ou atração física não correspondido. Esta segunda chave de leitura ganha força se levamos em conta a singeleza e doçura do

arranjo da canção que, inclusive convida à dança em pares enlaçados. Para finalizar a canção, a banda retoma a introdução, que se repetirá até extinguir-se, em *fade out*.

Por esta descrição, percebemos como *A Volta de Xanduzinha* remete ao universo dos forrós. Pode-se contrargumentar que a utilização de instrumentos elétricos e sintetizadores confere à canção texturas diferentes, até alheias às das alcançadas com o trio de sanfona, triângulo e zabumba. No entanto, gostaríamos de relembrar o caminho profissional percorrido por Luíz Gonzaga e Jackson do Pandeiro: ambos começaram tocando nas festas dos lugares onde nasceram, passaram para bares e cabarés das cidades onde viveram (Rio de Janeiro para Luiz Gonzaga, após sua saída do exército; Campina Grande e João Pessoa para Jackson), chegando ao disco depois de exercerem a profissão de músico de apoio em bandas, conjuntos e regionais de grandes emissoras de rádio. Jackson inclusive, construiu um currículo mais extenso que Lua naquele tipo de estabelecimento: em Campina Grande, tocou em bordéis e, posteriormente no mais luxuoso cabaré da cidade, o Eldorado (MOURA, 2001:73). Em João Pessoa, novamente atuou em prostíbulos. Interessante notar que as zonas boêmias das duas cidades eram denominadas popularmente Manchúria (MOURA, 2001:50, 86). Toda esta experiência como músico profissional de bailes e cabarés fez com que os dois músicos tivessem que aprender a tocar todo tipo de música, de samba a valsa passando por *foxtrottes*. Sobre tocar em boates e cabarés, Dominginhos afirma:

A gente tocava nos cabarés todinho do Rio de Janeiro. Toquei numa gafieira que chamava Cedo Feita, lá em Bento Ribeiro. Toquei no Elite, lá no meio dos negão todo, estava lá tocando sanfona. O Cedo Feita é interessante. (...) Tocava música da moda, tocava samba-canção, bolero, bossa-nova. [toca *Triste* de Tom Jobim] Tocava *Rapaz de Bem*, Johnny Alf. Johnny Alf era uma figura extraordinária da época. Bolero? Tocava muito bolero. [toca *Solamente una Vez*] E tinha bolero de cabaré também [toca *Zíngara*]. Não tinha sanfoneiro que se preze que não tocava isso. Tinha também a música francesa, eu tocava bastante [toca *La Vie en Rose*]. Tinha as célebres valsas [*Sous le Ciel de Paris*]. Tinha também a época da música americana, que era o que mais a gente tocava. Aliás hoje tá até muito bom porque naquela época, meu irmão, só dava música americana. A gente tocava em ritmo de samba, de bolero, samba-canção. Qualquer coisa era tudo americano. Aqui eu tocava bastante [toca *Tenderly*] (FARO, 2001, vol.3:39-40).

Percebe-se, desta forma, como foi variada a formação destes músicos, responsáveis pelo sucesso do que seria chamado forró, a partir de meados da década de 50. Esta música, mesmo que encerrasse em si uma forte marca de seus territórios de origem, apresenta-se bastante diferente da que era ali praticada, já que trazia consigo marcas de outras músicas, incorporadas por seus artífices em sua profissão de instrumentista. Em contraposição às músicas instrumentais tocadas por seu pai, Luíz Gonzaga colocou letras em suas

composições. Esta será apenas uma das mudanças mais evidentes, que encerra em si outras, muito bem explicitadas por Adriana Fernandes:

Luiz Gonzaga, seguindo os passos de Gilberto Freire, Rachel de Queiroz, Cícero Dias, Manezinho Araújo, dentre outros, irá compartilhar a sua “visão” de Nordeste através da sua música. Visão esta jamais “pura”, mas sim amalgamada de influências e vivências com as quais ele também se identificava, como por exemplo o terno de linho cento e vinte, a necessidade de um “doutô” para compor as letras de suas músicas (Humberto Teixeira, advogado, e Zé Dantas, médico) (FERNANDES, 2004:2-3)

O mesmo pode-se dizer de Jackson do Pandeiro, que ainda que não demonstrasse grande apreço por música estrangeira, traz em suas obras marcas de sua experiência musical diversificada nos cabarés. Um bom exemplo disto é o samba *Chiclete com Banana* em cujo refrão o cantor paraibano une o termo *be bop*, oriundo do jazz, à vocalização tchurururu, com rítmica semelhante ao do acompanhamento de tamborim do samba (2+2+2+3+2+2+3), mas utilizando-se da acentuação dinâmica deste tipo de jazz, que faz com que pronuncie com mais força sílabas da letra que caem na acentuação rítmica entoada. O forró nasce desta forma já de maneira híbrida, que tenderá a se acentuar cada vez mais com o passar do tempo. Com o surgimento da jovem guarda, na virada da década de 1950 para a de 1960, o forró perderá terreno na preferência nacional, ainda que continue a contar com seus espaços privilegiados de prática, os forrós e bailes nordestinos. Ao fim da década de 60 e início da década de 70, o forró voltará a ser referência para a produção de novas canções de sucesso, agora já modelizada pela experiência do tropicalismo, que misturará elementos deste gênero com outros oriundos de música estrangeira. Bom exemplo deste fenômeno são a versão de *Sebastiana*, como cantada por Gal Costa, ou o trabalho de músicos como Zé Ramalho e Alceu Valença. Os próprios Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro adotarão instrumentos elétricos em suas apresentações ao vivo, principalmente o contrabaixo elétrico. Mais recentemente, temos o exemplo daquilo que foi chamado forró eletrônico, com grande inserção entre o público nordestino de grandes cidades, marcado pelo timbre sintetizado de acordeom e ritmo acelerado.

Percebe-se, desta forma, como *A Volta de Xanduzinha* poderia muito bem ser uma canção executada nos forrós do Brás, em finais da década de 70. A inserção de novos instrumentos não lhe tira o ritmo convidativo à dança em pares enlaçados, com os pés arrastando no chão, típicos das danças ensinadas por Lua e Jackson do Pandeiro. O andamento mais lento, e as imagens poéticas utilizadas remetem mais precisamente aos xotes de Luiz Gonzaga, mas agora tocados com os novos recursos musicais disponíveis à época. Estes novos recursos, inclusive, tornam possível retornar, a partir da canção de Tom Zé, aos

ambientes de cabarés e bailes, onde Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro aperfeiçoaram suas técnicas musicais por meio da aprendizagem de gêneros musicais diversificados.

Locais como estes também existiam no Brás da década de 1970. Como já dissemos, o bairro tornou-se local de prostituição, onde se não havia música ao vivo, com certeza tocava-se música de cunho romântico das mais variadas fontes. Uma canção de *Correio da Estação do Brás* que remeterá a este universo da prostituição será *Amor de Estrada*, composta em parceria com o publicitário Washington Olivetto. Após todos os instrumentos atacarem ao mesmo tempo o primeiro acorde da canção, como forma de evidenciar sua tonalidade, entra o violão em um solo bastante sinuoso que percorre larga extensão. Acompanham o instrumento contrabaixo elétrico, bateria – que marcam o ritmo em 4/4, semelhante à canção *Folhetim*, de Chico Buarque, na versão de Gal Costa – guitarra e teclado – que seguram a harmonia sobre a qual o violão improvisa. O trecho dura quatro compassos, ao final dos quais entrará o cantor entoando o refrão da canção, com voz bem empostada. Um coro, que canta harmonizando as vozes (não em uníssono, mas em polifonia, onde cada voz ou conjunto de vozes sustenta uma determinada altura, sempre em relação consonante com as outras vozes), repete os versos em espanhol bastante improvisado.

Vou dirigindo solitário pela estrada
Mas te levo na lembrança meu amor
O caminhão amigo chora na subida
Fiel a minha dor

Voy dirigiendo solitario por la ruta
Pero llevando mi recuerdo a mi amor
Mi camion amigo llora en la subida
Fiel a mi dolor

O trecho inicial mostra a temática romântica da canção: trata-se do relato de um caminhoneiro, solitário em suas viagens pelo país, saudoso de sua amada, e cujo único companheiro em quem pode contar é o seu caminhão. Os versos, que utilizam-se de imagens bastante simples, talvez até gastas pelo uso, têm seu romantismo ressaltado pela colocação da voz, que utiliza efeitos vocálicos de vibrato – ainda que a pouca potência vocal do cantor acabe por resultar em um resultado final longe da perfeição de um Sílvio Caldas, por exemplo, que *Os Mutantes*, já na década de 1970 irá ironizar em sua interpretação de *Chão de Estrelas* – pela melodia sinuosa e baseada em movimentos descendentes; pela própria introdução, com o solo virtuoso de violão; e pelo ritmo que convida a dança em pares enlaçados. Os instrumentos limitam-se a acompanhar a voz do cantor principal. Entre a voz principal e o coro, o violão realiza uma breve melodia, mas que ainda utiliza-se de um número

considerável de notas, em uma larga extensão da escala, para o único compasso em que ocorre. A entrada do coro em espanhol – onde a banda continua simplesmente acompanhando o canto, à exceção do violão que sola, no mesmo estilo virtuosístico antes empregado – também reforça o dito efeito, ao mesmo tempo que insere um certo ar de comicidade, devido à tradução equivocada do verbo dirigir (como *dirigir* ao invés de *conducir*). Após uma breve parada, o cantor introduzirá os primeiros versos da canção ao final dos quais será novamente respondido pelo coro, que neste momento cantará em português. Na metade do primeiro verso, a guitarra executará um acorde dominante (acorde que prepara o movimento harmônico para sua resolução na volta à tônica) que chama o restante da banda.

Encontrar-te foi bom
O teu corpo é tão perfeito
Que para descrevê-lo
Um poema não daria

Então é uma carroceria

A banda continua apenas acompanhando o canto. O violão não toca enquanto o cantor principal entoa os versos, entrando somente para realizar uma breve melodia cromática, que servirá como ponte entre o cantor e o coro. A melodia aqui é diferente da entoada no refrão inicial. Os versos utilizam-se novamente de imagens gastas, que exaltam a beleza da mulher amada, que seria impossível de ser expressa em palavras. O coro, que novamente pela performance, reforça o romantismo da canção, introduz pela letra mais um comentário cômico, ao comparar o corpo da mulher amada à carroceria do caminhão. Esta antropomorfização do veículo mais uma vez realça a confiança que o caminhoneiro deve ter na máquina que utiliza diariamente em seu trabalho. Logo em seguida o cantor entoa novos versos, ao final dos quais será novamente respondido pelo coro:

Com outras não te trairei
E na estrada não darei
Carona prá mulher vadia

Isto até o meio dia

A melodia aqui entoada será outra ainda, agora sobre uma terceira harmonia, diferente da executada na introdução, e nos versos anteriores. A banda continua apenas acompanhando o cantor, a não ser o violão, que mais uma vez solará (agora com intensidade inicial bem baixa na mixagem) entre os versos do cantor e o do coro. O fraseado ao violão continuará durante o último verso, agora com maior intensidade. O caminhoneiro continua suas juras de amor eterno, prometendo a sua mulher não traí-la com prostitutas durante suas viagens,

prática bastante comum neste meio profissional. O coro mais uma vez ironiza os dizeres do cantor principal, ressaltando que a traição não acontecerá durante a manhã, mesmo apesar da interpretação continuar realçando o caráter romântico da canção. O cantor novamente emendará os versos do coro, mais uma vez com nova harmonia e melodia, também descendente.

Seu guarda me desculpe
Ultrapassei oitenta beijos
Se multar os lábios dela
Vai multar os meus desejos

Ela te quebrou dois eixos

A banda continua na mesma toada, apenas acompanhando o cantor, à exceção do violão que tocará seus fraseados primeiramente como ponte para a entrada do coro e depois em contraponto às vocalizações. O caminhoneiro continua, como fez em todo o restante da canção, cantando com voz empostada e utilizando efeitos de vibrato. Nos versos, tenta justificar-se à intervenção anterior do coro, que dizia que a carona não seria dada a mulher vadia até o meio dia. Neste sentido, assume que andou com várias mulheres da vida, nos últimos tempos, talvez até mais do que deveria, a partir de uma metáfora que relaciona seu excesso de libertinagem, ao excesso de velocidade. Esta atitude do caminhoneiro seria resultado de sua vida solitária, sempre dirigindo sozinho o caminhão. Interessante notar que a pena que o motorista sofreria não será cumprida diretamente por ele, mas pela esposa, que teria os lábios multados, ou seja, estaria impedida de beijá-lo. Assim, ele seria penalizado pois não poderia matar a saudade da mulher amada.

É neste momento que o coro intervém dizendo que as confusões que o caminhoneiro arrumou com mulheres que pegou na estrada, custaram-lhe a quebra de dois eixos. Esta peça do veículo é a que liga duas rodas de lados opostos, sendo fundamental na estabilidade de automotores. A quebra de eixo costuma ser um defeito grave, de difícil e dispendioso conserto, sendo pequenas as possibilidades de que o veículo volte a ser tão bom quanto era. Muitos especialistas em automotores, quando têm o seu eixo quebrado ou danificado, consertam o veículo, mas tentam vendê-lo o mais rápido o possível. Neste sentido, podemos interpretar as estrofes como o momento em que o caminhoneiro arca com as conseqüências de sua vida libertina: por saciar suas necessidades sexuais com diversas mulheres vadias que desconhece e pega na estrada, acaba por contrair doenças venéreas, que o afastam de sua mulher amada. Ele se sente penalizado por não poder saciar seus desejos, mas sabe que se insistir em fazê-lo, pode acabar por transmitir sua doença a ela. É este um possível sentido

para o verso que diz que as mulheres da estrada quebram o eixo do caminhoneiro. Mais uma frase ao violão, seguida de nova parada introduzirá os próximos versos, que serão cantados com a mesma melodia e sobre a mesma harmonia, da primeira estrofe após o refrão introdutório.

Vou prá perto de ti
Se de noite estou cansado
Clareando minha estrada
Teu olhar iluminado

Oh! Farol desregulado

Novamente o cantor entrará e na metade do primeiro verso a guitarra executará o mesmo acorde dominante anteriormente utilizado para chamar o restante da banda. O violão executará mais uma vez seus fraseados virtuosos, como ponte para o coro e deste de volta ao refrão inicial, após uma nova parada. Nos versos, introduz-se certa dubiedade sobre o verdadeiro amor do caminhoneiro, se trata-se de um mulher ou do próprio caminhão, fiel companheiro de todos os momentos. Nesta segunda interpretação, o coro continuaria irônico, ressaltando que apesar do caminhão ser o amor do motorista, ele não cuidaria tão bem assim da máquina, já que lhe quebra os eixos, deixa seu farol desregulado, força seu motor nas subidas, etc. Na repetição do refrão, ocorrem algumas pequenas modificações de arranjo: o coro iniciará, junto ao cantor, vocalizações que auxiliam na sustentação da harmonia; a guitarra realizará algumas modificações no acompanhamento, com pequenos floreios. O violão, como sempre solará entre o cantor e o coro, e por cima deste. Ao final do refrão, serão cantados novos versos, com nova melodia, e mais uma vez respondidos pelo coro.

Vou caminhando
Meu caminho, meu longo caminho
Meu caminhão

Y voy caminando
Mi camino
Mi gran camino mi camion

Os versos em português serão cantados somente uma vez. Até o fim da canção, em fade out, o coro repetirá em espanhol a estrofe do cantor. A banda limita-se mais uma vez a acompanhar o canto. Nos versos em português o violão não improvisará, mas tocará, sempre no terceiro tempo do compasso, o acorde do momento. Já durante o coro, improvisará da maneira como fez em toda a canção. Os versos parecem desfazer a confusão de quem é a verdadeira amada do caminhoneiro, se a mulher ou seu veículo. A resposta, neste ponto, tende a ser o dois. O caminhoneiro ama seu instrumento de trabalho pois este está a todo momento o

acompanhando. Neste sentido, deverá confiar nele diariamente, não só porque é fundamental no exercício de seu ganha pão, mas também pois o conduzirá de volta para casa, onde poderá finalmente encontrar a mulher amada, distante dele há tanto tempo.

Se por um lado a instrumentação e interpretação suntuosas, o tema do amor tratado com exagero e passionalidade, a utilização da língua espanhola, a melodia sinuosa, a dança em pares enlaçados, entre outros recursos de expressão musicais fazem com que *Amor de Estrada* remeta ao universo de boleros, como *Quizás*, *Besame Mucho* e *Zíngara*, por outro lado, a personagem que entoa a canção e que traz para dentro da peça o seu mundo profissional parece um pouco deslocado deste contexto. Uma possível aproximação seria via a prática da prostituição, o mundo dos cabarés e bailes dançantes não requintados, que povoam os dois universos, o do bolero e do caminhoneiro.

Contudo, uma outra relação, existente dentro do próprio campo da música, que se pode estabelecer é a que aproximou a música sertaneja, principalmente o meio ligado às modas de viola, guarânias, etc.; e o bolero. Após seu apogeu durante a década de 40, as modas de viola perdem espaço nas rádios, passando as décadas de 50 e 60, quase no ostracismo. Será no início da década de 70, que música de sabor caipira voltará a ter alguma representatividade, principalmente em meio a públicos de origem mais humilde, agora incorporando elementos de *rock*, que a fazem aproximar da música *country* americana, pistons mariachis, e baladas bolerizadas. O caminhoneiro será um dos principais públicos alvo deste tipo de música, já que seu cotidiano na estrada o aproxima, de alguma forma do campo, assim como sua vida solitária o leva ao cabaré e ao prostíbulo de beira de estrada. Assim, torna-se mote para muitas canções de duplas como Milionário e José Rico, Léo Canhoto e Robertinho, conjuntos como o Trio Parada Dura e cantores como Sula Miranda, alguns nomes que ascendem neste novo contexto de produção.

Sabemos que a prostituição constitui-se como prática no Brás; que esta profissão criou alguns cabarés no bairro, local privilegiado para a execução do bolero; e que utilizar-se de serviços sexuais constitui um hábito comum entre caminhoneiros. Ainda assim, a parte uma possível interpretação de que a personagem fosse cliente fiel de uma profissional do sexo da região, a relação entre a canção *Amor de Estrada* e o Brás não se dá de maneira tão direta. Afinal, o mais comum é que caminhoneiros freqüentem prostíbulos e cabarés de beira de estrada e não de grandes cidades. Acontece que, como veremos a partir da próxima seção, o caminhoneiro se faz presente no bairro paulista devido a sua função comercial, com a presença de inúmeros estabelecimentos, ligados a setores que variam da venda de material de marcenaria, a lojas populares onde se compra de tudo. Há de se destacar também a antiga

presença de ambulantes. Isto faz com que o bairro receba diariamente vários caminhoneiros que realizam entregas nos estabelecimentos comerciais do local. Entre o cansativo dia da entrega e descarga de mercadorias e o da partida de volta para casa, estes caminhoneiros podem vir a aproveitar a noite de descanso nos prostíbulos do Brás, onde música romântica, incluindo a do universo sertanejo e boleros embalará a noite de farra.

2 - Canções da Rua

Canções da Rua são aquelas performadas em espaços públicos abertos, como eixos viários, praças, largos, etc., ou espaços internos que possuem alguma comunicação com o logradouro onde se localizam, permitindo que o som seja escutado de fora do recinto, como em bares. *Correio da Estação do Brás*, *Pecado Original* e *Pecado Rifa e Revista* são os exemplos presentes no disco estudado.

2.1 - Correio da Estação do Brás: Pregoes e vendedores ambulantes

Uma atividade bastante comum em espaços públicos de grandes cidades da periferia do capitalismo, que apresentam um grande fluxo diário de pessoas de classes de menor poder aquisitivo, é o comércio ambulante (fotos do Largo da Concórdia retiradas do livro de Lourenço Diaféria, Anexo 3). Tal uso está vinculado a este tipo de espaço pelo fato de reunir a principal condição para sua existência: a presença maciça de seu consumidor. O geógrafo 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, o comércio ambulante facilita o consumo de classes menos abastadas exatamente por facilitar o acesso: disponibilizam uma grande variedade de produtos e serviços a preços acessíveis; 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). Além disso, apresentam uma grande similaridade com as feiras onde são realizadas trocas comerciais no nordeste do país.

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). Se tais números são de difícil comprovação, devido à grande quantidade de fontes existentes⁵, que ora levam em conta apenas os ambulantes oficializados, ora apenas os sindicalizados, ora também os clandestinos, fato é que 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, quando podia-se encontrar no bairro de acordo com Laura Della Mônica vendedores de mercadorias tão variadas quanto verduras, peixes, pizzas, além de prestadores de serviço como amolador de faca, engraxate, realejos, lambe-lambes, etc. (DELLA MÔNICA, 1992:59-62).

Se, como afirma Hiakuna, o desemprego e as possibilidades de não mais ter patrão 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). Mas, 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:

⁵ Hiakuna traz ainda, neste mesmo trecho de seu trabalho, dados da dita pesquisa, além de números obtidos junto à Secretaria das Administrações Regionais (20 mil em 1997); à *Revista Veja* (40 mil no mesmo ano, quantia apurada junto a sindicatos e associações não identificados); à outras pesquisas acadêmicas (os mesmos 40 mil na mesma época, aferidos em pesquisa por amostragem de contagem de barracas); o Sindicato dos Permissionários de Pontos fixos de São Paulo (12.700); e finalmente a Prefeitura do município (20 mil em 2000). Para o Bairro estudado, o autor apresenta dados que variam de 1500 em 1997 (a mesma matéria anteriormente citada da *Revista Veja*); aos 5 mil apresentados no corpo do texto, passando ainda pelo número contabilizado pela Associação Comercial do Brás, que indicava 3 mil ambulantes em 2000, conforme divulgado pelo jornal *O Estado de São Paulo*.

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 (em 2/4, iniciado em anacruse – nota ou notas que, no início de peça musical, se realizam no tempo fraco do compasso e antecedem o primeiro tempo forte do compasso inicial – marcado nos contratempos do primeiro e segundo pulso, além da cabeça do segundo). Após dois compassos o carteiro entra nos primeiros versos da canção – ao final do que constituiria o terceiro compasso - que constituem-se como refrão e anunciam o dia em que realizará a próxima partida e o seu destino. 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 para garantir a entrega ao destinatário:

Eu viajo quinta-feira
Feira de Santana
Quem quiser mandar recado
Remeter pacote
Uma carta cativante
A rua numerada
O nome maiúsculo
Prá evitar engano
Ou então que o destino
se destrave longe

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, ou até os mesmos nomes dispostos em ordem diferente, como José

Severino da Silva, ou Severino da Silva José. Além destas precauções gráficas, o carteiro pede ainda a seus fregueses que torçam para que tudo dê certo, já que imprevistos ainda podem acontecer, o que impediria o cumprimento do serviço. Neste início, a personagem canta os versos com a voz bastante próxima à da fala cotidiana, 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 endereço do destinatário. Estes são os objetivos dos versos seguintes, ao fim dos quais o ambulante reforça o aviso do dia em que partirá. Ao final, ele 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 que se constituía momentos antes: a canção se estruturará a partir de vozes sobrepostas produzidas por instrumentos distintos em ostinato. Quando o cantor pronuncia a sílaba *di* da palavra *medida*, um chocalho pontua, ainda sem constituir uma padrão rítmico determinado:

Meticuloso meu prazer
não tem medida.
Chegue aqui na quinta feira
Antes da partida.

O carteiro canta em seguida mais duas vezes o refrão de seu anúncio, mas agora já estará acompanhado de outros instrumentos que o seguirão até o final da canção. Antes de atacar os versos, entra um contrabaixo elétrico, executando, inicialmente, um rápido glissando de uma oitava, para em seguida executar seu 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 harpejos, que passam invariavelmente pelos intervalos de tônica, terça menor e quinta, e de tempos em tempos, pequenas variações que empregam ora intervalos de sétima e sexta, ora cromatismos que iniciam-se no intervalo de terça menor e finalizam-se na tônica. O chocalho, que antes não havia ainda definido seu ritmo de execução, agora decide-se executando um ritmo com marcações na cabeça do primeiro tempo e nos contratempos deste e do segundo tempo. Sua execução se dá compasso sim, compasso não.

Me dê seu nome prá no
Caso do destinatário

Ter morrido ou se mudado
Eu não ficar avexado
E possa trazer de volta
O que lá fica sem dono
Nem chegando nem voltando
Ficando sem ter pousada
Como uma alma penada

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-a a uma tragédia, no caso de não possuir informações para a devolução: a encomenda se sentirá abandonada, como um fantasma. 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, parecendo ser construído a partir de pequenos cocos, 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 com mais violência, 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, a exemplo de *Lavagem da Igreja de Irará*, com a mesma finalidade de conferir caráter mais dançante 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.

De forma que não achando
O seu prezado parente
Eu volto em cima do rastro
Na semana reticente
Devolvo seu envelope
Intacto, certo e fechado
Odeio o disse me disse
Condeno a bisbilhotice

A partir destes versos, o carteiro começa a improvisar a rítmica dos versos que canta. 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, para o caso de ter que devolver uma encomenda que não encontrasse destinatário, 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. Para reforçar ainda mais sua boa índole, utiliza-se de dois artifícios: afirma odiar a curiosidade e fofocas e 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, sempre tomando o cuidado de não adotar o primeiro plano da canção, e assim ofuscar a voz do carteiro. Ao final dos versos, entoados cada vez com menores interrupções, o cantor repetirá mais duas vezes o refrão do anúncio.

Se se der o sucedido
Me aguarde aqui no piso
Pois voltando com resposta,
Notícia carta ou pacote
Ou até lhe devolvendo
O desencontro choroso
Da missão desimcumprida
Estarei aqui na certa
Sete domingos seguidos
A partir do mês em frente
Palavra de homem racha
Mas não volta diferente

Neste momento, o carteiro reitera a forma como seus clientes podem ter notícias de suas encomendas, explicitando de maneira mais clara como encontrá-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. Novamente são empregadas imagens poéticas que realçam a compreensão por parte do ambulante da frustração que pode causar a falta de sucesso no cumprimento de sua tarefa. Ao mesmo tempo, realça novamente o fato de ser homem de confiança, utilizando-se novamente da intensidade e rispidez de sua voz. 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. No entanto, o ritmo acelerado que o instrumento também impõe funciona muito mais no sentido de realçar os sentimentos colocados na voz, do que no de borrar sua mensagem. 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 (como *uma carta cativante; o nome maiúsculo pra evitar engano; notícia, carta ou pacote; ou até lhe devolvendo; e estarei aqui na certa sete domingos seguidos*); a consciência do seu caráter sentimental (*o seu prezado parente na semana reticente; o desencontro choroso da missão desincumprida*); e a responsabilidade e caráter da personagem na execução de sua tarefa (*palavra de homem racha mas não volta diferente*). Finalmente, o carteiro improvisará ritmos em cima do refrão, parte da canção que apresenta os dados mais importantes para todos os possíveis clientes; 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. Em alguns momentos, o instrumento será inclusive executado com intensidade bastante para distorcer seu sinal, gerando um som bastante forte, grave e encorpado.

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 *maiúsculo* e *desincumprida*, cunhadas a partir de dedução intuitiva das regras formais de formação de palavras por meio do 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, tornando-se alma penada, que nem chega nem volta, ficando sem pousada, pode ser encarada de forma bastante semelhante à analogia presente nos primeiros versos da canção *Xote das Meninas*, de Zé Dantas e Luiz Gonzaga: Mandacaru, quando flora/Na seca/É o sinal que a chuva chega no sertão/Toda menina que enjoa da boneca/É sinal de que o amor/Já chegou no coração. Da mesma forma, podemos encarar a reiteração temática, que no caso de *Correio da Estação do Brás* reforça a índole do carteiro, a fim de deixar bem claro que no caso de não encontrar o destinatário a encomenda será devolvida, e no de *Xote das Meninas*, reforça as transformações biológicas e comportamentais ocorridas na mulher assim que esta chega à adolescência.

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 (evidenciado pelos vários respiros do cantor escutados ao longo da canção), sua elaboração a partir de palavras que possuem sonoridade semelhante (como no caso do refrão, que liga o dia da semana *quinta-feira* e o nome da cidade *Feira de Santana*).

Embora bastante associada à oralidade nordestina, o processo de construção rítmico-melódico da embolada não é sua exclusividade, tornando-se característica marcante de outras músicas populares brasileiras, especialmente aquelas produzidas no interior do país. Esta omissão nem sempre existiu: durante as primeiras décadas do século XX costumavam-se denominar sertanejas, músicas tão diversas quanto as produzidas no interior de São Paulo ou no Nordeste do país, englobando gêneros musicais como emboladas, cocos, baiões, rancheiras e modas de viola – o parâmetro que fazia tal separação era o mesmo que diferenciava a cidade e o campo. Tanto que até a década de 1940 ocupavam na programação das rádios os horários matutinos, atingindo uma parcela menor e mais popular do público. Com relação à canção *Correio da Estação do Brás*, percebemos que o tipo de embolada que emprega, justaposto à instrumentação e rítmica do acompanhamento utilizado a aproxima do universo dos repentes 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 nordestinos. 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. 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. Tanto que na viola do dito cantador existem apenas cordas primeiras (as mais finas e conseqüentemente agudas), a exceção do bordão e do baixo (FARO, 2001, vol. 5:238). 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 tática de aproximação e persuasão do ambulante com relação aos potenciais consumidores do serviço ofertado. Por um lado, os possíveis interessados em enviar encomendas, cartas e pacotes ao interior do nordeste são migrantes nordestinos, que ou pelo fato de serem analfabetos, ou por falta de dinheiro, ou até mesmo pelas limitações dos serviços de correio formais, se valem dos serviços deste carteiro informal. Assim, a personagem da canção emprega uma prática musical familiar a seu público-alvo, 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, em primeiro lugar o domínio de um vocabulário ampliado, que permita ao cantor entrar em um desafio sem se repetir muito; e em segundo lugar um domínio adequado do uso das palavras, e uma boa competência na elaboração de textos. Assim, o carteiro que ainda canta emboladas se mostra para o nordestino que circula pelas ruas do Brás da década de 1970, o melhor meio de se comunicar com os parentes distantes. O emprego das imagens poéticas acima citadas, inclusive, é mais uma tática adotada pelo carteiro: convencem o consumidor do fato de que ele é capaz de escrever cartas bem escritas, que floreiem as aventuras vividas pelos migrantes na cidade grande, ou os amores deixados na terra natal, etc.

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. 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. Embora tenhamos dito que a canção aproxima-se do universo do repente nordestino, escutamos algumas diferenças com relação ao universo dos desafios de cantadores.

A partir da descrição da canção anteriormente apresentada, podemos perceber algumas continuidades e transformações. 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, cinco instrumentos tecem o ritmo que o acompanha. Este fato mostra que para realizar a gravação da canção foram necessários pelo menos cinco músicos, 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, com sobreposição de um maior número de vozes, 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 (como no caso de *Asa Branca*), ou ainda nas pontes de viola, utilizada pelos cantadores de desafios nos intervalos entre uma estrofe e outra (como em *A Roseira – Onde a Moça Mijou*, de Mestre Ambrósio e nas cantorias de Diniz e Vitorino). Vale ressaltar, no entanto que no caso da canção de Tom Zé, o instrumento está muito mais associada à estruturação de seu ritmo do que à reiteração hipnótica de notas à viola.

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 caráter dançante da canção evidencia a sua característica urbana. 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 apenas de pandeiro, ou mesmo de 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.

Assim, mesmo apesar de acontecerem em locais geográficos distintos, tanto *Correio da Estação do Brás*, quanto os desafios nordestinos acontecem em contextos similares. 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 e trocas, guardadas as devidas proporções. O endereço ocupado pelo carteiro, inclusive, localiza-se nas proximidades do Largo da Concórdia, onde a abundância de vendedores ambulantes transformam 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 local 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. Este fato aponta para um intenso ruído de fundo no local, marcado pelos motores e burburinho de pessoas. Assim, 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, seja em fita cassete, ou até mesmo disco de vinil. Ambas hipóteses possibilitam uma intensidade audível em espaço dominado por um volume grande de pessoas e ronco de motores. A segunda opção, inclusive, permitiria que o pregão fosse reproduzido indefinidamente, sem o esforço físico do carteiro, o que possibilita que receba as encomendas e escreva as cartas em simultaneidade com a execução do anúncio. 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, mensagens e encomendas aos distantes e saudosos familiares, deixados para trás, em sua terra natal.

2.2 - Repentistas e outros improvisadores de versos

Mas não será apenas nas feiras, entre vendedores ambulantes ou com a figura do carteiro improvisado que encontraremos no Brás cantadores que entoam versos eminentemente nordestinos, seguindo a tradição dos repentistas. Existem no bairro locais como o Bar e Recanto dos Poetas, ou Recanto dos Repentistas e o Bar do conterrâneo, este último situado à Rua Dr. Almeida Lima, que segundo Laura Della Mônica tornaram-se pontos

de encontro de cantadores e cordelistas. A autora ainda traz entrevista com o repentista José Ferreira, que iniciou sua carreira na mesma rua. Nas festas e feiras de cidades do interior do nordeste do país, estes músicos costumam ser bastante freqüentes, sendo considerados tão mais habilidosos, quanto melhor conseguirem improvisar versos. Quanto menos palavras repetirem, melhor. No programa *MPB Especial*, os cantadores Diniz Vitorino e Otacílio Diniz demonstram este fato em desafios de improviso a partir de motes que são decididos na hora, pelo jornalista Fernando Faro, diretor do programa. Fazem desafios sobre o frio de São Paulo, sobre Padre Cícero e Lampião, sobre tema livre, mas cujo mote é utilizar diversos gêneros de versificação utilizados tradicionalmente no repente, prática musical bastante ligada à literatura de cordel.

São trinta e seis gêneros na poesia popular, segundo os grandes entendedores, os pesquisadores: a sextilha, o quadrão, o martelo, o beiramar, o mote e a gemedeira... Terminou agora, seis linhas... seis versos... uma estrofe com seis versos. Cada um de nós já cantamos, foi o de oito e de dez... o mourão também. Um faz duas linhas, outro dois, outro termina com três... cantamos também... Este vamos cantar galope a beira mar (FARO, 2001:230).

O Pecado Original constitui-se como uma canção de *Correio da Estação do Brás* que remete de maneira mais direta ao universo dos improvisadores de verso nordestinos, já no território do Brás, contituindo-se como uma possível canção na paisagem sonora dos bares anteriormente citados. Ela será a única canção no disco em que todos os elementos instrumentais serão introduzidos já em seu início. Teclados, violão, bateria, percussão e viola executarão ostinatos que marcarão o ritmo e melodia da canção. A única exceção será o contrabaixo, que improvisará, sempre a partir do mesmo tema. Este instrumento, em conjunto com outro (provavelmente o teclado) bastante grave e de timbragem sintetizada, realizará uma frase cromática que levará ao acorde menor, executado pela viola, violão e teclado, que sustentará a canção. Estes instrumentos, além de sustentar o acorde, fazem uma rápida variação de notas acessórias ao acorde, que condensam as melodias produzidas à viola, entre um verso cantado e outro, como citado anteriormente na análise de *Correio da Estação do Brás*. Completando a densa tessitura composta por diferentes ostinatos, podemos escutar diversos instrumentos percussivos (que inclui um ruído eletrônico, que varia altura), executando padrões rítmicos diversos, nem sempre em fase uns com os outros. A canção é novamente em 2/4, e, ao final de 8 compassos, o cantor entrará com seus versos.

Aquele que nasce pobre
Sem nome sem cabedal
Não pode trazer o peso
De um pecado original

De modo que de acordo
Com o meu requerimento
Perdoado nasce o pobre
A partir deste momento

A voz é ríspida e agressiva, e o canto é bastante próximo à fala. Ela executa um ligeiro contorno melódico, que circulará aproximadamente a mesma nota. As sílabas serão rebatidas umas às outras, por meio da utilização novamente da técnica da embolada. Com violência verbal, o cantador enunciará a situação social do pobre – e provavelmente a sua própria – explicitando sua opinião acerca da injustiça que é esta camada nascer, assim como os ricos, portadora do pecado original. Afinal, ele nasce em família sem recursos para lhe dar condições dignas de subsistência. Nasce também em desvantagem no que diz respeito às possibilidades de se educar e de ascender na vida. Neste sentido, a fim de igualar as condições das duas classes, promulga o perdão dos pobres com relação ao pecado original. O refrão (Oh, meu mestre como é/Como é meu mestre/ Oh, como é meu mestre/Oh como é meu mestre/Meu mestre) que se entoará em coro, por um lado pode se constituir no mote desta cantoria, ao mesmo tempo que explicita quem é o interlocutor do cantador: o próprio Deus.

O rico não faz questão
De um pecado tão pequeno
Ele tem muitas maneiras
De tirar compensação
Mas não pense meu Mestre
Que eu seja de pouco siso
Que aceitando meu negócio
Terás grande prejuízo

A voz e a instrumentação continuarão da mesma forma. Nestes versos o cantador buscará problematizar a questão do lado dos ricos. Estes não se incomodam com o pecado que recebem no momento de seu nascimento, afinal rebentam em condições tão favoráveis para o desenvolvimento de suas potencialidades, que rapidamente encontram formas de compensar a desvantagem trazida pelo pecado original. O cantador crê, desta forma, que Deus não agirá de maneira injusta com relação aos ricos, se perdoar os pobres da falta cometida por Adão e Eva. Os primeiros, muito provavelmente não se importarão com o fato, e não abandonarão a Igreja, o que poderia causar a Deus grandes prejuízos. Após a estrofe, o cantador enuncia novamente o refrão, em coro.

Pois havendo pouco rico
E de pobre um enormanço
Imaginei que querias
Equilibrar teu balanço
Nascerá com cada rico

3 pecados desses tais
Que serão como trigêmeos
Muito mais originais

O cantador continua buscando argumentos para sustentar sua proposição. Coloca que o número de ricos é muito menor que o de pobres. Deus poderia, então preocupar-se com o fato de superpovoar o céu, já que menos pessoas nasceriam com o dito pecado. Assim, para equilibrar as contas (e as condições de justiça para o desenvolvimento pleno dos sujeitos), os ricos deveriam nascer com três pecados originais. Neste momento, se torna possível notar a ironia matuta que sustenta a argumentação do cantador. Ele utiliza-se de toda uma terminologia contábil, própria da classe dos ricos e não da sua própria, para tentar convencer Deus a adotar sua proposta. O motivo disto se torna mais claro nos próximos versos, introduzidos após nova repetição do refrão.

Sendo um por sua conta
Os outros dois se remonta
A uma suave taxa
Com que o rico colabora
Para o vosso livro-caixa
E assim a humanidade
Com justiça vai viver
E vossa contabilidade
Batendo o Deve e o Haver

O pecado original deve-se ao desrespeito de Adão e Eva ao conselho de Deus para que os dois não provassem da maçã no Jardim do Éden. A partir de então, toda sua prole, ou seja toda a humanidade, nasceria com uma mácula deixada nos seres humanos por Deus. É neste sentido que um dos pecados originais recebidos pelos ricos seria por conta do próprio Mestre. Os outros dois sugeridos pelo cantador serviriam ainda como forma de controle da população rica, já que esta não se incomodava com um pecado original, que naturalmente receberia. Com três máculas originais, os ricos se comportariam de maneira mais fiel à Igreja Católica, em busca da salvação da sua alma. A ironia contábil se torna, neste momento, mais explícita ainda: com medo da danação eterna, os ricos contribuiriam com o dízimo em uma taxa maior ainda, já que por estarem devendo mais, seriam obrigados a compensar a desvantagem de alguma forma. O cantador, assim, toca em questões complicadas da Igreja Católica, que remetem não só à obrigação do pagamento do dízimo, mas também ao passado da própria instituição, quando esta vendia aos senhores feudais e grandes burgueses, a remissão de seus pecados, por mais graves que fossem, quase sempre por altas quantias – seja por meio de terras ou outros produtos de valor.

Após mais uma repetição do refrão, o cantador enunciará dois versos, *Apregue-se em todo berço/E se reze em todo terço*, a partir dos quais Deus faria fazer valer sua proposta: que ela fosse aplicada a todos os recém-nascidos e que seja incluída na liturgia da Igreja para que todos os fiéis saibam da decisão. O cantador repete a palavra “apregue-se” a fim de manter a métrica de sua enunciação. Finalizando, o coro repete mais duas vezes o refrão, agora com algumas das vozes pronunciando apenas parte da letra (meu Mestre, meu Mestre). A canção novamente termina em *fade out*.

Mesmo apesar da utilização massiva de instrumentos elétricos e sintetizados, inclusive ruídos, não tipicamente considerados como musicais, podemos escutar em *O Pecado Original*, diversas marcas do repente nordestino, para além de aspectos da letra, que já trabalhamos durante a análise descritiva da canção. A começar pela própria instrumentação que se repete durante toda a música, da mesma forma que o baião executado à viola pelos tradicionais cantadores nordestinos. Estes instrumentos, inclusive tocam quase em uníssono, reproduzindo, em novas timbragens, a aparente simplicidade musical do gênero. A presença de instrumentos de percussão possui relação com a prática do repente nas grandes cidades: nestes locais, muitos cantadores substituíram a viola pelo pandeiro como instrumento de acompanhamento. Desta forma, *O Pecado Original* tange a questão do cantador nordestino no Brás, que assim como José Ferreira, citado acima, começou a praticar o repente já na cidade de São Paulo, mais precisamente no bairro em questão.

Continuando a temática do desfavorecimento econômico que enfrenta o pobre desde o seu nascimento, por meio de alegoria de cunho religioso, onde todas as contas serão acertadas justamente no dia do Juízo Final, encontramos a canção *Pecado, Rifa e Revista*. Ela, como poderemos conferir adiante, também remete ao universo dos cantadores de improviso, embora os elementos musicais utilizados remetam a um outro tipo de prática musical. Seu refrão inicia com as seguintes palavras:

Pecado, Rifa e Revista
O Pobre paga é a vista
A felicidade, o conforto
A alegria e a sorte
Vendeu fiado prá Deus
Vai receber depois da morte.

Um ostinato, construído a partir da repetição da mesma nota ao cavaquinho, inicia a canção. Ao final do primeiro verso, entra o restante da banda, composta ainda por contrabaixo elétrico, violão, teclados, bateria e tamborim. Violão e teclados sustentam a base harmônica da canção, tarefa que será dividida também com o cavaquinho, instrumento em parte solista em

parte de sustentação, que além de acordes realizará algumas curtas frases melódicas ou outras figuras rítmicas, que ligarão deferentes motivos melódicos executados pelo cantor. A bateria e o contrabaixo executam o ritmo normalmente vinculado ao surdo no samba, seguindo o 2+2+3+2+2+2+3 executado ao tamborim, padrão rítmico bastante comum no samba carioca produzido a partir de 1930 também conhecido como Samba do Estácio. O refrão apresenta a temática que será tratada na canção: novamente a situação adversa em que nascem os pobres frente os ricos. Eles pagariam a vista o preço do pecado original, sendo condenados a viver uma vida dura, na qual sofreriam toda sorte de desventuras para conseguir, após a morte, o descanso merecido no paraíso. Após a repetição duas vezes do refrão, entrarão duas estrofes, onde o cantor denunciará os preconceitos sociais que os pobres sofrem em vida.

Se nasce nêgo do cabelo duro
Foi a mãe saltando o muro
Se nasce branco do cabelo liso
Ela não teve juízo

Quando o pobre está quieto
Está fazendo pirraça
Quando está fazendo festa
É o efeito da cachaça.

A melodia cantada nestas estrofes será diferente da do refrão, embora utilize a mesma base harmônica. Os instrumentos continuam exercendo suas funções anteriores, mantendo, no caso da seção rítmica os mesmos padrões. O cavaquinho será a exceção, executando padrões diferentes nas duas estrofes. Na primeira, pontuará os versos pares, mantendo-se silencioso nos ímpares. Já na segunda, auxiliará os outros instrumentos, sustentando tanto o ritmo empregado, quanto a harmonia da canção. Os versos se apropriam da máxima popular de que o pobre está sempre errado, mesmo estando certo. Na primeira estrofe, tematiza-se a mãe solteira, que é devassa, se seu filho possui características negras, driblando o controle dos pais para sair com o vizinho; ou irresponsável, se o filho é branco, prova de que manteve relações sexuais com o patrão. Em nenhum momento leva-se em conta as características físicas da própria mãe, ou quão profundas ou duradouras eram suas relações e sentimentos para com o pai da criança, que parece não ter nenhuma relação com sua concepção. Outra canção de Tom Zé que também tratará desta temática, de maneira mais direta é *Mãe (Mãe Solteira)*, de *Estudando o Samba*. Já a segunda estrofe traz considerações acerca das atitudes do pobre: se está quieto, está de mau humor, se feliz, está bêbado. A canção será finalizada com a repetição do refrão mais duas vezes, até que se extinga em *fade out*. Marcando a volta das estrofes para o refrão, o mesmo obstinado ao cavaquinho que abre a canção.

Percebe-se por esta rápida descrição que *Pecado, Rifa e Revista* liga-se de maneira mais direta ao samba que ao universo dos cantadores de improviso nordestinos, principalmente pela presença do cavaquinho, do padrão rítmico executado ao tamborim, e da melodia cantada, ainda próxima do ritmo da fala, mas desenhando contornos um pouco mais sinuosos. Dentro da tradição do samba existe também uma forma que desenvolve a letra a ser cantada – sempre sobre melodias simples e reiterativas, como no caso da canção em questão – por meio do improviso do grupo de versejadores, um de cada vez, que a entoam. Trata-se do partido alto, que se hoje não é mais tratado como a principal forma assumida pelo gênero, era considerada, principalmente na virada dos séculos XIX e XX, até a década de 1920, “o rei dos sambas”.

Assumindo forma de refrão e resposta, o samba de partido alto era cantado em ocasiões diversas, que variavam das festas nas casas de baianas anciãs, migradas para o Rio de Janeiro, as chamadas Tias; aos jogos de pernada que se davam na Praça Onze, onde os “malandros” se reuniam após os desfiles de carnaval de blocos bem comportados.

Vou te falar dos batuqueiros. Depois que acabava o carnaval e as batalhas de confete que tinha na Praça Onze e naquelas ruas do Centro à meia noite, o povo se recolhia. Então vinham os malandros, o Quico da Favela, o Waldemar da Babilônia, o Madureira do Engenho Velho, o Brancura do Estácio, o Mulatinho do Catete (esse cara foi morto com 18 tiros na Praça Onze, quando ele quis pular a grade da escola e não conseguiu). O Mulatinho do Catete era o malandro do Catete. Naquela época, cada lugar tinha um malandro e havia a batucada pesada, aquela *Derruba, Bota no Chão*.

*Quem mandou, iaiá
Quem mandou você errar
Quem mandou você no samba
Quem mandou contrariar
Quem mandou, iaiá
Quem mandou você errar
Quem mandou você no samba
Quem mandou contrariar*

Esse pedaço é o que ele cantava ou o outro:

*O olho do boi
O olho do boi é sereno
O olho do boi é sereno
O olho do boi é sereno*

E a outra era:

*Derruba, bota no chão
Tumba
Moleque é tumba
Tumba*

Tumba, iaiá
Tumba
Moleque é tumba
É tumba, iaiá.

Quando chegava a polícia, era um bate-fundo medonho, todo mundo corria. Essa é a praça Onze primitiva. (FARO, 2000, vol.2:167)

Claro que tal intervenção do poder público não impediu que os negros realizassem seus festejos. Manifestações como estas continuaram a existir no Rio, pelo menos até o surgimento das Escolas de Samba – a interpretação de grande parte dos autores que tratam do tema é de que estas agremiações carnavalescas são resultado da evolução dos primeiros blocos e ranchos que desfilavam nas comemorações de Momo. Mas, por outro lado, as casas das famílias baianas mais bem sucedidas - como Prisciliana de Santo Amaro, Tia Amélia (mãe de Donga, compositor do *Pelo Telefone*, considerado o primeiro samba a ser gravado em disco, com a denominação do gênero impressa no rótulo), Tia Dada e Tia Ciata, esta última localizada nas cercanias da Praça Onze de Junho, perto do Morro do Estácio – configuram-se como espaços mais seguros para a realização dos sambas. Estas construções eram grandes, com vários cômodos, obedecendo uma planta longitudinal, que se estendia de um lado ao outro do quarteirão, com frente em uma rua e fundos em outra. Nelas realizavam-se grandes festejos, com muita comida e que duravam, algumas vezes, dias.

Na sala de visita ficavam os mais velhos, cantando partido-alto, com seus versos improvisados e acompanhados de violão e palmas marcando o 3+3+2. Na sala de jantar, mais ao fundo, estabeleciam-se os mais novos, com os sambas corridos, mais afeitos às experiências dos descendentes de escravos na Capital Federal. Finalmente, ao fundo aconteciam rodas de batucada ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão. Alguns autores, no entanto, apontam a presença do choro na sala de visitas, o que desloca o partido alto para partes mais internas das casas das tias baianas (TATIT, 2004:311). A partir de 1910, passaram a freqüentar também estas casas profissionais artesãos, pequenos funcionários públicos e militares de baixa patente, músicos, boêmios e repórteres setoristas de jornais. Foi neste momento, inclusive – mais precisamente em 1916, que Donga aproveitou-se de algumas estrofes ali cantadas para gravar uma versão estendida com novos versos, o *Pelo Telefone*. Estas casas funcionaram como verdadeiros centros de diversão até, pelo menos, inícios da década de 1920. Existem também relatos de que funcionavam como terreiros de candomblé.

Segundo Buci Moreira, sambista carioca, neto da Tia Ciata, o samba “nasceu” neste momento, mais precisamente na casa da Tia Sadata (ou Tia Dada, de acordo com Tinhorão), na Pedra do Sal. Posteriormente, é que os boêmios se estabeleceram na casa de sua avó (FARO, 2000, vol.1, p.39). Frequentavam o local (alguns permanentemente) artistas e músicos como João do Catumbi, Anacleto de Medeiros, Pixinguinha e Sinhô, quase todos, músicos que exerciam sua ocupação em cabarés da Lapa e da Cidade Nova, ou nas salas de visitas de cinemas da cidade. Dançava-se os sambas de partido alto com o miudinho, passo devagar e que envolvia apenas o balançar dos quadris, para as mulheres e o samba no pé para os homens. Buci diz ainda que os sambas de antigamente eram sambados enquanto os de hoje em dia, são bailados. Um coro da época nos dá dimensão do que Buci fala:

Devagar, miudinho
Devagarinho, devagar miudinho
Devagarinho, devagar, devagar, devagar, devagar
Oi Devagar, miudinho
Devagarinho, devagar miudinho
Devagarinho, devagarinho, devagarinho, devagarinho, devagarinho (FARO, 2000: vol.1:40)

Hoje em dia é necessário procurar redutos de samba para encontrar o partido alto em prática. A não ser em discos de alguns nomes da velha guarda, ou daqueles ligados ao que se convencionou chamar de pagode, a partir da década de 70, como o de Martinho da Vila, Bezerra da Silva e até Zeca Pagodinho, sua prática tem se dado de maneira geral ao vivo, seja em rodas de samba, mesas de bares ou aquecimentos de ensaio de Escolas de Samba. Serão estes dois primeiros locais que se relacionarão com o caso de *Pecado, Rifa e Revista*, cuja melodia simples, versos que soam como improvisados a partir de um mote e resposta do coro, remeterão ao Partido Alto. No entanto, o acompanhamento ao tamborim assemelha-se muito mais ao do Samba do Estácio, forma que se torna hegemônica do gênero a partir de 1930. Os dois tipos de samba, apesar de semelhanças, soam bastante diferentes, como o caso do debate entre Ismael Silva e Donga a respeito de qual o verdadeiro samba nos mostra. Este, para responder a pergunta levantada cantou o seu *Pelo Telefone*, a fim de exemplificar o que constituía o gênero. Ismael Silva responde afirmando que aquilo era maxixe, e canta o seu *Se Você Jurar*, ao que o primeiro retruca ser uma marcha.

O que este debate acaba por mostrar é a dificuldade com a qual nos deparamos ao tentar delimitar de maneira estanque gêneros musicais. Estas fronteiras são estabelecidas muitas vezes por critérios arbitrários, baseados inclusive em interesses – até mesmo mercadológicos – não expressos. É o caso de Donga e Ismael Silva, interessados em defender

o tipo de samba que praticaram como o verdadeiro samba. No Brás da década de 1970, bairro que inclusive era um dos locais de prática do samba rural paulista até a década de 1940, estas fronteiras apresentavam-se de forma muito mais diluída ou porosa, como todas as outras canções analisadas até o momento apontam – sua mistura de elementos rurais e urbanos, nordestinos e cosmopolitas, são nosso principal argumento. Por isso se torna plausível encontrar um samba de versos improvisados, *a la* Partido Alto, com o tamborim acompanhando no 2+2+2+3+2+2+3, isso sem falar em outras vozes eletrificadas ou sintetizadas. Em um bar como os já citados da Rua Doutor Almeida Lima, podemos escutar o encontro do sambista carioca, com o repentista nordestino. O mote para o encontro é a dura situação social compartilhada por ambos

3 - Musicas de Sonhos e Fantasmagorias: *Menina Jesus e Carta*

Mas se, por meio de certos textos de cordel, ou repentis, a população nordestina mostra tanta descrença com relação à melhoria de suas vidas, que somente há de ser encontrada após a morte, o que os leva a migrar para as grandes capitais do sudeste? Situações extremas, como longas secas podem ser uma resposta, que leva à interpretação de que preferam viver dificuldades onde há alguma possibilidade de saná-las, do que nos locais onde estas já se esgotaram. No entanto, esta resposta, de certa forma plausível, encara o retirante como um indivíduo sem desejos, que muda-se para o sul quase como uma resposta aos estímulos geográficos de sua terra natal. Ainda que descrente de melhorias significativas em sua vida cotidiana, o migrante nordestino ainda sonha com algumas possibilidades de conforto oferecidas pela vida moderna, simbolizadas na cidade grande.

Estas promessas começaram a chegar a todo o Brasil, por mais distante que fosse a localidade, já entre as décadas de 1930 e 1940, por meio das ondas do rádio. Agora, na década de 1970 são acessados com ainda mais força, por meio da televisão, meio de comunicação de massa em ascensão. Se este aparelho só vai realmente se popularizar, chegando à grande parte dos domicílios brasileiros a partir da década de 1990, com o plano Real, certo é que mesmo quem não tinha um em casa podia assistí-lo, seja na casa do patrão ou do vizinho, seja em bares ou outros espaços públicos que o disponibilizassem. No entanto, a cidade grande não era capaz de suprir os desejos de uma população de migrantes tão grande. Neste sentido, os sonhos dos retirantes transformam-se em decepções após certo tempo vivendo na metrópole. Estes sentimentos também caracterizam os lugares onde se estabelecem, não só por

projetarem um espaço ideal onde chegariam, mas também por materializarem os pesadelos que efetivamente encontram, o que acaba por gerar uma nostalgia da terra natal e saudades dos entes queridos, com quem encontra dificuldades de se comunicar. Estas duas temáticas serão abordadas em duas canções de *Correio da Estação do Brás*, *Menina Jesus* e *Carta*.

O disco começa com a canção que seja talvez a de maior amargor, que inicia-se com um contrabaixo processado por efeito de *delay*. O instrumento marca tensões harmônicas descendentes, ao que segue o violão dedilhando um acorde menor, com movimento de baixo acompanhando o do contrabaixo. Pratos e pequenos sinos de água pontuam climas e uma melodia etérea. Após oito compassos, o cantor entra já no refrão.

Valei-me minha menina Jesus
Minha menina Jesus
Minha menina Jesus, valei-me

A voz é calma e desenha uma melodia descendente, que varia pouco as alturas. O cantor repete por duas vezes o refrão, ao final dos quais entrará com as estrofes, introduzida por uma breve frase grave ao violão. O acompanhamento instrumental é o mesmo da introdução.

Só volto lá a passeio
No gozo do meu recreio
Só volto lá quando puder
Comprar um óculos escuros

Com um relógio de pulso
Que marque hora e segundo
Um rádio de pilha novo
Cantando coisas do mundo
Prá tocar

O dedilhado agora será ligeiramente diferente, com apenas uma nota a cada tempo do compasso 4/4. Embora continue um movimento descendente, este partirá de uma outra altura. O acompanhamento instrumental será praticamente o mesmo, à exceção de uma melodia realizada com instrumentos de sopro, a partir da segunda estrofe. A letra neste momento explicita toda a situação: trata-se do migrante nordestino em vias de deixar a terra natal a caminho da cidade grande. Ele conta os sonhos e desejos que quer concretizar com sua mudança. Ao mesmo tempo que nota-se a esperança, escutamos um certo amargor, perceptível não só na música, que utiliza-se de uma tonalidade menor (usualmente associada a climas melancólicos ou tristes) mas também na voz, que parece esbravejar, e 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? Em seu livro, Tom Zé explicita a questão: “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, 2003:179).

Lá no jardim da cidade
Zombando dos acanhados
Dando inveja nos barbados
E suspiro nas mocinhas

Porque prá plantar feijão
Eu não volto mais prá lá
Eu quero é ser Cinderela
Cantar na televisão

O acompanhamento continua mais ou menos o mesmo, sendo que a frase ao instrumento de sopro, provavelmente um trompete, manifesta-se mais intensamente. A voz exalta-se cada vez mais na medida que entoa os versos, assim como a banda que aumenta a dinâmica de execução. Entre a terceira e a quarta estrofe, entra um ostinato à viola de 10 cordas, instrumento que finalmente traz marcas da região de origem do migrante. Acompanhando o instrumento, o contrabaixo realiza uma frase mais intensa, o que influirá mais uma vez na dinâmica da canção. O retirante continuará a listar suas esperanças para sua nova vida, agora traçando relações com as antigas condições. Se alcançar seus objetivos, se tornará orgulho na terra natal, causando inveja nos homens, por despertar paixões em todas as jovens. Para conseguir tal feito, sonha virar artista, em contraposição à vida de lavrador que levava.

Botar filho no colégio
Dar picolé na merenda
Viver bem civilizado
Pagar imposto de renda

Ser eleitor registrado
Ter geladeira e TV
Carteira do ministério
Ter CIC ter RG

A voz parece a cada momento mais enfezada. O acompanhamento segue sua subida na dinâmica e a viola, durante a quinta estrofe pontuará, espaçadamente algumas notas. Agora, o retirante volta a sonhar com as melhores condições de vida que encontrará em sua nova cidade: seus descendentes poderão estudar, ganhará o suficiente para contribuir financeiramente com o país, poderá tomar de maneira independente suas próprias decisões

políticas, será cidadão oficialmente, terá acesso aos confortos da vida moderna. A viola, novamente realizando um obstinado chamará os novos versos.

Bença mãe
Deus te faça feliz
Minha menina Jesus
E te leve prá casa em paz

Eu fico aqui carregando
O peso da minha cruz
No meio dos automóveis, mas

Vai, viaja fuge daqui
Que a felicidade vai
Atacar pela televisão

Com toda potência de sua voz, o retirante pedirá benção à mãe. O canto assume em seguida um caráter quase desesperado, enquanto a dinâmica da banda vai cada vez mais aumentando. Teclados farão uma melodia com timbres sintetizados de instrumentos de sopro de caráter solene. A bateria começa rufar seus tambores e a atacar os pratos com violência. O violão altera o dedilhado para rasqueados mais intensos. A viola ora pontua notas espaçadas, ora acordes. O migrante despede-se da família, e parte em direção à cidade grande, onde muito provavelmente sofrerá mais que já sofria. Ainda assim, acredita nas possibilidades que lhe abrem, e acredita, que um dia todos verão, pela TV, que conseguiu cumprir seus objetivos.

E vai felicitar, felicitar
Felicitar, felicitar
Felicitar até ninguém mais
Respirar

Acode minha menina Jesus
Minha menina Jesus
Minha menina Jesus, acode

A canção atinge seu momento de maior tensão. O cantor continua cantando a plenos pulmões a mesma melodia de sempre e a banda em sua execução mais intensa. Para completar, as violas que antes somente pontuavam algumas notas, agora também acompanham com acordes toda a harmonia da música. A esperança pela vida melhor é abafada novamente pela dúvida. O migrante pede novamente forças a Deus, para que consiga terminar sua viagem. Antes do verso toda a banda cessa, para que o cantor, com uma voz chorosa, quase sem fôlego pronuncie a frase. Com um ataque final de todos os instrumentos, está finalizado um autêntico, embora talvez não tão convencional, lamento sertanejo.

Vamos agora tentar prever qual é o destino deste retirante, com base em informações que nos dão, com certa segurança, uma idéia do que costuma acontecer com eles, ainda que produzam uma narrativa, até certo ponto simplificadora, ainda que verossímil. Chegando em São Paulo, desembarca no Brás, bairro que nem de longe é aquele local acolhedor de pessoas vindas de fora, como o era no período da imigração italiana. Ainda que possua características nordestinas, é bastante provável que o recém chegado demore a se acostumar com o ritmo da cidade grande, suas formas de sociabilidade diferentes, sua gente ao mesmo tempo fria e desinibida, conversadora. Sua sonoridade ruidosa. Assim como a personagem de *Lamento Sertanejo*, parceria de Gilberto Gil com Dominginhos, é bastante provável que se sinta “como rez desgarrada/nessa multidão boiada caminhando a esmo”.

Passado o impacto inicial, resta agora ao migrante procurar realizar os objetivos que o levaram até ali. Ele procurará emprego, mas os que estão disponíveis para a formação que teve em sua terra natal serão apenas aqueles de baixa qualificação, como pedreiro, chapa de caminhão, empregado doméstico. É pouco provável que consiga algo na área que desejava quando partiu, poucas ou nenhuma gravadora ou rádio dariam atenção a um recém chegado do nordeste, sem nenhuma indicação de um nome influente. A solução pode ser a de juntar-se aos repentistas de rua, ou vender cordéis como ambulante, mas se na primeira opção dependerá da boa vontade dos passantes em dar-lhe uma esmola, na segunda terá que enfrentar os fiscais da prefeitura que coíbem a atuação de vendedores ambulantes sem licença. Sentindo-se ainda mais como a personagem da canção de Gil e Dominginhos, terá saudades de casa e desejará enviar notícias aos familiares. *Carta* tratará deste momento, de melancolia profunda, só possível de ser sanada a partir da correspondência com entes queridos.

O acorde ao piano elétrico, processado com efeito de trêmolo, acompanhado de instrumento percussivo metálico, bastante agudo, fisicamente similar aos mensageiros do vento muito comuns em residências de classe média, que cria um certo clima para a peça, iniciam a canção. O caráter melancólico é explícito. O cantor entrará em seguida, entoando os primeiros versos com voz sofrida, quase chorosa. Um violão entrará junto a voz, marcando apenas os acordes nos primeiros tempos dos dois primeiros compassos, nos dois últimos dedilha o acorde executado. Ao final do primeiro verso, um instrumento percussivo de timbragem semelhante ao agogô, mas cujo som nos faz imaginar que seja produzido a partir de material de origem vegetal, completa o clima soturno. Na primeira estrofe, canta:

Eu preciso mandar notícia
Pro coração do meu amor me cozinhar
Pro coração do meu amor me refazer
Me sonhar

Me ninar
Me comer

Os versos com recuo diferenciado são cantados emendados com o anterior e terminam todos em movimentos melódicos descendentes. A melodia é repetitiva e monótona. Se *Correio da Estação do Brás* tratava do carteiro informal que se dispunha a entregar cartas no nordeste para a população migrante, *Carta* volta-se para o outro lado da moeda, trazendo os pensamentos daqueles que se utilizam de tal serviço. Importante notar que na ordem de canções do disco, a primeira antecede a segunda. Depois de tanto tempo na cidade grande, o migrante nordestino sente a necessidade de corresponder-se com os seus, não só como forma de matar a saudade, ou dar sinal de vida, mas também a fim de reavivar sua imagem na lembrança dos entes queridos, para que estes rezem por ele, sonhem com ele.

Me cozinhar como um peru bem morto
Me cozinhar como um anun tesoura
Um bezerro santo
Uma nota triste

Os versos que seguem desenharam contorno melódico semelhante ao da estrofe anterior, agora em uma tonalidade diferente, um tom e meio mais agudo. O cantor continua sua performance melancólica, mas agora apresentando maior potência vocal. Os instrumentos continuam a dinâmica anterior e não há acréscimo de nenhuma nova voz. Se a estrofe anterior era constituída por três versos, com três “anexos” continuando o último, aqui serão dois versos, com apenas dois “anexos”, cantados já com os instrumentos a silenciarem-se. Nota-se também uma sutil aceleração no andamento da canção. A necessidade de mandar a carta para reavivar a memória dos entes queridos é grande. Devido ao longo tempo que o migrante não volta a sua terra natal, é possível que tenha sido dado como morto, ou que por mais que conservem a esperança, na verdade têm certeza que nunca mais o verão. É neste sentido que talvez já tenha assumido o caráter de bezerro santo, ou de nota triste. A estrofe que segue será cantada como na primeira e continuará explorando, mais uma vez com dois versos e dois “anexos” as imagens de esquecimento.

Me cozinhar como um canário morto
Me cozinhar como um garrote arrepiado
Um pato den’ d’ água
Um saquê polaca

Ao final do último “anexo” da estrofe anterior, entrará no acompanhamento a bateria e o contrabaixo elétrico. Os instrumentos anteriormente presentes agora acompanham o ritmo da bateria, à exemplo do agogô, que também executará padrões rítmicos simples e esparsos. O

instrumento metálico desaparece e o som que realizava é substituído por outro de timbragem sintetizada, muito provavelmente executado pelo teclado. À medida que os versos são cantados, em uma terceira melodia, derivada da primeira, o andamento acelera-se e a dinâmica aumenta, até que se chegue ao último verso, quando volta ao do início da canção e a bateria tocará suavemente apenas os pratos.

Eu escrevo minha carta num papel descente
Quem se sente
Quem se sente com saudade não economiza
Nem a guisa
Nem dor nem sofrimento que dirá papel
O anel
O anel do pensamento vale um tesouro
É besouro
É besouro renitente cuja serventia
Já batia
Já batia na gaiola e no envelope
E no golpe
E no golpe da distância andei 200 léguas
Minha égua
Minha égua esquipava o peito me doía
Quando ía
Quando ía na lembrança vinha na saudade

Para escrever sua carta, o migrante buscará um papel decente, afinal, se está com tanta saudade assim, desejará que sua carta seja bonita e limpa. A saudade faz com que a carta seja longa e cheia de sentimentos. A partir deste momento, o que os versos trazem é uma série de imagens poéticas típicas da oralidade nordestina, encadeadas numa espécie de fluxo de consciência, onde o “anexo” de um verso será o início do seguinte. Esta estruturação dos versos como fluxo de consciência está em consonância com o acelerar da canção, até que na última frase, explicita-se uma possível origem para as imagens, até o momento desconexas: tratam-se de lembranças da terra natal e partida do migrante. No momento em que escreve a carta, o sentimento de saudade se encarrega de trazer estas imagens novamente à cabeça. Finalizando a canção, o cantor ressaltará novamente a necessidade de enviar notícias para sua terra natal, e daí em diante cantará, na melodia e harmonia da primeira estrofe, um gemido de dor, “ai”, acompanhado de um som de assoar o nariz. Novamente será utilizado o recurso de acelerar, com a voz indo de intensidades mais baixas até o quase grito, e continuarão presentes os seguintes instrumentos, seguindo os padrões que executaram em toda a canção, a não ser que explicitado o contrário: piano elétrico; ruídos sintetizados ao teclado; violão; agogô, que volta a realizar intervenções climáticas; contrabaixo elétrico; e bateria, que realiza algumas intervenções, também de cunho climático, nos pratos. Um “ai”, bastante grave e

melancólico encerra a canção, acompanhado do acorde ao piano elétrico, de nota final ao contrabaixo e dos instrumentos percussivos metálicos do seu início.

4 - Canções de casa - *Morena* e as habitações do Brás:

Em 1967, Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Betânia chegam a São Paulo para encenarem o espetáculo *Arena Canta Bahia*, escrito por Roberto Santana e Augusto Boal. O texto da peça foi elaborado a partir de pesquisa que seus autores realizaram, durante quatro meses, no sertão da Bahia, na qual recolheram cantigas e versos populares. A partir desta pesquisa, montaram o texto, a partir de uma costura do material recolhido. Em depoimento ao programa *Ensaio*, Tom Zé lembra-se de um momento específico do espetáculo:

E no fim do primeiro ato, tinha um namoro, que eu namorava com Betânia, e Gal namorava com Gil. Cada um, assim, de um lado do palco, daquele lado do palco, eu namorava com a Betânia, e daquele lado, a Gal namorava com o Gil. Aí, o Gil virava para a Gal e dizia assim: “Menina dos olhos pretos/sobrancelhas de veludo/menina, teu pai é pobre/mas teus olhos vale tudo”. Aí a Gal respondia [com toda a potência da voz, por isso, Tom Zé canta com a cabeça virada para cima]: “Tua mãe na despedida/disse vai meu filho vai/toma banca todo homem/que eu nem sei quem é teu pai”. Aí, Betânia, do outro lado, engrassava comigo: “Quem quiser me namorar/vai dizer como é que é/sustenta a palavra de homem/que eu sustento a de mulher”. E eu respondia “morena minha morena/tire a roupa da janela/vendo a roupa sem a dona/ eu penso na dona sem ela” [todos os versos são cantados com a mesma melodia]. que é uma matemática nordestina, disfarçada em verso, né? (FARO, 2006)

E será com esta matemática nordestina, que Tom Zé iniciará a canção *Morena*, segunda do disco *Correio da Estação do Brás*. Os versos iniciais, que constituem também o seu refrão, são os mesmos cantados pelo compositor baiano no espetáculo *Arena Canta Bahia*, inclusive com a mesma melodia. Numa espécie de introdução, Tom Zé canta os versos sob acompanhamento apenas de piano elétrico. Ao término deste prelúdio, entra um violão, que marca o ritmo da canção, em 2/4, executando seus acordes iniciais. O instrumento entra em anacruse, executando nos tempos fortes uma variação de baixos, entre tônica e quinta do acorde, e nos tempos fracos, suas notas restantes, como em *Na Parada de Sucesso*, última canção de *Correio da Estação do Brás*, que será analisada adiante. O cantor canta novamente os versos, para, ao final desta segunda apresentação, repeti-los novamente, agora acompanhado por toda a banda, composta por: triângulo, bateria, baixo, violão e piano elétrico. O ritmo aqui presente é bastante semelhante ao dos baiões de Luiz Gonzaga (como

em *Asa Branca*), embora mais lento, principalmente pelos padrões rítmicos executados no triângulo.

Se em *Arena Canta Bahia* os versos apareciam no contexto de um namoro sertanejo, onde os casais, ao mesmo tempo se gracejam e se desafiam, constituindo um jogo de sedução ao mesmo tempo inocente e matuto, onde nenhuma carícia é conseguida sem esforço poético, em *Morena*, as estrofes que seguirão os versos citados anteriormente, nos levam a crer em primeiro lugar, que se trata de uma relação ainda não concretizada, ou pelo menos de um estágio de paquera, anterior ao do namoro. Com uma nova melodia, baseada em seguidos movimentos harmônicos que encadeiam afastamentos, dominâncias e conseqüentes modulações (2º grau do campo harmônico, para o 5º grau, que por sua vez resolve-se em um acorde menor que funciona novamente como 2º grau, e assim por diante), como nos quatro primeiros compassos na terceira parte de *Direito de Sambar*, do sambista baiano Batatinha, onde o compositor vocaliza o lalaiá, Tom Zé canta:

Meu quarto tem sete andares
Reinado da minha vista
Eu tenho céu e mar
Mas nada disso me conquista
Meus olhos desocupados
Só querem viver seguindo
A tua pista

Com estes versos, cantados com voz suave e doce, da mesma forma que o refrão inicial, o cantor realiza uma investida sob seu objeto de desejo, de maneira menos agressiva que no refrão, mas nem por isso menos enfática. Diz à morena que não consegue tirar os olhos dela, mesmo com a vista privilegiada que tem de seu quarto. Em contraposição à melodia do refrão, que por seus aspectos rítmicos (com reiteração de alturas semelhantes, e executando padrão rítmico similar ao executado pelo acompanhamento instrumental), realçam os encantos da morena, o balanço de seu corpo; a estrofe apresenta melodia mais sinuosa, o que desloca o foco para os sentimentos de quem canta. Estes versos também apontam para uma mudança de local, do ambiente rural para o urbano. Um primeiro sinal disto é, mais uma vez, a instrumentação utilizada, que conta com instrumentos inclusive elétricos. Outro são os primeiros versos, que falam em um quarto aparentemente localizado em local alto, a partir de onde pode-se obter uma boa visão da paisagem. Após repetir mais duas vezes o refrão, novamente com a mesma instrumentação de sua primeira execução inicial, nova estrofe é cantada, também seguindo a mesma melodia da estrofe anterior, o que nos permite delimitar uma estrutura ABAB para *Morena*.

Eu ando desarrumado
No trabalho e no Amor
Até deixei de lado
Meu futuro de doutor
Com o dinheiro da escola
Comprei uma lente de alcance
E foi um horror

Neste momento, não há investida amorosa do cantor com relação à morena, mas uma explicitação ainda maior de quem é este cantor. A primeira informação que obtivemos é a de que se trata de um estudante. Ele diz estar confuso, pensando na morena o tempo inteiro, sem conseguir concentrar-se nos estudos, tendo inclusive gasto o dinheiro destinado a pagar a mensalidade de sua escola para comprar uma lente de alcance e, assim, conseguir espiar melhor a morena. O fato de dizer que sua fascinação pela mulher está atrapalhando o seu trabalho nos faz inferir que se trata de um estudante universitário, ou, no mínimo, colegial. O verso final, “E foi um horror”, nos faz imaginar que, ao observar sua musa com a lente de alcance, foi pego em flagrante em seu ato de voyeurismo, o que se por um lado muito possivelmente o encabulou, por outro o motivou a procurar a morena para cantar esta canção, na qual explica sua atitude, ao mesmo tempo que declara o seu amor. Finalizando a canção, o cantor repete novamente o refrão, utilizando-se de algumas variações na entoação dos versos, até que a canção termina, em *fade out*.

Se *Morena*, nos seus aspectos mais externos, nos remete inicialmente a uma canção de amor composta por um estudante apaixonado, alguns elementos, tanto de linguagem musical, quanto do próprio texto cantado, nos dão pistas sobre um possível local onde é executada. A partir da letra, percebemos que as observações que o estudante faz de sua amada são realizadas a partir de sua casa: ele aproveita-se da vista privilegiada do seu quarto para obter uma boa visibilidade da casa da morena. Utiliza-se de um binóculo para aproximar sua visão, observa roupas na janela. Curioso é que o cantor é flagrado em sua observação exatamente quando passa a utilizar-se do equipamento de ampliação. Todos estes fatos nos fazem pensar que o estudante e sua morena não moravam a uma distância tão grande assim: muito provavelmente são vizinhos de porta, morando um em cada lado da rua, ou um ao lado do outro, ou até mesmo ele numa parte superior da edificação, ela na parte mais baixa. De qualquer forma, a maior possibilidade é a de que morem próximo, daí a urgência do estudante em justificar-se em seu ato de invasão de privacidade. Além do amor, também está em jogo uma questão de boa vizinhança – explicar-se pela atitude, justificar-se com a declaração de

seu amor, se tornam meios de buscar uma convivência mais amena, depois do flagrante e de uma possível recusa da tentativa de sedução por meio da música.

Outro trecho que nos dá pistas da localização onde toda a histórica acontece é o próprio refrão. O fato da morena secar suas roupas na janela, nos leva a crer que mora em uma casa pequena, e até mesmo com problemas de ventilação: o que faz de suas janelas o local mais eficiente para a execução da dita tarefa doméstica. No Brás, em São Paulo, podemos perceber este fenômeno em um alto edifício, situado na esquina da Avenida Mercúrio com a Avenida do Estado, logo em frente ao Mercado Municipal da cidade. Esta construção apresenta-se com aspecto mal conservado, paredes com pintura velha, algumas janelas lacradas com tijolos, enfim, características típicas de edifícios abandonados e que agora servem de moradia para sem casas, que o invadiram. Fenômeno bastante comum na área central da capital paulista contemporânea. Nas janelas não lacradas, nota-se uma grande quantidade de roupas estendidas para secar.

No entanto, não acreditamos, com isso, que toda a situação se desenrole neste prédio. Em primeiro lugar, sua localização não permitiria a observação da morena pelo estudante: está situado em uma região de comércio de produtos como madeiras e material para serralheria, com nenhum vestígio de moradia. Além disso, a área é bastante ampla, o que afasta as construções e dificulta o flagrante do voyeurismo do estudante. Um segundo fator é a arquitetura da edificação. Caso ambos morassem no mesmo prédio, a janela de um não permitiria a vista da janela do outro. O fato das roupas secarem nas janelas externas da edificação aponta a inexistência de circulação de ar no interior do prédio.

Mas um outro aspecto habitacional do mesmo bairro nos faz crer que este possa ser o local onde acontece toda a situação narrada em *Morena*. É que um dos principais marcos do Brás são seus cortiços que constituíram-se ao longo de seu processo de urbanização. Como explica Laura Della Mônica, em sua dissertação de mestrado *O Nordestino no Brás: uma questão cultural*, o local, já no momento da chegada dos imigrantes italianos não possuía moradia suficiente para todos que ali chegavam. Como solução para este problema foram ali construídas vilas, casas geminadas e outras pequenas edificações, principalmente nas proximidades das vias férreas. Estas construções, muitas modestas e pouco espaçosas – Lourenço Diaféria lembra que banheiro era artigo de luxo, a grande maioria das residências contava com apenas um para toda a família, mesmo as residências “com cômodos amplos, pé-direito alto, portas com bandeiras envidraçadas” (DIAFÉRIA, 2002:93) – com o tempo, a chegada de mais imigrantes e migrantes, e a conseqüente especulação imobiliária transformam-se em cortiços, já na virada do século XIX para o XX.

Della Mônica relata que em 1904 era comum encontrar quartos, chamados cubículos, ocupados como casa por toda uma família, composta por 8 ou 9 pessoas. Para efeito de comparação, a autora afirma ter encontrado em sua pesquisa “um prédio da rua Martin Buchard, onde num quarto de 3X4m, coabitavam 16 pessoas” (DELLA MÔNICA, 1992:85). Deste processo, os antigos casarões da região não escaparam. Muitos subdividiram-se em dormitórios para várias famílias. Em diversos quintais, foram erguidas pequenas casas, o que aumenta ainda mais a concentração de pessoas no espaço. Estes cortiços são administrados por empresas imobiliárias que, devido às condições das moradias, não encontram dificuldades em despejar ou expulsar moradores que não pagam o aluguel em dia.

Della Mônica afirma que no momento em que realiza sua pesquisa, a virada das décadas de 1980 e 1990, os moradores dos cortiços não se relacionavam muito entre si, devido principalmente às condições de vida que não criam razões suficientes para esta sociabilidade. No entanto, no período retratado pelo disco *Correio da Estação do Brás*, a década de 1970, é possível que ocorressem mais momentos de convívio entre os habitantes dos cortiços. Como vimos anteriormente, os migrantes nordestinos, principais habitantes do Brás no dito período, contavam com espaços de diversão, como forrós e casas de baile, fator que propicia o encontro de pessoas, e, conseqüentemente, a formação de espaços de sociabilidade. E mesmo que estes locais não existissem, nada impede que vizinhos de cortiços apaixonem-se uns pelos outros.

Outro fator que nos faz imaginar os cortiços do Brás como local para performance desta canção pode ser encontrado em aspectos da performance de *Morena*. A canção, mesmo com a presença de toda uma banda, com instrumentos elétricos inclusive, é executada de maneira intimista, quase como em uma serenata para a mulher amada. A colocação de voz é doce, contida, próxima da entoação da fala comum (principalmente em seu refrão) e a banda acompanha os aspectos de dinâmica do cantor, resultando em uma peça que não atinge grande intensidade (volume). Se por um lado estes aspectos estão também ligados ao sentimentalismo ali presente, funcionando como tática de sedução da mulher amada, por outro, apresentam uma relação com o próprio espaço onde é executada: a fim de não incomodar a vizinhança, o estudante opta por uma performance menos barulhenta, mais intimista.

A ligação entre música popular e a questão de moradia é bastante comum na música brasileira; sambas como *Saudosa Maloca*, *Casinha da Marambaia*, *Pedreiro Valdemar*, entre outras, são apenas alguns exemplos que podemos citar. Um outro exemplo desta relação, trazido por Carlos Sandroni, e que se aproxima muito do que é retratado em *Morena* está

presente na Literatura. O musicólogo carioca levanta o caso do romance *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, onde o imigrante português Jerônimo chega ao Brasil com objetivos de fazer a vida, vai morar em um cortiço no bairro carioca de Botafogo e se apaixona pela mulata Rita Baiana. Inicialmente, Jerônimo despreza os vizinhos, pois estes não trabalham e apenas se interessam pela diversão do samba, que parte sempre dos mulatos Firmo e Porfiro (que executam a música ao violão e cavaquinho) e Rita Baiana, a melhor dançarina do cortiço. Todos os habitantes participam da festança e inclusive a família rica que morava ao lado observava da janela e se divertia com a baderna.

A exceção era Jerônimo, que sempre acordava cedo para trabalhar na pedreira, onde inclusive desqualificava os colegas de trabalho junto ao patrão, devido à sua ignorância e preguiça. O contraste se dava também no plano musical: em seus momentos de ócio, o português canta os fados de sua terra natal. Sandroni vê nesta distinção operada por Aluísio de Azevedo uma diferenciação entre nacional e estrangeiro: o brasileiro representado pelos mulatos, pelo samba, pela preguiça e má execução do trabalho; o estrangeiro caracterizado pelo português, o fado, a ética de trabalho européia, que privilegia a eficiência (SANDRONI, 2001:93-5). Outro aspecto de diferenciação levantado pelo autor é a culinária.

Acontece que com o tempo, a partir da escuta e observação do samba no cortiço, Jerônimo se apaixonará por Rita Baiana. Já desiludido com a possibilidade de enriquecer quebrando pedra na pedreira, Jerônimo mata o mulato Firmo, que era o amante de Rita, a fim de com ela ficar. Abandona a guitarra portuguesa e o fado e adota o violão baiano e o samba. Torna-se também preguiçoso e beberrão. Assim, a partir do samba, o português se torna brasileiro. Sandroni utiliza-se da narrativa de *O Cortiço* para trabalhar questões como a origem do samba e o “mito” de sua existência ancestral na Bahia e conseqüente migração para o Rio de Janeiro, tão bem difundida por canções como o *Samba da Benção* (com os versos “Pois o samba nasceu lá na Bahia/E se hoje ele é branco na poesia/Se hoje ele é branco na poesia/Ele é negro demais no coração”).

Tais questões referentes à nacionalidade não aparecem em *Morena*, mas existe uma semelhança entre esta canção e o fato narrado em *O Cortiço*: o efeito do amor sobre os sujeitos, a música como vetor destes efeitos, e a relação entre as questões da música e da moradia. Em primeiro lugar, podemos ressaltar o desatino que o amor pela morena causa no estudante: apaixonado, não consegue fazer outra coisa que observar e pensar na mulher, o que atrapalha seus estudos e trabalho. De maneira semelhante, Jerônimo abandona o trabalho ao se tornar o amante de Rita Baiana. Além disso, a música, nos dois casos, funciona como vetor de sentimentos bastante íntimos e estratégia de sedução, no intuito de concretizar a relação

amorosa. Em *Morena*, o estudante justifica sua atitude de voyeurismo por meio da canção, ao mesmo tempo em que expressa seu amor. Neste sentido, busca seduzir a mulher que lhe tira o sono. Em *O Cortiço*, será a partir do samba dançado por Rita Baiana que Jerônimo por ela se apaixonará. O jogo de sedução se completa quando o português mata seu concorrente e abandona sua vida responsável para viver ao lado da mulata. Finalmente, podemos ressaltar a semelhança do local das performances musicais, o cortiço, que se por um lado facilita a sociabilidade entre seus moradores, devido ao seu grande número e às semelhantes péssimas condições de vida, por outro estabelece uma certa relação entre a música aí executada: o samba em um cortiço de finais do século XIX, ocupado quase exclusivamente por negros; uma canção intimista no Brás da década de 70, que é executada desta maneira para não incomodar os vizinhos.

Neste momento se torna, então possível, encontrar nos aspectos musicais de *Morena*, um ponto de convergência entre os dois espaços e tempos, e os dois repertórios de referência do romance de Aluísio de Azevedo e a canção de Tom Zé. É que se o ritmo executado ao triângulo na canção em questão remete aos baiões de Luiz Gonzaga, como anteriormente explicitado, o ritmo do violão é bastante semelhante ao executado em alguns sambas, como *Barraco*, do sambista baiano Ederaldo Gentil (por sinal, mais uma canção que trata da questão da moradia), além da utilização de uma cadência harmônica bastante utilizada em sambas nas suas estrofes. Assim, a partir do cortiço do Brás de 1970 se torna possível remeter-se ao cortiço carioca de fins do século XIX. Esta inflexão, inclusive, entre os diferentes ritmos dos dois instrumentos, revela o ponto comum entre os dois gêneros musicais: a articulação contramétrica que os sustenta, ainda que presente em articulações diferentes do padrão rítmico (3+3+2, do samba e 3+2+3 do baião).

Finalizamos desta forma a análise das nove primeiras canções de *Correio da Estação do Brás*, composições que foram encaradas por Tom Zé como aquelas que comporiam o disco como paisagem sonora do bairro paulista. Por meio delas se torna possível escutar diversos espaços presentes no local, ao mesmo tempo que trilhamos um percurso, ainda que descontínuo, por momentos da história da música popular brasileira e por momentos e lugares do país. Mas, o caminho contrário, que realizaremos na análise das últimas duas canções do disco, tidas pelo compositor baiano como apêndice ao disco, também é possível.

Capítulo 3 - O Samba e as ondas do rádio decadência e atualização de um gênero musical

O Samba não é carioca
O Samba não é baiano
O Samba não é do terreiro
O samba não é africano (...)
Como reza toda tradição...
É tudo uma grande invenção

Fred Zero Quatro e Marcelo Pianinho – *Mistério do Samba*

A década de 1970 se mostra ambígua para o samba. Por um lado, alguns antigos sambas, como Cartola e Nelson Cavaquinho, estréiam no mercado fonográfico com seus primeiros discos interpretando composições próprias. Poucos foram os músicos do morro que conseguiram registrar eles próprios seus sambas. Durante as décadas de 30 e 40, momento de consolidação do gênero como a música de preferência nacional, seja nas rádios ou gravadoras de disco, o lugar na divisão social do trabalho que geralmente lhes era reservado era o de compositor de canções. Assim, tornou-se prática corrente dentro do meio musical vender sambas ou parcerias. Os compositores, principalmente os que viviam no morro costumavam ceder os direitos de gravação de suas composições para intérpretes, ou até mesmo para as gravadoras. Com isso, perdiam os direitos autorais de gravação das composições, embora continuassem com direitos por execução.

Um samba poderia valer 300 mil-réis. Buci Moreira conta ter vendido quatro sambas a 7.500, o correspondente à época a “umas trinta e poucas pinguinhas e umas dez garrafas de cerveja” (FARO, 2000, vol. 1:44). Alguns vendiam a parceria: o comprador obtinha o direito de figurar na contracapa do disco como um dos autores, ou ainda como o único e legítimo autor. Notórios vendedores de parceria eram Nelson Cavaquinho, que segundo Cartola chegou a vender a um policial um samba em que ele havia feito a segunda parte a pedido de Néelson (FARO, 2000, vol.1:91-92), e Ismael Silva. Este último fez o seguinte acordo com Francisco Alves, cantor mais famoso do período: Chico gravaria todas as composições de Ismael, desde que este mantivesse exclusividade com o primeiro e cedesse o direito ao “Rei da Voz” de figurar como co-autor das canções (FARO, 2000, vol. 3:68). O próprio Cartola já havia vendido composições suas, fato de que, a partir do seguinte depoimento, parece ter se arrependido posteriormente:

Divina Dama. Depois que eu vendi esse samba ao Chico, ô, ao Mário Reis, depois veio Chico [Alves]. Aí ele ouviu esse samba lá no morro e ficou me amolando todo dia lá no morro, atrás do samba, até que eu acabei vendendo por 300 mil-réis também. Tanto que para mim hoje não é vantagem a regravação de *Divina Dama*, porque eu não recebo direitos. Porque eu vendia naquela época os direitos de disco só. Quer dizer que se gravar disco, eu não recebo um tostão (FARO, 2000, vol.1:81).

Além disso, a década vê surgir nomes como o de Martinho da Vila e Bezerra da Silva, que correm por fora nos índices de vendagem de discos, dedicando-se a uma forma de samba bastante semelhante aos partidos altos dos morros cariocas, o que, já no período influenciaria alguns jovens, residentes principalmente nas periferias e cidades da grande São Paulo, a desenvolver mais tarde um novo estilo de samba, modelizado também a partir de referências internacionais, que convencionou-se chamar de pagode (TROTТА, 2005:6). O sambista João Nogueira ressalta a importância destes músicos, afirmando que “quando todo mundo estava tocando ie-ie-ie, sabe?, o Brasil inteiro, 100 milhões de brasileiros tocavam ie-ie-ie, o Martinho da Vila apareceu cantando partido-alto e se deu bem e abriu as portas pro samba” (FARO, 2001, vol. 5:144-145). Outros nomes, como os de Clara Nunes e Alcione, contribuíram para os grandes números de vendas dos discos do gênero.

A grande vendagem – aliada ao imaginário constituído a respeito do gênero que o colocou como a música popular brasileira por excelência, mito sustentado até pela boa aceitação de público que recebia desde a década de 1930 – acabou por transformar o gênero em artigo de consumo nacional. Antigas gafieiras, rodas de samba do subúrbio carioca e quadras das escolas de samba, por exemplo, passaram a ser freqüentadas por jovens da zona sul da cidade, atraídos por locais de diversão onde, com pouco dinheiro “tomam leite de onça e ainda saem com uma mulata debaixo do braço” (AUTRAN, 2005:73). Se antigamente samba era coisa de malandro, que não dava futuro – imaginário que estimulou Pedro Caetano a compor no ano de 1942 *O Samba Agora Vai* – agora era bem aceito, até chique, principalmente após as aquisições trazidas pela Bossa Nova, que apontavam caminhos para seu refinamento.

Isto, contudo, não quer dizer que os compositores de classes mais baixas, camada social que ao longo do tempo predominantemente praticara o samba, tenha efetivamente se beneficiado em larga escala com a aceitação alcançada pelo seu tipo de música. Neste sentido, compositores de morro, alguns deles remanescentes da geração que cunhou o samba como o concebemos hoje, pouco ganhavam com seu trabalho de músico, tendo que manter seus empreguinhos e biscates, ao

contrário de alguns companheiros de profissão nascidos no asfalto. Por outro lado, a renda extra gerada pela ‘invasão’ dos antigos redutos mais populares do samba por membros das classes média e alta também não era revertida para compositores e músicos mais pobres; ia para os organizadores da festa. Este fato agrava ainda mais a situação dos sambistas de morro, que nada ganhavam com as escolas de samba, e muito pouco ganhavam com direitos autorais ou com cachês.

Ainda assim a moda de freqüentar gafieiras não é duradoura, e os gostos dos setores mais abastados da sociedade vão e vêm de acordo com os modismos: a ascensão dos bailes de *soul music* e das discotecas reduziu o circuito das rodas de samba. No entanto, mesmo após a passagem da febre *disco*, canções que remetiam aos *Dancing Days*, passaram a incorporar os repertórios executados nas gafieiras. Durante o carnaval, a grande circulação nas festas das quadras das escolas de samba, acaba por esvaziar os bailes dos clubes de bairro, gerando uma decadência na produção de novas marchinhas de carnaval. No entanto, cresce o número de bandas de bairro, que desfilavam durante os festejos de momo, tocando sambas enredo das escolas de samba e antigas marchinhas.

As Escolas de Samba também apresentaram diversas mudanças. Em primeiro lugar, os sambas enredo foram paulatinamente acelerando-se, motivo pelo qual alguns sambistas da velha guarda acreditam que não mais se samba, mas que baila-se o samba. Além disso, os antigos compositores das escolas de samba, os bambas, de talento reconhecido, perderam prestígio dentro das agremiações carnavalescas. Estas passaram a ser administradas por pessoas que muitas vezes detinham pouca ou nenhuma relação com a comunidade. Elton Medeiros, sambista da mangueira conta que:

... os novos ricos tomaram conta das escolas de samba, eles são presidentes, têm um título de presidente de honra, mas isso na realidade quer dizer que eles são donos da escola de samba, mandam e desmandam, pagam para um sambista varrer a quadra. Então, um bom tamborinista às vezes está varrendo a quadra, está trabalhando como garçom, enquanto um camarada que não sabe bater tamborim está na bateria, outro que não sabe fazer um samba está entrando na parceria de um samba (FARO, 2000, vol. 3:146)

A figura do carnavalesco se torna onipresente para que os grandiosos desfiles transmitidos pela televisão fossem produzidos. Esta categoria chega, inclusive a reivindicar junto à Sociedade Brasileira de Autores (SBAT) direitos autorais sobre os Desfiles de Escola de Samba. Elton Medeiros reclama novamente que “... até alguns carnavalescos chegam na escola de samba e eles

acabam com a figura do artesão. A Escola de Samba era comunitária e artesanal. O artesanal na escola de samba acabou” (FARO, 2000, vol. 3:157). Estes fatos inspiram o sambista Nelson Sargento a compor a canção *Agoniza mas não Morre*. Paulinho da Viola conclui, tentando apontar um motivo para as radicais mudanças ocorridas: o dinheiro.

Mas a nossa grande tristeza é que a mudança que se processou nas escolas de samba realmente é uma coisa que só atendeu a interesses comerciais mesmo, só interesses imediatos de grupos que realmente se dão muito bem, ganham muito dinheiro. Hoje em dia uma escola de samba é uma grande empresa, onde corre muito dinheiro. E isso, infelizmente, não é uma evolução, não é mesmo. É uma mudança, mas para pior. Isso é lamentável (FARO, 2000, vol. 3:155-156).

Estes fatos apontam para o que muitos encararam, já durante o período como a decadência do samba. Algumas composições do gênero no período tratam do assunto, e mesmo Tom Zé se diz influenciado pelo fato. Em matéria de jornal publicada na Folha de São Paulo, no dia 18 de Abril de 2006, Tom Zé conta, a respeito da inspiração encontrada para a realização do disco *Estudando o Samba*:

Em 1975, comecei a fazer o disco, o samba estava muito denegrado, todo mundo dizia que estava repetitivo, estava mal. Aí um dia o Rogério Duprat me falou uma coisa que me iluminou, disse: “Tom Zé, você veja, o samba está esculhambado, mas se você pegar aquela estrutura que faz o samba – o surdo, o tarol, a caixa, o tamborim, a cuíca – e analisar, isso é de uma sofisticação que não tem tamanho”. E, quando ele me disse isso, rapaz, eu fiquei num contentamento que me deu a idéia de fazer o *Estudando o Samba*¹.

Duas canções de *Correio da Estação do Brás*, *Lá vem Cuíca* e *Na parada de Sucesso* também tratam do tema. Estas composições foram inseridas no disco, como já dissemos neste trabalho, como apêndice, o que dá uma primeira impressão de que nenhuma relação possuem com o bairro paulista em questão. Contudo, podemos delinear uma possível conexão com o passado do local.

Em sua formação, o Brás era um local de chácaras de fim de semana, posse de classes mais abastadas da cidade de São Paulo. Ainda assim, alguns casebres de negros ex-escravos podia ser encontrado aqui e ali. Neste sentido, o samba se faz presente no bairro paulista desde sua origem, tanto que a maioria das observações de Mário de Andrade do tipo de samba denominado rural paulista, apresentadas no artigo *O Samba Rural Paulista*, incluso no livro *Aspectos da Música Brasileira*, acontecem, durante a década de 1930 neste local. Geraldo Filme,

¹ *Festa da música torta* in *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 18/04/06.

nas canções *Batuque de Pirapora e Tradições e Festas de Pirapora* nos dá uma idéia de como seria este tipo de samba, que teria o seu ritmo marcado na zabumba, instrumento inusitado para nossa idéia contemporânea do gênero. Filme conta que a prática se dava principalmente na cidade de Pirapora, cerca de 120 km a oeste da capital, “porque aqui estava proibido e era permitido lá nas festas de samba” (FARO, 2000, vol. 2:81) – quem fizesse samba na capital, levava no bolso uma moeda de dois mil réis para pagar a carceragem, caso fosse preso.

Isto no entanto não impedia a sua prática em outros locais da cidade. Filme e Germano Mathias, outro sambista paulista, informam ainda que outros espaços da cidade eram lugares de negros (e imagina-se, de samba), como Brás, Bixiga, Barra Funda, Vila Ida e Vila Ipojuca – estas duas últimas localizadas onde atualmente situa-se o bairro de classe média alta Vila Madalena - e outros bairros da Zona Leste (FARO, 2000, vol. 1:79). Os negros sambistas residentes nestes bairros iam para espaços centrais da cidade, como o Largo do Patriarca, a Rua Direita, a Ladeira da Memória, as Praças João Mendes, Clóvis Bevilácqua e da Sé, o viaduto do Chá, e, até as Avenidas Ipiranga e São João, no já tradicional bairro da República (FARO, 2000, vol.1:73, FARO, 2001, vol.5:101). Nestes logradouros, os negros se encontravam e faziam rodas de samba. Para tanto, utilizavam o que estivesse a mão – lata de lixo, de graxa (muitos eram engraxates), etc – para fazer a batucada. Nestes encontros, muitas vezes os sambistas jogavam Tiririca, o tradicional jogo de pernada, existente também no Rio de Janeiro e Salvador, onde o objetivo era derrubar os outros sambistas presentes na roda (FARO, 2000, vol.1:73).

É preciso ressaltar no entanto que as duas composições de Tom Zé se mostram bastante diferentes dos sambas cantados por Geraldo Filme. Sua associação com o Brás, neste sentido, seria apenas por meio de uma aproximação genérica, que ainda assim remeteria-se ao passado do bairro e não ao local com características nordestinas, que o compositor retrata em seu disco. Uma análise de *Lá Vem Cuíca*, e *Na Parada de Sucesso*, no sentido de buscar o que têm a dizer a respeito do ponto de vista corrente na época a respeito da decadência do samba, podem, no entanto, mostrar possíveis caminhos que as levam até o bairro em questão. Trajetórias estas que passam pelas ondas do rádio.

As canções do rádio:

Designamos canções do rádio aquelas que possuem uma grande penetração neste veículo de comunicação de massa, e que por isso, ainda que possam ser escutadas em qualquer lugar, nos dão pistas sobre lugares específicos, exatamente porque baseiam sua grade de programação em públicos-alvo bem determinados.

Lá Vem Cuíca e a decadência do samba

Lá Vem Cuíca inicia-se com o ronco do instrumento que lhe empresta o nome. Seguem parte da banda, composta por bateria, violão, contrabaixo. Estes dois últimos instrumentos seguram o acorde inicial da canção, enquanto aquele sustentará o ritmo 2+2+2+3+2+2+3. O cantor entrará depois de dois compassos nos seguintes versos:

O Samba caiu na moda
Na esquina e na escola
Tamborim ficou de fora
Pandeiro pedindo esmola

Tom Zé entoava os versos com voz suave, em uma melodia com terminações descendentes em tom menor, o que confere uma certa nostalgia à canção. O ritmo aproxima-se da fala cotidiana embora algumas sílabas sejam sustentadas por mais tempo que o necessário para pronunciá-las, uma aquisição da Bossa Nova. A banda limita-se a acompanhar o cantor em um tipo de performance que lembra bastante a de gafieiras. Após um breve breque, a cuíca puxará o refrão *E lá vem cuíca*, repetido quatro vezes por um coro predominantemente feminino. Neste trecho, a bateria puxará, por meio de virada os outros instrumentos, agora acrescidos de um piano elétrico, todos limitando-se ainda a acompanhar o cantor. Os versos parecem referir-se exatamente à situação citada acima: o fato do samba ter virado moda, fez com que membros da classe média passassem a buscar diversão em seus redutos de prática – os botecos com rodas de samba, as gafieiras, e escolas de samba. Este fato trouxe lucros para apenas alguns poucos organizadores de festas que atraíam este novo público, ficando os próprios sambistas, materializados no tamborim e no pandeiro, à margem de todo o processo. Após o refrão, a banda dará a deixa para a volta aos novos versos, que serão entoados por um novo cantor:

O piano da criada
Já foi no psiquiatra
O reco-reco que padece
Encostou no INPS

O novo cantor cantará quase da mesma forma que o anterior, seguindo inclusive a mesma melodia. Ele no entanto possui voz ainda mais aveludada, com timbre e dicção que lembram mais ainda o de João Gilberto. A banda continuará apenas sustentando o acompanhamento, também seguindo o que fazia anteriormente. Os dois primeiros versos possuem ligação com um fato do passado muito remoto do universo do samba, mais precisamente o que marcará sua passagem de dança de roda, para dança de salão, e que introduzirá, também, o piano como instrumento para o acompanhamento neste tipo de música. Os instrumentistas responsáveis por esta adaptação eram chamados popularmente pianeiros, pois não possuíam estudo formal de música. No entanto, dominavam o piano como instrumento rítmico e melódico. Desde então, as mudanças pelas quais passou o samba ao longo do tempo, trouxeram reviravoltas na execução do instrumento que foi esmiuçado em busca de novas formas de tocá-lo, dentro das suas particularidades rítmicas. Tais mudanças permitiram que o instrumento assumisse não mais apenas função rítmica e de sustentação melódico-harmônica, mas que também solasse. Se o piano foi analisado e reanalisado, pandeiro, tamborim e reco-reco, foram deixados de lado, em troca da conscição oferecida pela bateria, capaz de condensar em um único instrumentista todo um naipe percussivo. Após repetição do refrão, com performance bastante similar à anterior, duas novas estrofes serão entoadas, ainda com a mesma melodia, cada uma por um dos dois cantores, na ordem em que apareceram na canção.

As violas reunidas
Contrataram advogado
E levaram ao ministério
Um grosso abaixo assinado

Uma reza milagrosa
Eu já fiz até promessa
Pedindo a São Noel Rosa
Prá socorrer o samba depressa

Se as interpretações continuam bastante semelhantes às anteriores, uma ligeira modificação no acompanhamento acontece. Enquanto bateria e violão continuam relativamente do mesmo jeito que estavam, o contrabaixo será substituído por um violão de sete cordas, que

executará o baixo à moda antiga, como em *Preciso me Encontrar*, de Cartola. Os teclados realizarão algumas frases com timbre sintetizado de instrumento de sopro. Não é possível estimar qual exatamente o sintetizador emula, mas percebe-se que é desta família, pelo tipo de fraseado, e pela sustentação alcançada. Para solucionar o impasse causado pela presença de dois instrumentos que se remetem a tempos diversos do samba, a situação é levada a duas das personalidades que mais legitimidade alcançaram neste universo musical: Paulinho da Viola, considerado no meio o ministro do samba, como comprova composição homônima do sambista baiano Batatinha, e a saudação a ele dedicada por Caetano Veloso em *A voz do morto*; e Noel Rosa, até hoje considerado um dos mais criativos sambistas de sua época, a de consolidação do gênero como música nacional.

A entrada do violão de sete cordas, considerado por muitos sambistas como o instrumento mais complicado de se tocar de maneira competente no gênero, devido às sinuosas e ininterruptas frases rítmico-melódicas que costuma executar, pode ser interpretada, neste sentido, como forma de mostrar respeito a estas duas personagens míticas a que se referem os versos, a primeira pelo conhecimento que tem, a segunda pelo significado que assumiu. Assim, se torna evidente uma quase contradição em que cai a canção. Se por um lado faz a defesa da tradição do samba, por outro aproveita-se das aquisições e modificações operadas por outras músicas em seus recursos expressivos, de maneira natural, como se não traissem a tradição. Esta possibilidade de contradição se desfaz, no entanto, se levamos em conta a afirmação de Paulinho da Viola, anteriormente citada, e que reconhece que ao longo do tempo o samba sofreu várias modificações. A questão no momento seria menos a das modificações melódicas e instrumentais em si, que a do sentido de apropriação que representavam: o da instituição de novas regras de produção que se por um lado dividiam de maneira injusta os lucros gerados pelas novas condições e possibilidades, por outro dificultava a espontaneidade de criação de novas composições que sempre marcara o gênero. Após nova execução do refrão, mais uma vez obedecendo suas performances anteriores, será introduzida nova estrofe.

Pode ser um samba triste
Partido alto ou maxixe
Pode ser um samba a toa
A malvada não perdoa

Nesta estrofe, a banda voltará à performance e instrumentação das duas primeiras. O canto será novamente dividido pelos dois cantores, um a cada verso, que continuam entoando a

canção da mesma forma como faziam antes. A letra parece fazer referência aos sentidos negativos de apropriação que sofriam todos os tipos de samba, como afirmado anteriormente por Paulinho da Viola e reiterado pelos elementos musicais da canção, como sustentamos anteriormente. No entanto, podemos interpretar os versos também como uma lembrança do costume de se vender parcerias, comum desde o início do século XX, quando a prática do samba começou a encontrar algum interesse comercial. Na relação que se estabelecia, o sambista de morro se veria também desprivilegiado, na medida que não só perdia o direito de lucrar com o número de discos vendidos com uma composição sua, como também perdia a autonomia de escolher quem gravaria suas composições. Se a quantia que recebiam era bastante volumosa, não era tão grande quanto a que seria possível de se conseguir, durante toda a vida, com a venda de diferentes discos com a mesma canção. O verso final, nesta segunda interpretação possível, diria do hábito que tinham os sambistas de gastar tudo que ganhavam com a venda dos sambas na boêmia, como aponta Bucy Moreira em depoimento já citado. Finalizando a canção, será repetido o refrão diversos compassos seguidos, até que se extinga em *fade out*. A banda seguirá na mesma toada, somente a cuíca solará, com diversas vozes sobrepostas, muito provavelmente no momento de edição e mixagem da canção.

Outros sambas da época também tematizaram o momento como de decadência do gênero. Um exemplo é o *Agoniza Mas Não Morre* de Néelson Sargento. Esta canção, de 1978, assim como *Lá vem Cuíca*, foi construída com melodia e harmonia simples, sendo que inclusive sua primeira parte lembra, ainda que de longe, a composição de Tom Zé. Em sua letra, diz que o samba agoniza mas não morre, pois na hora derradeira, alguém sempre o socorre. Lembra a história de perseguição sofrida em seus primórdios, quando, a polícia costumava reprimir sua prática, sob alegação de malandragem, como bem atestam os depoimentos de Geraldo Filme e Roberto Martins, já citados no trabalho. Afirma que teve toda a estrutura modificada, que outra cultura lhe foi imposta. A interpretação mais direta para os versos seria a de que estes se referem às mudanças promovidas, durante o século XX, inicialmente com a bohemização do gênero, com a ascensão do samba-canção, depois com sua sofisticação, na Bossa Nova, e finalmente com sua mistura com outras músicas de outros lugares, promovida pela Tropicália. Esta última, inclusive, nos termos de Martha Ulhoa, libertará a música brasileira do samba, mostrando que era possível fazer música nacional, sem necessariamente recorrer aos ritmos nascidos no país. No entanto, seria demasiado apressado tomar esta interpretação como a intenção comunicativa de Néelson

Sargento com o referido samba. Antes de cantá-lo no programa *Ensaio*, gravado em 1990, o sambista afirma que o fará como forma de “não voltar mais a se falar mal das escolas de samba atuais” (FARO, 2000, vol.3:151). Percebe-se, portanto, que neste trecho ele se refere às mudanças já comentadas nas estruturas de consumo do gênero, e nas escolas de samba. Os compositores já haviam concordado, no programa que este tipo de música já havia passado por diversas mudanças.

Mudanças como estas estão presentes inclusive em sua constituição. Frequentemente, ao mencionar a palavra samba, costumamos imaginar o gênero musical por excelência constituído no Brasil. Pensamos muitas vezes em uma música homogênea, sem grandes variações de forma, caracterizado, pela sua alegria e forte apelo ao corpo, ritmo que estimula a dança. Quando muito, percebe-se subgêneros dentro do guarda chuva maior do samba que se distinguem, sobretudo por fronteiras que os delimitam a partir de aspectos formais de composição. Pensamos também em uma existência tradicional, que remonta à chegada dos escravos ao país, durante o período de colonização. Uma visada mais atenta, contudo, a sua história nos mostra o equívoco, parcial ou completo, de tomá-lo de maneira unívoca, de perceber nele apenas subgêneros diferenciados por aspectos estritamente formais, de escutá-lo como uma forma anciã de música que se manteve intacta durante séculos a fio.

É consenso entre pesquisadores do tema, atualmente, que durante a década de 20, o termo samba não delimitava ainda um gênero específico e diferenciado dos demais; remetia à época tanto aos batuques de carnaval, quanto aos sambas de partido alto, ou ainda às obras de compositores tão versáteis quanto Pixinguinha e Donga. Somente na década de 1930 a palavra vai remeter de maneira mais geral ao tipo de música que estamos acostumados a tomar como pertencente a este gênero: um samba de ritmo mais balanceado, conhecido à época também como samba do Estácio. No entanto, trata-se de música bastante diversa da produzida por Pixinguinha, ou mesmo Donga, autor de *Pelo Telefone*, considerada até os dias atuais como a primeira composição com especificação do gênero na capa a ser gravada em disco.

Mas duas parecem ser as fontes principais para o surgimento do samba da maneira como o conhecemos hoje: os lundus e maxixes, estes últimos dançados em cabarés e casas de baixo meretrício da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, durante meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX; e chulas e os desfiles de ranchos e cordões, praticadas no carnaval e outras festividades, como a festa da Penha, pelos negros ex-escravos. O lundu é uma música,

originalmente praticada pelos escravos, como dança de roda, em rituais religiosos realizados nos terreiros, localizados em lugares ermos. Caracterizados pelo elemento coreográfico da umbigada, marcação rítmica por palmas em estribilho sempre repetido e canto estilo estrofe-refrão, os lundus existiam no país desde a chegada dos negros, que foram trazidos para trabalhar no país como escravos, embora segundo Sandroni, será a partir de 1780 que de fato encontraremos documentos históricos que fazem alusão direta à dança (SANDRONI, 2001:39). Neste mesmo período, tal manifestação dos negros escravos já aparecia em textos de poetas portugueses e brasileiros, que incluíam personagens ou menções aos negros ex-escravos.

A dança se populariza no país, de forma a ser praticada por diversas camadas sociais, como atesta depoimentos de viajantes estrangeiros. No entanto, pouca é a documentação que permite traçar com exatidão os caminhos trilhados por este tipo de música, até chegar no que se chama lundu-canção, cujas primeiras partituras serão impressas a partir de 1830, e que até o final deste século se constituirá como um tipo de cançoneta cômica no teatro de revista (SANDRONI, 2001:61). O lundu, como dança sofrerá novas modificações, quando, misturado com as polcas, tangos e valsas, que chegam ao Brasil na década de 1850, adentrará – agora denominado maxixe – os bailes populares, considerados vulgares e de baixa categoria, em cabarés da região da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, surgida por volta de 1860, com o aterro da região pantanosa do Canal do Mangue, chamados à época, de maneira genérica, de sambas. Ao contrário do Lundu, o Maxixe era dança de par enlaçado, ou seja, os parceiros encontram-se durante toda a coreografia juntos. Nos maxixes a música é externa à dança – os músicos não participam da coreografia – e a roda, antes presente, é dissolvida para que todos os participantes dancem.

Com efeito, o que há de interessante quanto a este é justamente o fato de ser a primeira dança popular de par enlaçado a aparecer no Brasil. Ele é o resultado da adoção pelo povo de maneiras de dançar contraditórias a seus antigos hábitos. Mas não adoção mecânica, pois incorpora elementos coreográficos que não se encontravam nem na polca nem na valsa das elites. Estas, aliás, não se reconheciam na imitação, e uma parte do horror que o maxixe lhes inspirou (...) talvez se deva a que se veja nele uma apropriação indevida do que antes era signo de distinção (SANDRONI, 2001:66)

Sandroni reflete, no mesmo texto como é complexa a questão desta transformação do lundu em maxixe, caminho percorrido por meio da apropriação de referências diversas, atestadas na delimitação de gêneros híbridos nas partituras de maxixe editadas a partir de meados do século

XIX, como polca-lundu, tango brasileiro, etc. De qualquer maneira, fato é que o maxixe se transformará em dança nacional, na virada do século XIX, para o XX.

Os carnavais da época constituem-se, também como uma das primeiras referências para o surgimento do samba. Neste período, a cidade recebeu grande afluxo de migrantes baianos, ex-escravos libertos que dirigiam-se para a capital federal, trazidos pela oferta de trabalho nas plantações de café que se expandiam, ou recém dispensados do serviço militar - serviram nas tropas recrutadas para lutar contra Antônio Conselheiro. Ocupando regiões próximas ao centro da cidade, como a Saúde, Praça Mauá e Gamboa, os negros realizavam, durante os períodos festivos do natal e carnaval - compreendidos entre os meses de Dezembro e Fevereiro - diversas manifestações como os pastoris, os Ranchos de Reis, os grupos de caboclinhos, de cucumbis, afoxés e embaixadas, bem como os cordões de valentões, sempre em conjunto com a população negra já existente no Rio de Janeiro. Um bom exemplo deste último tipo de manifestação era o Bloco dos Arengueiros, que contava, inclusive com a participação de Cartola.

... o Bloco dos Arengueiros era o seguinte: Mangueira tinha uns seis blocos, tudo familiares. Então eles escolhiam aquela rapaziada de perfeita, direitinho, que não bebia, não fumava, não namorava. Eles saíam naqueles blocos. O resto da turma da bagunça. Então nós fazíamos nosso bloco só de homens. Então chamava Arengueiros porque saía disposto a tudo: a bater, a apanhar, a quebrar botequim, qualquer negócio a gente fazia. (FARO, 2000, vol. 1:80)

As canções que cantavam nestes festejos, nem sempre bem comportados, eram as chulas, que naquele momento se dividiam em três tipos: a chula de palhaço de circo, a de palhaço de guizos – executadas com camisa, pandeiro grande e tamborim – e a chula raiada, à base de flauta, violão e cavaquinho, e ritmo de prato raspado com faca, pandeiro e palmas. Este último viria a dar, mais à frente, no samba de partido alto, que como vimos no capítulo anterior, constituía uma forma improvisada de cantar sambas coletivamente, considerada neste momento como a forma mais elevada de prática musical pelos negros ex-escravos. Outro local de prática do partido alto, como vimos, eram as salas de visitas das tias baianas, por um lado, e os jogos de pernada que aconteciam na Praça Onze após os desfiles de blocos durante o carnaval.

Será neste momento também, por volta de fins da década de 1920, que surgem os primeiros bambas do Estácio – vocábulo originado do termo quimbundo *mbamba*, ou, literalmente mestre, professor – que cunharão a forma de samba que reconhecemos hoje em dia. São estes sambistas, entre eles Ismael Silva, Nilton Bastos, Alcebíades Barcelos (o Bide), Brancura, que organizarão o primeiro desfile da *Deixa Falar*, agremiação carnavalesca de onde

surge, em seguida, a primeira escola de samba, a Estácio de Sá. Segundo Ismael Silva, o termo *escola* é associado à agremiação carnavalesca do Estácio devido à escola normal existente no bairro. Ele e seus companheiros diziam que era de lá que saíam os professores. Havia, no entanto, muita rivalidade com sambistas provenientes de outros morros cariocas, como Mangueira, Salgueiro e Osvaldo Cruz. Ao que os primeiros respondiam “Deixa Falar” (FENERICK, 2000: 112).

A partir da criação da Escola do Estácio surgem agremiações similares em diversos outros Morros cariocas, como Estação Primeira de Mangueira, Salgueiro e Portela. Mais organizadas que os antigos ranchos e cordões – a Mangueira surge desde sua fundação com uma diretoria organizada (FARO, 2000, vol. 1:81). A importância social adquirida por estas instituições nas comunidades locais onde atuavam transcenderam a organização dos desfiles anuais de carnaval. É notório, por exemplo, o papel exercido pela Azul e Branco, posteriormente Salgueiro, na luta – e consequente vitória - dos habitantes desse morro contra um cidadão carioca que alegou posse do morro, reivindicando o despejo dos salgueirenses (BAHIANA, 1980:20).

O Samba do Estácio divergia, musicalmente, da modalidade do Partido Alto, principalmente pela utilização de um padrão rítmico diferente o 2+2+2+3+2+2+3, executado normalmente por tamborim, cuíca, reco-reco, agogô, cavaquinho ou chocalhos. Como anteriormente afirmado, esta variante era praticada por sambistas de morro, inicialmente os oriundos do Morro do Estácio, que durante o carnaval saíam em cordões e ranchos, protótipos das primeiras escolas de samba. Sobre as diferenças entre o partido alto e o samba de morro, e sua relação com o fato de inicialmente ser empregado como música de desfile de carnaval, Ismael Silva explica:

Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim:
Bum bum paticumbumprugurundum... (CABRAL, 1996: 242 APUD FENERICK, 2005:117)

Claro que esta diferença de padrões rítmicos do samba levou a um incremento no naipe percussivo do gênero. Os sambistas contemporâneos e da época dizem que foi neste momento que se introduziram o tamborim e o surdo. Com relação ao primeiro, existem dúvidas: segundo Mestre Marçal, filho de Armando Vieira Marçal, principal parceiro de Alcebíades Maia Barcelos, o Bide, não se sabe se fora Ismael Silva ou o parceiro de seu pai o ‘inventor’ do pandeiro na base

da tachinha – instrumento de tarracha na mão de crioulo era arma, conta (FARO, 2000, vol.5: 184). Já com relação ao segundo parece haver consenso de que Bide fora o responsável. Mestre Marçal conta:

O Bide foi o inventor do surdo no samba. Só que na época dele não existia surdo, ele fez um surdo de uma lata de manteiga e papel de saco de cimento. Ele pegou o saco de cimento, umedeceu o papel, botou naquela lata de manteiga de 20 quilos, amarrou com arame, acabou de umedecer o papel, deu um calorzinho no fogo só para dar uma sonoridade e daí desceu pro largo do Estácio, na *Deixa Falar*. Desceu com a *Deixa Falar*, veio embora e coisa. E ficou o Bide como inventor do surdo. (FARO, 2000, vol.5:184)

Nesta comparação entre o ‘samba anterior’ e na ‘invenção’ de novos instrumentos para o ‘samba atual’, é que se pode encontrar brechas para compreender a discordância entre Donga e Ismael Silva no debate citado no capítulo anterior. Trata-se de uma divergência de gerações: como o partido-alto utilizava-se sistematicamente de padrões rítmicos utilizadas nos maxixes, foi confundido com este por parte de Ismael. Já o samba do Estácio, por sua origem ligada aos desfiles carnavalescos, por seu naipe percussivo mais vasto e seu ritmo mais quebrado, foi tomado por Donga como marcha. Sandroni fala de um recalque estético sofrido pelo Samba do Estácio, no sentido de que mostrava por demais sua marca de ‘música de negros’, materializada principalmente pelo uso continuado de ritmos contramétricos. Já com relação ao ponto de vista de Ismael, o mesmo autor diz que:

... foi um compromisso possível entre as polirritmias afro-brasileiras e a linguagem musical do rádio e do disco. Ele serviu ao mesmo tempo para que pessoas como Ismael Silva, Cartola e outros malandros em vias de profissionalização exibissem sua diferença, afirmando que o que faziam era samba, e não maxixe. Contribuiu também para que o Brasil, que 40 anos antes conhecia ainda a escravidão, passasse a outra etapa de sua identidade cultural, integrando dados até então excluídos (SANDRONI, 2001:222).

Estas informações, aliadas à constatação anteriormente explicitada, que diz respeito a existência de outros tipos de samba diferentes do carioca, seja no Estado de São Paulo, seja em outros lugares do país, demonstram o equívoco no qual podemos cair ao se tratar o samba como um gênero musical monolítico e invariável. É o que diz Sílvio Romero, já em 1897:

“Chama-se ‘xiba’ na província do Rio de Janeiro [isto é, no interior do estado do Rio e não na capital do mesmo nome], ‘samba’ nas do Norte, ‘cateretê’ na de Minas, ‘fandango’ nas do sul, uma função popular de pardos e mestiços em geral.” (Por ‘províncias do Norte’ entenda-se o que hoje no Brasil se conhece como ‘Nordeste’, o que inclui portanto a Bahia: uma área já no século XIX economicamente periférica, predominantemente rural.) (SANDRONI, 2001:87)

O resultado deste erro pode ser o de desconsiderarmos como legítimas as modificações por que passou o gênero ao longo do tempo, como se esquecêssemos que ele mesmo formou-se a partir de modificações e tensionamentos levados a cabo por aqueles que o praticam. Assim, acreditamos que o discurso da decadência do samba durante a década de 1970 ao mesmo tempo que conforma-se como uma preocupação fundamentada, no sentido que denuncia formas de apropriação indébita do gênero e de expropriação da capacidade criativa de seus artífices, por outro ofusca a ascensão de novas formas para o gênero, como tipos legítimos, gestados em camadas mais populares, que, neste período, inclusive se valerá das formas do partido alto, há muito deixadas em segundo plano. Cremos que esta temática será tratada pela última canção de *Correio da Estação do Brás, Na Parada de Sucesso*.

Na parada de sucesso e o pagode:

Após quatro compassos com o violão tocando o acorde inicial em ritmo semelhante ao de *Morena*, o cantor começará a entoar os primeiros versos da canção. A voz é suave e entoa melodias com terminações descendentes. Ao final do primeiro verso, o cavaquinho pontuará uma breve melodia, para em seguida, executar acordes nos contratempos. Ao final do segundo verso, passará a executar um ritmo contramétrico, semelhante ao executado pelo mesmo instrumento em *De Fevereiro a Fevereiro*, de M. Pereira e J Galvão, cantada por Mário em disco de Martinho da Vila, embora mais lento. Finalmente, na entrada do terceiro verso, executa mais algumas frases dedilhadas, que, em conjunto com o tamborim que começa a tocar seu tradicional padrão rítmico, puxarão toda a banda, composta ainda por contrabaixo elétrico, bateria, violão e teclados. Na letra, o cantor fala de três tipos de canção, que ocupariam de maneira diferente o gosto popular de acordo com as paradas de sucesso, ou seja, a vendagem de discos.

Em terceiro lugar vem o nanã de naná
Em segundo lugar vem o lere-iê-iê
Mas em primeiro lugar, malandro
Vem o la-ra-ia-ia

No refrão, o contrabaixo realiza sinuosas linhas melódicas, ao estilo antigo do violão de sete cordas presente em *Lá vem Cuíca*, com sonoridade encorpada e bastante grave. Violão, teclados e cavaquinho seguram ritmo, ao lado da bateria que utiliza muitos ataques aos pratos. O

tamborim completa a base, realizando hora o mesmo padrão rítmico do cavaquinho, executado na estrofe anterior, ao final do segundo verso, ora o seu tradicional 2+2+2+3+2+2+3. O resultado é uma performance de grande intensidade, em contraponto à das estrofes, mais calma. Um coro entoará a onomatopéia que designa o primeiro lugar no gosto popular, enquanto o cantor puxa, com pouca variação melódica, duas frases, *Estrela cega, noite sem luar*; e *é o totem da classe média*. Após quatro repetições do coro, a banda começa a diminuir novamente a intensidade e o cavaquinho dá a deixa para a entrada dos próximos versos:

Com o nanã de naná
Quando a noite cair
Eu apanho a coberta
E na hora certa
O meu bem vai dormir

Mas o le-re-lei-ê
É para gente mais fina
Coisa quase granfina
Assanha na festa
E não cai na seresta

Mas em primeiro lugar
Vem o Messias dessa era
Que é o meu la-ra-ia-ia

Nova melodia entoada sobre harmonia diferente marcam este trecho como uma segunda parte da canção. Toda a banda toca, embora com menos intensidade que o refrão. O contrabaixo elétrico executa apenas os baixos dos acordes de cada compasso. Bateria, violão e teclado continuam segurando o ritmo, os dois últimos instrumentos responsáveis também por segurar a melodia. O cavaquinho chora, executando acordes em todos os tempos e contratempos da canção e realizando uma curta frase melódica ao final de cada estrofe. Tamborim também continua alternando padrões rítmicos próximos, como fazia no refrão. A diferença se dará na última estrofe, quando sobre uma terceira melodia, o cantor cantará os dois primeiros versos quase a capela (somente voz), já que a banda faz o breque e ataca, sempre junta, os primeiros tempos de cada compasso. No último verso, voz e acompanhamento preparam terreno para a volta do refrão, executado da mesma forma que anteriormente, à exceção das frases entoadas pelo cantor solista, que neste momento serão: *É o padrão do asfalto, o engorda estandarte; É o perde se cala e Passarinho que só canta no ninho*.

Neste trecho, em cada estrofe, o cantor explicita a que tipo de música corresponde cada posição da parada de sucesso. O nanã de naná, último lugar, seria aquela por um lado ligada às classes mais populares, e por outro à boemia. Sua prática se restringiria a períodos noturnos do dia e seus executantes, homens que escapam do controle da esposa depois que estas vão dormir. *Lava-pés* de Geraldo Filme serve como exemplo deste tipo de música, não só por seus aspectos sonoros, mas também por descrever o movimento notívago de seus praticantes. O le-re-lei-ê configura-se como música de classe. É ainda música com traços populares, mas sua elaboração o torna quase granfino. Seus praticantes festejam com ele, mas os eventos se dão em salões, ou outros ambientes privados ou fechados, e não nas ruas. Uma possível interpretação para este tipo de música seria aquela composta por músicos que ficaram conhecidos como universitários, por serem estudantes do ensino superior, no momento que surgiram na grande mídia. Nomes como o de Gonzaguinha e Ivan Lins, que praticavam uma canção que prosseguia o que o poeta Augusto de Campos, em *O Balanço da Bossa*, chamava de “linha evolutiva” da música brasileira, iniciada pelo dito movimento e continuado pela Tropicália. Ana Maria Bahiana afirma que buscavam “uma música *desenvolvida*” (BAHIANA, 2005:46), que no caso do primeiro tinha preocupações com aspectos sociais, e do segundo, alinhar-se com a vertente mais amena da Bossa Nova. O verso *Não cai na seresta*, inclusive, acaba por, indiretamente, qualificar o nanã de naná, o que incluiria neste tipo de música canções como *Lábios que beijei*, *Rosa*, *Número um e Porteiro*, *Suba e Veja*. Somente o la-ra-la-ia não é caracterizado de forma a possibilitar sua distinção frente a outras músicas.

Após a segunda execução do refrão, será repetida a primeira estrofe, agora com acompanhamento de toda a banda que executará em arranjo semelhante ao da segunda parte, com as seguintes diferenças: o contrabaixo inicia apenas dobrando o jogo de baixo e quinta do acorde executado ao violão; o cavaquinho em alguns momentos dedilhará o acorde, em outros executará melodias, e em outros ainda tocará o acorde em todos os tempos e contratempos do compasso. A canção terminará com nova repetição do refrão, finalizado em *fade out*, novamente com o mesmo arranjo anterior, onde o cantor dirá as seguintes frases, agora com toda a potência da voz: *É o discurso do primeiro dia, É o samba em medo do segundo dia, O verbo encarnado no terceiro dia, É a luz na quarta parada, É o quinto degrau do não se diz, diz, É a sexta cheia de água benta, É a missa de sétimo dia.*

A canção termina sem que possamos distinguir a que tipo de música Tom Zé se refere quando fala de la-ra-la-iá. No entanto, algumas pistas são deixadas em toda a canção. Inicialmente, sabemos que ocupa o primeiro lugar das paradas de sucesso, configurando-se, portanto, como a música mais vendida da época. Olhar para a estrutura do mercado fonográfico brasileiro do período constitui-se um ponto de partida para buscarmos a solução da questão. Desde a década de 1930, a indústria fonográfica já estava bem estabelecida no país. No entanto, seu mercado consumidor era restrito aos setores com melhores condições econômicas de espaços urbanos. Depoimento de Roberto de Carvalho a respeito das vendas de sua companheira Rita Lee dá uma dimensão de como se comportava este mercado:

... com *Fruto Proibido*, que vendeu aí pela casa dos 180 mil, atingimos as classes B e C. Com o fracasso que foi o *Entradas e Bandeiras*, vendendo assim uns 60 mil, perdemos a classe C, mas recuperamos com *Arrombou a Festa*, que já chegou aos 140 mil e continua vendendo (BAHIANA, 1980:97)

Percebemos assim como as vendas eram baixas, se comparadas com os números atuais. Este dado confirma o fato de que o mercado era constituído principalmente pelas classes mais abastadas, com condições de adquirir não só aparelhos de toca-discos, mas também de constituir vastas discotecas em suas casas. Dentro deste setor da sociedade, podemos destacar a classe média, cujos indivíduos não possuem condições financeiras para tornarem-se os maiores consumidores, por um lado; mas que agregados constituem uma parcela da população muito maior que a da classe alta, tornando-se, portanto, o setor social que mais consome, em números absolutos. Levando esta realidade para o mundo da indústria fonográfica, percebemos que o fiel da balança para a venda de discos durante a década de 1970 será a classe em questão. O caso de Rita Lee é, mais uma vez, um exemplo disto: as 60 mil cópias vendidas de *Entradas e Bandeiras* – baixa saída mesmo para a época – foram consumidas principalmente pelas classes A e B. É aí, então, que podemos entender a frase *É o totem da classe média*, pronunciada no primeiro refrão.

Percebemos, assim, que as frases enunciadas pelo cantor solo durante o refrão configuram o momento da canção, onde ele caracterizará o la-ra-ra-iá. No entanto, estas frases são enigmáticas, algumas contendo imagens poéticas banais, outras rimas pobres, como passarinho e ninho. Poderiam, portanto, dizer de músicas como a canção sertaneja, que como vimos na análise de *Amor de Estrada*, se boleriza durante a década de 1970, abandonando, de certa forma, o falar do matuto caipira, e aproximando-se das desventuras amorosas cotidianas do caminhoneiro.

Sabemos que esta não é a música com maior número de discos vendidos na década de 1970. Um depoimento do próprio Tom Zé, no entanto, é a chave para a delimitarmos o la-ra-la-ia. Em trecho do programa ensaio, o compositor fala do processo de composição de uma canção de sua autoria, denominada *Se o Caso é Chorar*:

Teve uma música minha que foi acusada de plágio, e que ganhou um festival já dentro do programa da Hebe Camargo, né? A música era esta: [canta] *passo a passo/braço a braço/um sorriso/um silêncio/sete horas/oito dias/dezenove/vinte ver*. Bom, e a letra continua por aí, e no outro dia eu li no Jornal da Tarde, ali, o leitor escreve: *A música do Tom Zé – esta música chama O Silêncio de Nós Dois – a música de Tom Zé, Silêncio de Nós Dois é plágio do Garcia Lorca, na página tal e qual*. Menino, foi uma confusão lá em casa, corremos depressa atrás do Garcia Lorca, pega o Garcia Lorca e tal, e página pepepe, página cento e tanto e tal, e não tinha nada a ver, né? Mas eu disse assim: Puxa, fazer uma música que seja toda plágio, é uma idéia, que pode ser interessante. Aí, acabei fazendo uma música que foi toda plágio, a música seguinte, do festival seguinte, ela é toda plágio, e ganhou festival também. E eu queria que... bom o primeiro plágio é a harmonia, que é do estudo número dois de Chopin, que a harmonia é essa [toca ao violão], que vocês, aliás, já conhecem na música popular brasileira, só batida um pouquinho diferente, que é assim: é do estudo número dois de Chopin [toca e canta] *a insensatez/que você fez/coração tão sem cuidado*. Bom, então eu fiz com esta harmonia. A forma, eu plagiei Antônio Carlos e Jofafi, que naquele tempo, ditavam as regras do mercado. O esquema deles era sempre o negócio seguinte: uma língua portuguesa mais ou menos confusa, uma sintaxe mais ou menos obscura da língua portuguesa, para fazer uma metáfora com luz de boate, tinha que falar em dor, aqui, de cotovelo, cadê, mostra o cotovelo aí, tinha que falar em dor de cotovelo, porque se não, não valia, e não precisava dizer nada, bastava ter, assim, a palavra amor, dor, então eu fiz uma coisa assim nestes mesmo termos, né? (FARO, 2006).

A partir deste depoimento, podemos interpretar as frases aparentemente sem sentido do refrão, como uma ironia aos mesmos Antônio Carlos e Jofafi. A dupla lança seu primeiro sucesso, *Você Abusou*, em 1971, que encarnado no la-ra-ra-ia, ironiza o le-re-lei-ê, nos versos *se o quadradismo dos meus versos/vai de encontro aos intelectos*. Como coloca Zuza Homem de Mello, corroborando o depoimento de Tom Zé, esta composição “acabou se tornando uma espécie de composição-padrão no repertório de Antônio Carlos e Jofafi. Esse padrão seria utilizado em sucessos como *Desacato* e *Teimosa*, dando, porém a essas e outras canções uma impressão de repetição, de coisa já ouvida” (SEVERIANO, 1998:165) *Teimosa* seria lançada em 1974 e em 1980, a dupla gravaria seu último sucesso, *Circo Sem Lona*.

A referência aqui, no entanto, seria mais à fórmula que os dois cantores introduziram, e que muito provavelmente fora adotada por outros músicos que no período obtiveram sucesso na classe média, sustentáculo da venda de discos. As frases não falam de histórias de dor de

cotovelo, mas da banalidade deste tipo de música, algumas no conteúdo (*Estrela Cega, noite sem luar*), outras na forma (*Passarinho que só canta no ninho* e *É o perde-se cala*), outras ainda do grupo social que a consumia – *É o padrão do asfalto, o engorda estandarte* refere-se ao hábito da classe média, durante meados da década de 1970, de freqüentar rodas de samba e gafieiras onde antes encontrávamos apenas boêmios e moradores do morro; *É o samba em medo do segundo dia*, ao fato do televisionamento dos desfiles de escola de samba, durante o carnaval, ter mudado o público interessado no evento, e até a produção de novos sambas dentro deste contexto; todas as outras frases da última repetição ao seu hábito religioso-católico.

Por outro lado, o acompanhamento da banda também não remete exatamente à luz de boate, como fazia o samba-canção *Se o Caso é Chorar*, mas à gafieira, assim como uma boa parte de *Lá Vem Cuíca*. Neste sentido, escutamos uma ironia em *Na Parada de Sucesso*, pelo fato de utilizar música de uma classe para falar de outra que à primeira costuma se contrapor, e até mesmo construir sua própria identidade: a gafieira foi moda entre a classe média durante alguns anos da década de 1970, mas logo deixou de atrair este público, assim que a nova onda do momento passou a ser a discoteca. Este espaço, continuou, desta forma, sendo o lugar em que grupos sociais menos abastadas se encontram para dançar o samba em pares enlaçados, como nos faz inferir *Estatuto da Gafieira*, de Billy Blanco.

No repertório destas casas de baile, os últimos sambas de maior sucesso, principalmente nas rádios de público mais popular. Como vimos anteriormente, durante a década de 1970, constituíam este repertório músicos como “Clara Nunes, Beth Carvalho, Martinho da Vila, Luiz Ayrão, Agê e Fundo de Quintal” (TROTТА, 2005:6). É possível que gafieiras também existissem no Brás do período, mas o mais provável é que canções como *Lá Vem Cuíca* e *Na Parada de Sucesso* se fizessem presentes na paisagem sonora do bairro por meio de estações de rádio, sintonizadas em casas, bares, restaurantes e outros estabelecimentos comerciais da região.

Mas ainda há uma outra forma de se escutar estas canções na cidade de São Paulo. No início deste capítulo, dissemos que será a partir da música destes cantores de samba, que se fazia presente de maneira massiva nas ondas do rádio, que alguns jovens da periferia da maior capital do país, a partir de grupos como *Negritude JR*, *Molejo*, etc. cunhariam um novo tipo de samba, o pagode. Sua principal característica será a composição de canções que utilizam-se de padrões rítmicos e instrumentos tradicionais do samba, principalmente de cunho romântico, executadas em conjuntos compostos de contrabaixo elétrico, bateria, violão, cavaquinho, percussão, naipe de

metais e teclados, resultado de influências nacionais e internacionais como Jorge Ben, Tim Maia, Michael Jackson, Earth, Wind and Fire, etc. Esta será exatamente a formação instrumental utilizada por Tom Zé em *Lá Vem Cuíca* e *Na Parada de Sucesso*, que em certos momentos exibirão sonoridade muito semelhante – à exceção do vocal choroso – às canções que vinte anos mais tarde dominariam as vendas de discos e as execuções em rádios e canais de TV. Neste sentido, canções como as duas em questão, e *Ive Brussel* de Jorge Ben, demonstram como, em 1970, já estava plantada a semente que na década de 1990 germinaria sob o título de pagode.

Limpando o Campo:

Com as análises desenvolvidas neste trabalho, mostramos possíveis caminhos para religar cada canção ou grupo de canções do disco *Correio da Estação do Brás* às paisagens sonoras de diversos locais do bairro paulista, sejam espaços fechados, públicos, ou privados. O trajeto percorrido sempre partiu do uso da linguagem musical por parte de Tom Zé, que apenas duas referências literais ao Brás deixou na gravação. Ao nos debruçarmos sobre a materialidade sonora das canções que o compõem, identificamos os elementos de linguagem musical utilizados, com o objetivo de neles reconhecer as marcas que nos permitiram religar as práticas musicais em questão às estruturas e sentidos sociais compartilhados pelos indivíduos que ali as praticam. Daí a necessidade de analisar as canções sempre em comparação à outras que compõem os contextos culturais a elas relacionados. Isto, porque a constelação composta pelo conjunto de canções presentes no disco do compositor baiano remete-se e inclui-se em outras ainda mais abrangentes, propostas pelo seu universo específico de produção, circulação e consumo: a música brasileira popular dentro da indústria fonográfica da década de 1970.

Felizmente, de vez em quando aparecem justiceiros, críticos, amadores e curiosos que afirmam nem tudo estar em Rafael nem em Racine, que os *poetae minores* possuem algo de bom, de sólido e de delicioso, e finalmente, que mesmo amando tanto a beleza geral, expressa pelos poetas e artistas clássicos, nem por isso deixa de ser um erro negligenciar a beleza de circunstância e a pintura de costumes (BAUDELAIRE, 1996:7-8).

A partir desta afirmativa, compreendemos como os bens simbólicos que resultam das práticas culturais não se encontram isolados uns dos outros. Em seu conjunto formam um contexto no qual se desenrolam as práticas culturais. Este contexto não é formado apenas pelo que chamamos de repertórios tradicionais, nem apenas pelas grandes obras do passado, muito menos pelas do presente. Para determinarmos o contexto cultural de determinada época é necessário agrupar a totalidade de bens simbólicos produzidos e acessáveis até aquele momento. Realizamos tal operação não necessariamente com a intenção de compreender a posição de Tom Zé dentro do todo da música brasileira popular, mas com a preocupação de perceber estratégias composicionais comuns que nos permitissem delimitar os espaços presentes no Brás da década em questão, sempre a partir das canções passíveis de lá serem escutadas. Assim, percebemos que o compositor baiano acessa a paisagem sonora do referido bairro, em *Correio da Estação do*

Brás, por meio de tentativas de emulação das práticas de uso de linguagem musical promovidas pelos autores das canções que são ali escutadas.

Será exatamente este aspecto sonoro de conjunto do disco estudado que nos permite nele escutar o Brás. São utilizados sobretudo aspectos de performance musical, que transformam música de charanga de festa de lavagem de igreja em música de banda de baile; que se apropriam de falares nordestinos, atualizados na grande cidade; que discutem a situação mercadológica de um gênero musical específico, o samba, para remeter não só ao passado do espaço, ligado a este tipo de música, mas também a seu presente e futuro, audíveis nas ondas do rádio. Assim, Tom Zé fala do bairro paulista a partir das formas da prática musical como operadas por aqueles que habitam, passam e utilizam seu espaço. Na constituição de uma paisagem sonora do Brás, o compositor baiano utiliza-se mais prioritariamente de um plano formal – materializado na apropriação do uso da linguagem musical como realizada por uma população nordestina – do que de um plano de conteúdo, como já fizera em canções como *São Paulo, Meu Amor* (de seu primeiro trabalho, *Grande Liquidação*); *Augusta, Angélica, Consolação* (de *Todos os Olhos*); ou *A Briga do Edifício Itália e do Hilton Hotel* (presente em *Se o Caso é Chorar*).

Esta estratégia composicional, no entanto, pode ser percebida em vários momentos da carreira do compositor baiano, e remete, inclusive à sua experiência de formação como músico. A história mais velha que Tom Zé conta a respeito de sua relação com a música acontece em julho de 1955. Àquela época, uma namorada descobre que o rapaz fazia canções e pede para que ele as mostre. Animado, Tom Zé marca uma tarde para mostrar suas composições, mas no momento marcado, não consegue executar nenhuma. Passa toda a tarde dedilhando o violão, ensaiando iniciar a cantar, mas na hora nada acontece. A voz não saía. A moça envergonha-se. A tarde passa e nenhuma canção é mostrada. O jovem baiano volta para casa, levando nas costas o peso de seu violão. Pondera sobre os calos que o treinamento no instrumento havia criado em suas mãos. Pensa em abandonar a música antes mesmo de ter uma carreira iniciada¹.

Nos dias seguintes, Tom Zé começa a pensar sobre o ocorrido. Por que havia ficado envergonhado? Por que não conseguira cantar nenhuma de suas canções? Em primeiro lugar, havia a localização geográfica. Ele se encontrava em Irará. A cidade, naquele momento, configurava-se como “um sítio fugaz entre o passado e um ‘progresso’ que a invadia” (ZÉ, 2003:20). Se na época o tempo demorava a passar e o marasmo tomava conta da vida, as ruas da

¹ Para o relato do caso completo, cf. ZÉ, 2003:16-27

cidade começavam a mudar seu uso e significado. E era esta a cidade que Tom Zé gostaria de cantar. “Uma cidade que, ainda enferma já era velório, enfrentando uma inimiga, mas aspirada transformação” (ZÉ, 2003:20).

Tais motivos se mostravam difíceis de transformar em canção. Eram duros de domar, requeriam polimento, ficavam estranhos ao ser colocados em verso e melodia. Finalmente havia o fato de que o canto, naquele lugar e naquela época era concebido de maneira bastante específica. Dominava o cenário musical do país o samba canção, estilo de samba com letras que tematizavam o amor ou sua frustração. Estas letras eram cantadas com voz bem empostada, colocada de forma a obter registros ao mesmo tempo os mais potentes e mais limpos. O cantor exagerava na carga sentimental da interpretação. E o jovem Tom Zé não conseguia fazer nada daquilo.

Com base nestes indícios, o compositor baiano logo concluiu que sua situação para compor e cantar não era privilegiada. Havia entre cantor e público uma espécie de acordo tácito que determinava, entre outros fatores, que toda canção deveria: remeter-se a um tempo passado e a um lugar longínquo ou inalcançável, seja por meio da utilização de verbos no passado (ou mesmo no presente, mas nesse segundo caso, encontravam-se em um contexto nostálgico, um lugar vago no passado), seja pela referência a lugares distantes; ser cantada de maneira eloqüente e sentimental. Era preciso então limpar o campo (lição encontrada em uma matéria de revista semanal sobre como fotografar melhor), encontrar novo acordo tácito onde Tom Zé pudesse compor suas canções de forma que elas pudessem ser aceitas. Se o acordo tácito vigente era regido por um corpo-cancional caracterizado como

Um útero cósmico. Era uma montanha virgem, corpo de pedra incrustado de musas. Toda a sua matéria era constituída de inspiração. E a emoção lhe palpitava na superfície. Das fendas saíam soluços, rachaduras vertiam lágrimas, ventanias lamentavam ais. Ali nasciam e eram amamentadas as canções. Esse corpo-cancional ficava em lugar intangível. E quem colhia as canções? Quem? Metafísica por demais vultuosa para nossa especulação em Irará. (ZÉ, 2003:23-4)

era preciso então “fugir desse corpo-cancional e tentar uma cantiga feita de outra matéria, de outra substância” (ZÉ, 2003:24). Para tanto, Tom Zé adotaria os seguintes procedimentos: mudaria o tempo do verbo e o lugar no espaço a fim de encontrar novo acordo tácito que promoveria a limpeza do campo musical e permitiria que ele cantasse.

Neste novo acordo, o ouvinte deveria estar preparado para sentir-se atraído pela sua própria cidade e por personagens que eram seus conterrâneos. O cantar não seria pomposo como o anterior, mas composto de versos crus, sem os recursos poéticos da língua culta e entoado sem as técnicas vocais que embalassem os sentimentos. A idéia é que as cantigas não se configurassem como canção, e que o cantor não fosse encarado como tal. Tom Zé criou, portanto uma descanção entoada por um descantor.

Tal projeto para ser implantado, necessitava teste. O jovem baiano começou a compor algumas canções e testá-las com um grupo de amigos. Alguns foram convidados a figurar nas canções como parceiros. As primeiras exposições foram estranhas, muitos não entendiam direito o que o músico estava fazendo. Com o tempo, a audiência começou a simpatizar-se com o novo corpo-cancional. Algumas das canções eram pedidas pela platéia. Às vezes, alguém esbravejava e dizia que aquilo não era música. Mas Tom Zé continuou compondo sob este plano até o início da década de 60, quando se apresentou pela primeira vez na televisão, com a composição *Maria Bago-Mole*, e sentiu que novamente era preciso modificar sua forma de compor.

As canções resultantes dos processos composicionais adotados pelo compositor baiano se mostravam diferentes das que resultavam dos procedimentos adotados hegemonicamente por aqueles que eram considerados, de maneira já institucionalizada, como cantores e compositores. Estas eram distantes da vida cotidiana das pessoas comuns. Aquelas não apenas operavam tal aproximação, como também operavam um outro tipo de redução de distâncias. A descanção de Tom Zé aproximava-se da forma como as pessoas comuns, leigos e não profissionais da música, conseguiam, e efetivamente realizam ou poderiam realizar suas próprias músicas e composições. Entrava em seu trabalho, assim, a intenção de emular as práticas musicais de um determinado lugar, a fim de compor novas canções.

Tom Zé terá novamente contato com idéias semelhantes na Universidade, quando ingressa na primeira turma da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, e vai estudar com o professor H. J. Koellreuter. Para o músico erudito alemão, as vanguardas modernistas, sobretudo aquelas que praticaram o atonalismo e a dodecafonía, acabaram por esgotar as possibilidades melódicas e harmônicas da música ocidental. Assim, restava aos novos músicos, apenas recursos de citação, plágio, ironia, enfim, reprocessar antigas informações musicais como forma de criar novas peças. O que estava colocado em questão era, portanto, o próprio processo de produção e reprodução cultural em jogo na prática musical. Percebemos novamente a

utilização dos mesmos processos na composição de *Se o Caso é Chorar*, em depoimento presente no capítulo 3. Assim, a apropriação, a citação, o pastiche, a ironia, o plágio, constituem-se práticas composicionais constantes do compositor estudado.

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, 2004:100); 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* de onde alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa, etc.) (CERTEAU, 2004:99).

Em seu livro *Tropicalista, Lenta Luta*, Tom Zé explica que sempre utilizou-se de quatro métodos principais de composição: a *harmonia funcional*, princípio composicional que parte de movimentos melódicos e harmônicos de distanciamento, aproximação e repouso, podendo limitar-se a apenas uma tonalidade, ou desdobrar-se em diversas outras, sempre em movimentos de distanciamento da tonalidade original, aproximação de um novo tom e conseqüente repouso neste; 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 – é possível por meio da dinâmica simular pequenas e grandes distâncias entre o ouvinte e fonte sonora.

Tom Zé explica ainda que a harmonia funcional sempre foi um dos recursos menos utilizados por ele. 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 e da harmonia funcional. Sentia-se, portanto, mais confortável para realizar suas composições no campo do ostinato, do contraponto e da dinâmica. Não que não tenha escrito canções sob as técnicas composicionais da harmonia funcional, mas,

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, 2003:227).

Percebe-se que o que marca a escolha de Tom Zé pelo ostinato, contraponto e dinâmica como métodos de composição é a possibilidade de cálculo a partir daquilo que já está dado. A forma de operar a linguagem musical como realizada por Tom Zé, caracteriza-se, assim, como eminentemente estratégica. Mas, no caso de *Correio da Estação do Brás*, esta forma de operação estratégica é utilizada menos como maneira de delimitar uma operação própria do sujeito Tom Zé – o que permitiria sua diferenciação como compositor singular – do que delimitar uma maneira própria de operar a linguagem musical do popular e nordestino (grupos identitários a que o compositor baiano também integra). Assim, 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. É neste movimento que Tom Zé capta a paisagem sonora do Brás nordestino a partir da música.

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”. O músico cresceu, tocou com alguns dos principais nomes do jazz mundial, como Miles Davies. No que segue seu depoimento no programa, Hermeto executa rapidamente os versos iniciais de *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Numa primeira execução, toca o que diz ser a harmonia original da canção, para logo em seguida, dizer que não tem paciência e tocar os mesmos versos, desta vez no seu estilo, com a harmonia repleta de alterações e a melodia com suas resoluções deixadas 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. 5:121) 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, podemos encontrar a experiência de outros músicos nordestinos, surgidos no mesmo período estudado, sobretudo os nomes de Alceu Valença e Zé Ramalho. Ambos podem ser considerados como seguidores da tropicália, no sentido que realizam uma canção fruto

da discussão local x global, com influências que misturam o forró de Luiz Gonzaga, para o primeiro, e o repente, para o segundo, com a música internacional de grupos como os *Beatles* e os *Rolling Stones*. Sobre este fato, Zé Ramalho afirma: “É claro que o rock e os Beatles expressavam uma realidade deles, lá, mas aquilo me tocou a sensibilidade, então não havia por que jogar fora. Mas a força do repente foi tamanha que, se algum lado saiu perdendo, foi meu lado antigo, de roqueiro” (BAHIANA, 2005:48). É certo que as canções de Zé Ramalho transpiram um forte acento nordestino, sobretudo no que tange a formalidade destas práticas musicais (melodias, ritmos, métricas de versificação). Contudo, sua música, (com versos como *Isso explica porque o sexo é assunto popular e Freud explica, de Chão de Giz*) no que diz respeito às temáticas e práticas constituintes, apresenta muito mais afinidades com a dicção de um Bob Dylan encantado com a poesia de cordel – encontrando, neste sentido, eco entre estudantes universitários de classe média de grandes centros urbanos – do que com o retirante que ao chegar na cidade grande se interessa por *rock* e música internacional – caso de, por exemplo, um Paulo Diniz, em canções como *Severina Cooper (It's not mole não)*.

O geógrafo Milton Santos conceitua o território como espaço físico usado, “o chão mais a identidade” (SANTOS, 2002:10). Assim, somente quando os espaços físicos são utilizados pelas culturas, entendidas como práticas 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. Constitui uma paisagem sonora a partir das formas de operação da linguagem musical como realizadas por esta população. Mostra, desta forma, um Brás escondido no imaginário de bairro italiano formado em seu período de “apogeu”. Os outros músicos citados nesta derradeira sessão também territorializam as práticas musicais a que se referem. Contudo, sua música não se torna capaz de dizer de um lugar específico e circunscrito em um tempo, mas de um lugar genérico, possível de ser encontrado em qualquer grande cidade brasileira moderna. Esta se conforma como paisagem sonora do mundo, aquela, de um bairro.

Referências Bibliográficas:

- AGAWU, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial notes, queries, positions*. London: Routledge, 2003.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*, São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes, 1965.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*, Belo Horizonte, MG: Editora Itatiaia LTDA, 1999.
- _____. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. ORG. TONI, Flávia Camargo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- ARANTES NETO, Antonio Augusto. *Paisagens Paulistas: transformações no espaço público*. Campinas SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- AROM, Simha. *The constituting Features of Central African Rhythmic Systems: a Tentative Typology*, in *The World of Music*, 26(1), 1984.
- AUTRAN, Margarida. *Samba artigo de consumo nacional in Anos 70*, ORG. NOVAES, Adauto: 71-79, Rio de Janeiro, Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada Será Como Antes – MPB nos anos 70*, Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira, 1980.
- _____. *A “Linha Evolutiva” prossegue – a Música dos Universitários in Anos 70*, ORG. NOVAES, Adauto: 71-79, Rio de Janeiro: Aeroplano, Editora Senac Rio, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. *Estética da criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BECKER, Howard S. *Cultura: uma visão sociológica*, in *Doing Things Together: Selected Papers*. Evanston: Nortwestern University Press, 1986; reimpresso da *Yale Review*, verão de 1982, p 513-28.
- BÉHAGUE, Gerard (Ed). *Performance Practice: Ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Sociologia*, São Paulo: Editora Ática, 1985. Org.: Flávio R. Kothe .
- _____. *Obras Escolhidas, volume 1 – Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras Escolhidas, volume 3 – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Passagens*, Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BONFIM, Luis Américo. *Lavagem do Bonfim: Tradições e Representações da Fé na Bahia*, in *II Congresso Virtual de Antropologia*, versão on line em http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Luis_Americo.htm.
- BRAGA, José Luiz. *Constituição do Campo da Comunicação*, in NETO, Antônio Fausto; PRADO, José Luiz Aidar; PORTO, Sérgio Dayrrel, orgs. *Campo da Comunicação – caracterização, problematizações e perspectivas*. João Pessoa: Editora Universitária, 2001.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, São Paulo, SP: Editora Perspectiva S.A, 2003.
- CARVALHO, José Jorge. *Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria do Entretenimento* In: FUNARTE-IPHAN. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Brasília: CNFCP, 2004. p. 65-83.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- CUNHA, Fabiana Lopes. *Da Marginalidade ao Estrelato*, São Paulo, SP: Annablume Editora, 2004.
- DELEUZE, Gilles e GUATARI, Felix. *O Ant-édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

- 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.
- DIAS, Paulo. *A Outra Festa Negra*, in JANCSÓ, István e KANTOR, Irirs (orgs). *Festa, Cultura e sociabilidade na América Portuguesa (vol. II)*. São Paulo: Hucitec, Edusp, Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.
- DREIFUS, Dominique. *A Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, São Paulo: Editora 34, 1996.
- DUARTE, Eduardo. *Por uma Epistemologia da Comunicação*, in LOPES, Maria Immacolata Vassallo, org. *Epistemologia da Comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- FABBRI, Franco. *Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind*, trabalho entregue à IASPM (Reino Unido), conferência realizada em 1999. Versão on line disponível em www.theblackbook.net/acad/tagg/xpdfs/ffabri990717.pdf.
- FARO, Fernando. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, volumes 1 a 3, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2000.
- _____. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, volumes 4 e 5, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2001.
- _____. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, volume 6, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2002.
- _____. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, volumes 7 e 8, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2003.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do Morro, Nem da Cidade – As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*, São Paulo, SP: Annablume Editora, 2005.
- FERNANDES, A. Forró: Música e Dança "de Raiz"?. In: V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular - IASPM, 2004, Rio de Janeiro. Anais 2004 IASPM-LA Rio de Janeiro, 2004. Versão on line disponível em <http://www.unirio.br/mpb/iaspmla2004/Anais2004/AdrianaFernandes.pdf>.
- FORTUNA, Carlos. *Soundscapes: The Sounding City and Urban social Life* in Oficina do Centro de Estudos Sociais, Junho 2001.
- FRIGERIO, Alejandro. *Artes Negras: uma perspectiva afrocêntrica*, in *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 23, dezembro, 1992.
- FROTA, Wander Nunes. *Auxílio Luxuoso – Samba Símbolo Nacional. Geração Noel Rosa e Indústria Cultural*, São Paulo, SP: Annablume Editora, 2003.
- GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. *A cultura clerical e a folia popular* in *Revista Brasileira de História*, v.17, n.34, São Paulo, 1997. versão on line em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200010.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.
- GASPAR, Jorge. *O Retorno da Paisagem à Geografia – Apontamentos Místicos*, Finisterra, volume XXXVI, n. 72, Lisboa, 2001, pp. 83-99.
- GOLDEMBERG, Ricardo. *A Impropriedade do Raciocínio por Analogia na Análise Comparativa entre Música e Linguagem Verbal* in *Opus – Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música ANPPON*, n.11, Dezembro de 2005. Versão on line disponível em : http://www.anppon.com.br/opus/opus11/N_Ricardo%20Goldemberg.pdf.
- GREEN, Lucy. *Pesquisa em Sociologia da Educação Musical*. Trad. Oscar Dourado, in *Revista da ABEM*, n. 4, p. 25-35, Setembro de 1997.
- HIAKUNA, José Carlos. *O Bairro do Brás: O Espaço do Comércio ambulante*. Dissertação de Mestrado, 2001.
- HOLT, Fabian. *Genre Formation in Popular Music* in *Musik & Forskning*, Departamento de Musicologia, Universidade de Copenhague, n.28, 2003.
- JANOTTI JR, Jeder. *Da Lama ao Caos, Do Caos à Lama: algumas propostas para análise das comunidades e dos grupamentos contemporâneos*. Salvador: 404nOtFOund. Univ. Federal da Bahia:v.1,n.25, 2003.
- _____. *"Falei eu vim com o pesadelo do pop: do gênero musical como ferramenta de análise da música popular massiva*. In: XIII Encontro Anual da Compós (Assoc. Nacional da

- Programas de Pós-graduação em Comunicação), 2004, São Bernardo do Campo. cd-room do XIII Encontro Anual da Compós. São Bernardo do Campo: Compós-Umesp, 2004.
- _____. *Dos Gêneros Musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2* 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.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: a study of african cultural extensions overseas*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Estudos de Antropologia Cultural n. 10, 1979.
- _____. *Drum Patterns in the "Batuque" of Benedito Caxias* in *L.A.M.R.* vol. 11: n.2: Fall/w 1990, University of Texas Press.
- MARTIN, André. *O Bairro do Brás e a Deterioração Urbana*. Dissertação de Mestrado, 1984.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *A Cidade que Mais Cresce no Mundo – São Paulo território de Adoniran Barbosa*, in *São Paulo em Perspectiva*, Julho, Setembro, 2001, vol. 15, número 3, pp. 50-57. versão on line em http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v15n03/v15n03_07.pdf.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: História, Cultura e Música Popular na São Paulo dos anos 30*, São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MOURA, Fernando e VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro, o rei do ritmo*, São Paulo: Ed. 34, 2001.
- MYERS, Helen. *Ethnomusicology: An introduction*, New York: W.W. Norton & Company, 1995.
- NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*, São Paulo, SP: Revista Brasileira de História, on line, vol. 20, n. 30, 2000, pp. 167-189. versão on line em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-018.
- NEPONUCENO, Rosa. *Música caipira – Da roça ao rodeio*, São Paulo: Ed. 34, 2005.
- NETO, José Borges. *Música é Linguagem?* In *Revista eletrônica de musicologia*, volume IX – Outubro de 2005. versão on line em <http://www.rem.ufpr.br/REMV9-1/borges.html>.
- PASCHOAL, Márcio. *Pisa na Fulô Mas Não Maltrata o Carcará – Vida e Obra do Compositor João do Vale, o Poeta do Povo*, Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2000.
- PEREIRA, Verônica Sales. *Mobilidade Social e Cidadania: A Contrução da Cidade e do Cidadão na Experiência de Migrantes Nordestinos que Ascenderam Socialmente*. Dissertação de Mestrado, 1997.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro: Zahar / Ed. UFRJ, 2001.
- SANTOS, Fatima Carneiro, *por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo, SP: EDUC, 2002.
- SANTOS, José Faria dos. *Luiz Gonzaga: A Música como Expressão do Nordeste*, São Paulo: Ibrasa, 2004.
- 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 mias negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*, São Paulo: Editora da Unesp, 2001.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo – 85 anos de músicas brasileiras*, 2 volumes, São Paulo, SP: Editora 34, 1997.
- SINGER Ben, *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionailismo popular* in CHARNEY e SCHWARTZ, *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*, Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- SOVIK, Liv. *O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Santiago*. In: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas em cultura y poder* ed.Caracas : CLACSO/UCV, 2002, p. 87-96.
- STOKES, Martin (ORG). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of the Place*, Berg Publishers, Oxford, 1997.
- TAGG, Philip. *Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice*, in *Popular Music*, 2, 1982, pp. 37-65. Versão on line obtida em <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>.

- _____. *Towards a Sign Typology of Music*, in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, ed. R. Dalmonte & M Baroni. Trento: Università degli studi di Trento, 1992, pp. 369-378. Versão on line obtida em <http://tagg.org/articles/xpdfs/trento91.pdf>.
- _____. *Subjective and Soundscape, Motorbikes and Music in Soundscapes. Essays on Vroom and Moo*, edited by Helmi Järviuoma. 1994, Tampere: Department of Folk Tradition: 48-66. Versão on line obtida em <http://www.tagg.org/articles/virrat.html>.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- _____. *O século da Canção*, Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo, SP: Editora 34, 1998.
- 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. Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom: 2005.
- ULHOA, Martha Tupinambá. *Nova História, velhos sons: notas para ouvir e pensar a Música Brasileira Popular* in *Debates. Cadernos do Programa de Pós Graduação em Música – Centro de Letras e Artes, UNIRIO*. p. 80-101, Agosto/ 1997. Versão on line retirada de http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/textos/NovaHistoriaVelhosSons_Debates_2Jul.pdf.
- WISNIK, José M. *O Som e o sentido: Uma história das músicas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez* in *Anos 70*. ORG. NOVAES, Adauto: 25-37, Rio de Janeiro, Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.
- ZAN, José Roberto. *(Des)Territorialização e Novos Hybridismos na Música Sertaneja* in: V IASPM-AL - Música Popular na América Latina, 2004, Rio de Janeiro/RJ. Anais do V IASPM-AL - Música Popular na América Latina, 2004. v. 1. Versão on line obtida em [http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/JoseRobertoZan.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/JoseRobertoZan.pdf).
- ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

Discografia:

- ANDRADE, Mário. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. ORG. TONI, Flávia Camargo. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2004.
- BARBOSA, Adoniran. *Saudades de Adoniran*, São Paulo, Alvorada/Continental, 1984.
- BATATINHA. *Diplomacia*: Rio de Janeiro, EMI, 1998
- BEN, Jorge. *Salve Simpatia*: Rio de Janeiro, Cast, 1979
- CARTOLA: *Cartola*: Rio de Janeiro, Discos Marcus Pereira, 1976
- COSTA, Gal. *Água Viva*: São Paulo, Philips, 1978.
- FARO, Fernando. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, vol. 1, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2000.
- ADONIRAN BARBOSA
- BUCI MOREIRA
- CARTOLA
- CIRO MONTEIRO
- EPOCA DE OURO
- JACKSON DO PANDEIRO
- JOAO PACIFICO
- LUPICINIO RODRIGUES
- PARAGUASSU
- FARO, Fernando. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, vol.2, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2000.
- GERALDO FILME
- JOAO DE BARRO
- JOAO DO VALE
- MANEZINHO ARAUJO

NORA NEY
ROBERTO MARTINS
ROBERTO PAIVA
TONICO E TINOCO
FARO, Fernando. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, vol.3, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2000.
CASCATINHA E INHANA
DOMINGUINHOS
HERVE CORDOVIL
ISMAEL SILVA
NELSON CAVAQUINHO
PAULINHO DA VIOLA E OS QUATRO CRIoulos
PEDRO CAETANO
PENA BRANCA E XAVANTINHO
QUINTETO VIOLADO
FARO, Fernando. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, vol.4, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2000.
ADEMILDE FONSECA
ARACY DE ALMEIDA
BLECAUTE
CANHOTO DA PARAIBA
DJALMA CORREA
INEZITA BARROSO
PAULO VANZOLINI
SERGIO RICARDO
FARO, Fernando. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, vol.5, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2001.
ANTONIO RAGO
CLAUDETE SOARES
GERMANO MATHIAS
HERMEO PASCOAL
JOAO NOGUEIRA
JOEL DE ALMEIDA
MESTRE MARÇAL
NANA CAYMMI
OTACILIO BATISTA E DINIZ VITORINO
SAMBAS DA BAHIA
TITO MADI
FARO, Fernando. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, vol.6, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2001.
BANDA DE PIFANOS DE CARUARU
CARMELIA ALVES
DORIVAL CAYMMI
HENRICA
ZE MENEZES
FARO, Fernando. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, vol.7, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2001.
ISAURINHA GARCIA
LUCIO ALVES
LUCIO CARDIN
LUIZ VIEIRA
NELSON GONÇALVES
SILVIO CALDAS
FARO, Fernando. *A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes*, vol.8, São Paulo, SP: SESC Serviço Social do Comércio, 2001.

MESTRE AMBROSIO
ORLANDO SILVA
RENATO BORGHETTI

GIL, Gilberto. *Refazenda*: São Paulo, Philips, 1975.

ITAMARACÁ, Lia de. *Eu Sou Lia*, Recife, Ciranda Records, 2000.

JOCAFI, Antônio Carlos e. *Mudei de Idéia*, Rio de Janeiro, RCA Victor, 1971

_____. *Antônio Carlos e JocaFi*, Rio de Janeiro, RCA Victor, 1973

MARCONI, Paolo. *Bahia Singular e Plural*, vol. 1, Salvador: Irdeb, 2002.

MUTANTES. *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*: São Paulo, Polydor, 1970.

S/A, Mundo Livre, *Por Pouco*: São Paulo, Abril Music, 2000.

VELOSO, Caetano, *Transa*: São Paulo, Philips, 1972

VILA, Martinho da. *Martinho da Vila e Seus Amigos do Partido Alto: Nem Todo Criolo é Doido*: Rio de Janeiro, Disknews Publicidade Fonográfica, 1968

VIOLA, Paulinho, *Dança da Solidão*: São Paulo, EMI, 1972

ZÉ, Tom, *Grande liquidação*, Recife, Rozembit, 1968.

_____, *Tom Zé*, São Paulo, Continental, 1970.

_____, *Se o Caso é Chorar*, São Paulo, Continental, 1972.

_____, *Todos os Olhos*, São Paulo, Continental, 1973.

_____, *Estudando o Samba*, São Paulo, Continental, 1976.

_____, *Correio da Estação do Brás*, São Paulo, Continental, 1978.

_____, *Com Defeito de Fabricação*, São Paulo, Trama, 1999

Matérias de jornal

O brasileiro Juan Manuel. Piauí, n. 3, de dezembro de 2006, p. 6

Festa da música torta in *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 18/04/06.

Sites na internet:

<http://www.irara.com.br/blocos.htm>

Videos:

ANDRADE, João Batista de. *O Homem que virou suco*, Brasil, 1981, 97 min.

FARO, Fernando. *Ensaio Tom Zé*: São Paulo, Trama, 2006

Anexo 1:



Anexo 1 (Continuação)



Anexo 2:



Anexo 3:

