

CIDADE CANTADA: A REPRESENTAÇÃO DOS CONFLITOS URBANOS PELA ANÁLISE MUSICAL

Rafael Baldam

Graduando do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Engenharia Civil Arquitetura e Urbanismo da UNICAMP

rafabaldam@gmail.com

Profª Dr. Gisela Cunha Viana Leonelli

Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Engenharia Civil Arquitetura e Urbanismo da UNICAMP

gisela@fec.unicamp.br

1. INTRODUÇÃO

Com a intenção de ampliar as abordagens da leitura sobre a cidade, este artigo pretende trabalhar com a percepção de problemas/conflitos urbanos encontrada na produção da música popular brasileira. Os conflitos urbanos no Brasil são identificados, mapeados e estudados pela pesquisa científica em diversas áreas: arquitetura e urbanismo, ciências sociais, direito urbanístico, geografia urbana, demografia e planejamento territorial, entre outras. Para Kowarick, o estudo sobre a cidade é abrangente e múltiplo, perpassando por várias disciplinas:

“(...) torna-se necessário também enfatizar que a questão urbana não é objeto analítico no sentido que tenha um corpo teórico definido. Não há algo que se possa designar ciências urbanas, pois são múltiplas as disciplinas que investigam e interpretam este vasto rol movediço e mutável de processos.”(Kowarick, 2000, p. 119.)

Toma-se como pressuposto que as leituras e interpretações sobre a questão urbana ocorrem além dos enquadramentos científicos, onde a expressão artística, em especial a música, tem significativa contribuição. A expressão musical é uma rica forma de percepção sobre as relações dos moradores com a cidade como espaço físico-social, representativo de seus conflitos, ensejos e suas características. Neste sentido, este estudo alinha - se com a afirmação de Kowarick sobre o tema da investigação urbana e a possibilidade de extrair do cotidiano urbano os objetos para os estudos sobre a cidade:

“De toda forma, o surgimento de um tema constitui processo complexo que reside em selecionar uma multiplicidade de objetos empíricos e transformá-los em objeto de estudo.” (KOWARICK, 2000, p. 118.)

O conceito de conflito urbano adotado se baliza com a definição encontrada no Observatório de Conflitos Urbanos da cidade do Rio de Janeiro, vinculado a UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) coordenado cientificamente pelos pesquisadores Carlos Vainer e Henri Acserald :

“Os conflitos urbanos são todos e quaisquer confrontos ou litígios relativos à infraestrutura, serviços ou condições de vida urbanas, que envolvam pelo menos dois atores coletivos e/ou institucionais (inclusive o Estado) e se manifestem no espaço público (vias públicas, meios de comunicação de massa, justiça, representações frente a órgãos públicos, etc.). Eles configuram uma chave de leitura das paisagens urbanas e em função disso, sua discussão ganhou os meios acadêmicos, estando sua definição conceitual ainda em processo de construção. (...) Mas é na conflitualidade quotidiana, e não apenas, nem principalmente, nas explosões e crises, que podem ser encontradas e lidas as dinâmicas sociais através das quais, se assim se pode dizer, nossas cidades falam. E elas falam múltiplas linguagens (...).” (Observatório dos Conflitos Urbanos no Rio de Janeiro, 2014)

1.2. Representações sobre a cidade

As representações da cidade a partir da experiência urbana e por outras linguagens já foram investigadas por vários autores. Em 1960, Kevin Lynch publica *A Imagem da Cidade*, resultado de cinco anos de pesquisa sobre os modos de observar, perceber e reconhecer a cidade. A importância dessa publicação está vastamente justificada na literatura, ainda assim, é importante ressaltar um ponto de convergência dentro da tese de Lynch e a abordagem deste trabalho: a busca por outra maneira de olhar o tema urbano, que não aquela do planejador ou do urbanista. Lynch (1960) adota como válida a percepção que o cidadão comum tem da cidade, o que é confirmado ao passo que sua metodologia de pesquisa está baseada em entrevistas e na produção de mapas pelos entrevistados, todos feitos em campo. Por extensão, o autor coloca em primeiro plano o não urbanista como interlocutor da cidade, ainda que este diálogo entre o cidadão e a cidade não se refira ao planejamento, mas sim a criação de uma imagem urbana, ou seja, sua percepção ambiental, que antecede a ação de planejamento e gestão.

“As imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador - com grande adaptações e à luz dos seus

objetivo próprios - seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê.”

(Lynch, K, 1960, p.16)

Lynch (1960) atenta que sua tese oferece instrumentos para o desenvolvimento urbano a longo prazo, evidenciando que a análise, reconhecimento e reflexão sobre o território e sua imagem são partes essenciais do planejamento consciente.

“As nossas análises indicam uma variação substancial no modo como as pessoas organizam a cidade, de que elementos eles mais dependem, de que forma as qualidades são mais a seu gosto. O planejador deve, por isto, conseguir uma cidade tanto quanto possível rica em vias, cruzamentos, limites, elementos marcantes e bairros, uma cidade onde apareça não só uma ou duas qualidades de forma, mas todas elas.”

(Lynch, K. 1960, p.123)

Em *A Imagem da Cidade*, Lynch (1960) não só introduz o olhar do cidadão para a composição urbana, como também se utiliza de novas formas de representação, reflexos da sua metodologia. Os mapas cognitivos produzidos pelos entrevistados mostram como a cidade pode ser percebida, analisada e registrada através de simbologias, gerando um desenho carregado de significado e de percepções únicas.

Na pesquisa de Souza (2010) intitulada *Cidades (In)Visíveis: imagens caminhos e representações*, a autora articula três formas de ver a cidade: a literatura, a partir de três obras de Ítalo Calvino, a reflexão acadêmica orientada pela bibliografia adequada e a imagem, através da fotografia. A obra de Calvino é carregada de descrições, sensações e texturas, de modo que sua narrativa se desenvolve no intervalo entre a cidade e o cidadão, ou seja, na percepção; ambiente de trabalho do fotógrafo, que faz a interface entre o ambiente e sua representação.

Tratar a cidade dentro da esfera das sensações tem sua importância ao ponto que esta é a tangente entre cada cidadão e o ambiente urbano; é tentar entender as relações que a cidade tece dentro dela própria e aquelas às quais ela nos impõe; é entender a complexidade urbana a partir da perspectiva humana.

1.3. A cidade pela música

Esta pesquisa adota os trabalhos de Silva (2005, 2011) como referência sobre estudo das representações da cidade por intermédio da música popular brasileira, onde este autor analisa a representação da urbanização da cidade de São Paulo a partir do samba. Silva (2005) identifica vários aspectos da urbanização de São Paulo nas canções do samba paulista: o desenraizamento dos moradores como efeito do crescimento urbano; a crise da habitação e a periferização, a dimensão simbólica da verticalização, a criação de estereótipos da identidade paulistana e a ideologia de metropolização.

Silva (2011) formula a tese sobre a urbanização de São Paulo vista da perspectiva dos menos favorecidos, o que significa a valorização da visão que as classes de baixa renda tem do seu ambiente. Como instrumento de pesquisa o autor utiliza sambas compostos nas décadas de 50 e 60 e os caracteriza como exposições do sentimento urbano, demonstradas nas composições de sambistas. Dessa forma o autor coloca em cena a visão que as classes menos privilegiadas tem da cidade como também aponta para a urbanização como produção cultural, além de econômica e política. Silva (2011) utiliza como um dos elementos de estudo a análise semiótica dos sambas, e a partir desse material consegue retirar informações da representação da construção urbana a partir das classes sociais populares. Ao buscar alternativas para as formas de representar a cidade, Marcos Virgílio da Silva usa em sua pesquisa o compositor popular, onde o samba se torna porta voz de uma porção da população que exprime em melodia e harmonia sua percepção urbana.

A análise de músicas populares brasileiras se torna um modo de ler a realidade, utilizando o compositor ou o intérprete como porta-voz de um tempo ou de uma sociedade. Na busca para entender as disputas urbanas, seus personagens e suas soluções dentro dessa complexidade, o conflito surge como um nó no território e na história da cidade, ponto chave para entender os jogos de poder envolvidos na produção e reprodução do espaço urbano. O compositor popular que dá voz às classes oprimidas pinta um retrato da sociedade urbana a partir da perspectiva “from below”, ou seja: vinda de baixo, das classes subalternas. (Silva, 2010, p.39). Este é o ponto de vista explorado tanto na pesquisa em curso como neste artigo.

2. METODOLOGIA

Pretende-se estudar conflitos urbanos a partir de suas representações presentes na música popular brasileira, no período compreendido entre a década de 1950 até os dias atuais. Adotou-se a década de 1950, momento em que houve a transição demográfica brasileira e a população urbana supera a população rural. Preliminarmente, foram escolhidas como objetos de estudo, duas músicas populares brasileiras em que foi possível identificar a representação dos conflitos urbanos: migração e cidade partida. As canções são analisadas e articuladas com a bibliografia adequada ao conflito identificado. A metodologia empregada para as etapas do trabalho foi: escolha das músicas, identificação do conflito urbano, análise musical e seleção bibliográfica a partir do conflito urbano explicitado.

Figura 1 – Ilustração da dinâmica da pesquisa

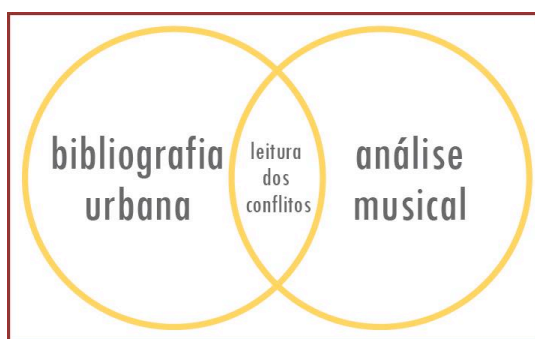
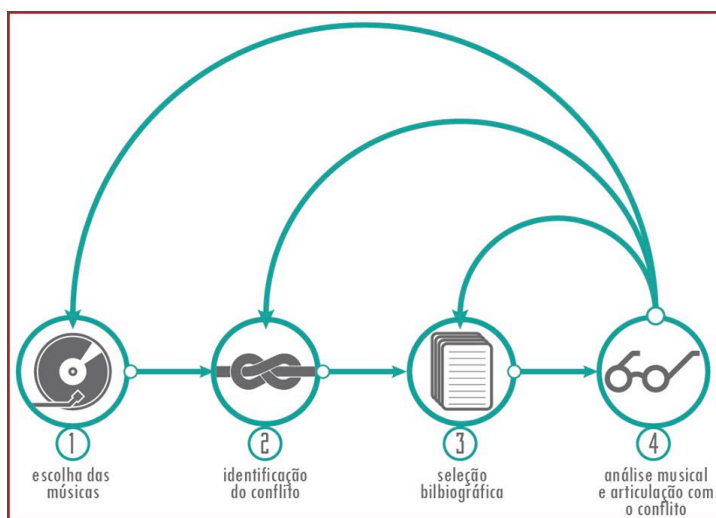


Figura 2 - Ilustração da metodologia aplicada



Para este artigo foram destacadas duas músicas que representassem momentos históricos e conflitos urbanos diferentes, oferecessem alguma complexidade musical para que a análise da música trouxesse elementos novos para a pesquisa e que retratassem a realidade de forma menos abstrata e mais concreta. As canções escolhidas foram: a) *Lamento Sertanejo*, lançada em 1975 por Gilberto Gil, representando o conflito migração e b) *Malabaristas do Sinal Vermelho*, lançada em 2001 por João Bosco, representando a cidade partida como conflito urbano.

Para as duas análises é preciso estabelecer brevemente alguns conceitos que serão utilizados. Harmonia refere-se ao conjunto de acordes escolhidos para aquela música. Estes acordes são escolhidos de acordo com uma “regra”, o campo harmônico, ou seja, um determinado campo harmônico possui um conjunto de acordes passíveis de serem utilizados. Melodia refere-se à linha principal da canção, normalmente executada pelo cantor, é o aspecto que dá a identidade da música, além de ser a ponte mais próxima com o ouvinte. Para fins didáticos, as análises feitas nas duas músicas serão explicadas separadamente, para reservar a cada uma delas as ênfases necessárias.

3. CONFLITO URBANO E ANÁLISE MUSICAL: ESTUDOS DE CASO

3.1. Lamento Sertanejo

Figura 3 – Ficha Síntese da Música Lamento Sertanejo



Apesar de haver registros de movimentos migratórios do rural para o urbano no Brasil desde 1934, Santos (1993) coloca os quarenta anos compreendidos entre 1940 e 1980 como o ponto de inflexão no local de moradia da população brasileira. Enquanto o índice de urbanização em 1940 era de 26,35%, chega a 68,86% em 1980. Este dado pode ser colocado lado a lado com a porcentagem da população rural no Brasil que era de 22,31% em 1960 e caiu para 17,72% em 1980.

É importante ressaltar que a migração para os centros urbanos tem como chamariz as oportunidades de emprego já que a partir dos anos 40 a industrialização ganha força no sudeste brasileiro, transferindo gradativamente a importância econômica nacional da agro-exportação para a cidade, que a partir de então não era apenas um centro administrativo, mas sim produtor. Soma-se a este quadro a mecanização do campo, as garantias trabalhistas e a consequente expulsão dos trabalhadores rurais de seus locais de trabalho.

Estes 40 anos de explosão urbana não foram acompanhados por uma primazia do planejamento urbano e gestão urbana das cidades brasileiras, o que levou a consequências conhecidas como a criação de favelas e moradias precárias, desemprego e superaquecimento da infraestrutura urbana. As cidades não tinham lugar para todos, tampouco para os migrantes que disputavam as oportunidades urbanas. Nesse contexto, a canção *Lamento Sertanejo*, de autoria dos compositores Dominginhos e Gilberto Gil, dialoga com as dificuldades deixadas pelo inchaço urbano para o migrante e oferecendo uma leitura sensorial do que significou esta vinda à cidade.

Na década de 60, José Domingos de Moraes (Dominginhos) compõe a harmonia de *Lamento Sertanejo*, nesse momento, ainda nomeada como *Forró de Dominginhos*. Nascido em Garanhuns, no interior pernambucano, Dominginhos constrói uma carreira local tocando acordeon que expande-se para o Rio de Janeiro após um contato com Luiz Gonzaga, a partir do qual se dá sua consagração como compositor e intérprete em âmbito nacional. Em 1975 é lançada a canção *Lamento Sertanejo* no álbum *Refazenda* de Gilberto Gil, que partiu do *Forró de Dominginhos*, mas agora com letra e melodia. Gil também constrói sua carreira saindo de sua cidade natal, Salvador, e indo para São Paulo, onde, junto com Caetano Veloso, promove o Tropicalismo. Em 1969 vê-se obrigado a exilar-se em Londres devido ao Ato Institucional nº 5,

volta em 1972 quando consagra sua carreira nacional e internacionalmente. Um fato importante de notar é que os dois compositores dessa canção tem o Nordeste como terra natal e consolidaram suas carreiras longe dessas localidades.

Para a realização da análise musical, adotou-se a separação da análise da letra da música da análise da melodia e harmonia, para fins organizacionais e entendendo que estes estudos demandam metodologias diferentes. Partiu-se para uma análise refinada da letra da música, a fim de extrair dela elementos de articulação com a temática geral dos conflitos.

3.1.1 Análise da letra da música

Para uma leitura completa da letra *Lamento Sertanejo*, segue sua transcrição:

*Por ser de lá
Do sertão, lá do cerrado
Lá do interior do mato
Da caatinga do roçado.
Eu quase não saio
Eu quase não tenho amigos
Eu quase que não consigo
Ficar na cidade sem viver contrariado.*

*Por ser de lá
Na certa por isso mesmo
Não gosto de cama mole
Não sei comer sem torresmo.
Eu quase não falo
Eu quase não sei de nada
Sou como rês desgarrada
Nessa multidão boiada caminhando a esmo.*

Para análise mais aprofundada de sua letra, destacam-se os primeiros quatro versos da música:

“Por ser de lá

Do sertão, lá do cerrado

Lá do interior do mato

Da caatinga do roçado.”

A frase “por ser de lá” mostra o sentimento de pertencimento a um local específico, identificado, primeiramente pelo advérbio “lá”, indicando um lugar distante, e logo em seguida pelos substantivos “sertão”, “cerrado”, “caatinga”, “roçado” e pelo conjunto “interior do mato”. Estes versos, com a função de introduzir o tema ao ouvinte, caracterizam o lugar de origem da personagem como sertão ou interior e supõem uma explicação subsequente através da preposição “por”. Os próximos versos dizem:

“Eu quase não saio

Eu quase não tenho amigos

Eu quase que não consigo

Ficar na cidade sem viver contrariado.”

Aqui os versos caracterizam o comportamento da personagem, e o último verso revela que ele acontece num segundo lugar, a cidade. O adjetivo “contrariado” oferece a natureza da estadia da personagem na cidade, é uma permanência forçada e/ou incômoda. Nesse ponto a música nos dá instrumentos para entender que:

- a. A personagem é oriunda do sertão ou do interior;
- b. No momento descrito na canção, a personagem se encontra na cidade, longe de seu local natal;

- c. Estar na cidade gera uma série de comportamentos negativos, evidenciados pela repetição de negativas como o advérbio “não” e da preposição “sem”.

Os próximos versos dizem:

“Por ser de lá

Na certa por isso mesmo

Não gosto de cama mole

Não sei comer sem torresmo.”

Aqui a personagem reafirma sua condição de pertencimento a um lugar distante com os versos “Por ser de lá / Na certa por isso mesmo”. Os dois próximos versos, ao mesmo tempo em que caracterizam culturalmente o local de chegada com o conjunto “cama mole” (modo de dormir) e com o conjunto “comer sem torresmo” (modo de comer), também indica que, neste local, a personagem está sujeita a uma situação em contradição com a sua condição original de sertanejo. Os últimos versos dizem:

“Eu quase não falo

Eu quase não sei de nada

Sou como rês desgarrada

Nessa multidão boiada caminhando a esmo.”

O compositor retoma, aqui, a caracterização do comportamento da personagem na cidade, qualificando-a como negativa com os conjuntos “não falo” e “não sei de nada”. Os dois últimos versos da música fazem uma ponte com o local de origem ao mesmo tempo em que a personagem se coloca na posição de animal. Em “Sou como rês desgarrada” o deslocamento físico e cultural da personagem através do adjetivo “desgarrada”, com o sentido de desviada do rumo é evidente, enquanto o substantivo “rês” faz relação com o local de origem, por se referir a um animal quadrúpede de abate, como o gado. Em “Nessa multidão boiada caminhando a esmo”,

o compositor compara a cidade (local de chegada) com sua realidade original (o sertão) através do conjunto “multidão boiada” e, novamente, compara o ser humano a um animal. A partir da análise da letra completa, é possível estabelecer os pontos chave da narrativa:

- a. O compositor descreve, em primeira pessoa, a visão de um migrante que se sente inadequado ao meio urbano enquanto relembra de seu local de origem;
- b. Ao se referir à cidade, o compositor utiliza palavras negativas como “não” e “sem”, enquanto ao se referir ao local de origem as frases são afirmativas, como “Por ser de lá” e “na certa”;
- c. O autor fala da cidade utilizando palavras do contexto rural, caracterizando seu deslocamento. São exemplos: rês, boiada, torresmo, sertão, cerrado, interior do mato, caatinga e roçado;
- d. A personagem se compõe enquanto resultado da soma das lembranças de seu local de origem e das inadequações do local de chegada, ou seja, ela é resultado do ambiente.

3.1.2. Análise da harmonia e melodia e análise semiótica

Após esta análise aprofundada da letra partiu-se para uma análise da harmonia e melodia das músicas, seguida de uma análise semiótica, entendendo que este conceito trata da expressividade musical e coloca a música como uma linguagem, uma vez que ela porta elementos usados para evidenciar um determinado tema ou outras características musicais. São exemplos destes elementos: o andamento, o timbre dos instrumentos, a variação melódica, a escolha do campo harmônico, a métrica da letra, etc. As análises conduzidas neste estudo vão na direção de descobrir como e quais elementos musicais exaltam a caracterização de um conflito urbano. Para efeito metodológico, as análises estão descritas de acordo com o andamento temporal da música.

A música tem início com um jogo característico do blues norte-americano: a pergunta e resposta. Este jogo se monta quando um instrumento propõe uma frase e, em seguida, outro instrumento propõe outra frase, relacionada à anterior. Durante os primeiros 19 segundos é possível verificar o violão no papel da pergunta e o baixo no papel da resposta. A escala utilizada

é uma escala típica do blues, a pentatônica.¹ Este é um fato importante de se verificar, uma vez que o blues nasceu e é utilizado como música de lamento, e, por isso, esta canção de Gil e Dominginhos se aproxima desse modelo. Enquanto este jogo acontece, aos 10 segundos da música, o acordeon entra, introduzindo um instrumento típico do nordeste, e por isso, já sinaliza a articulação blues-nordeste que se segue.

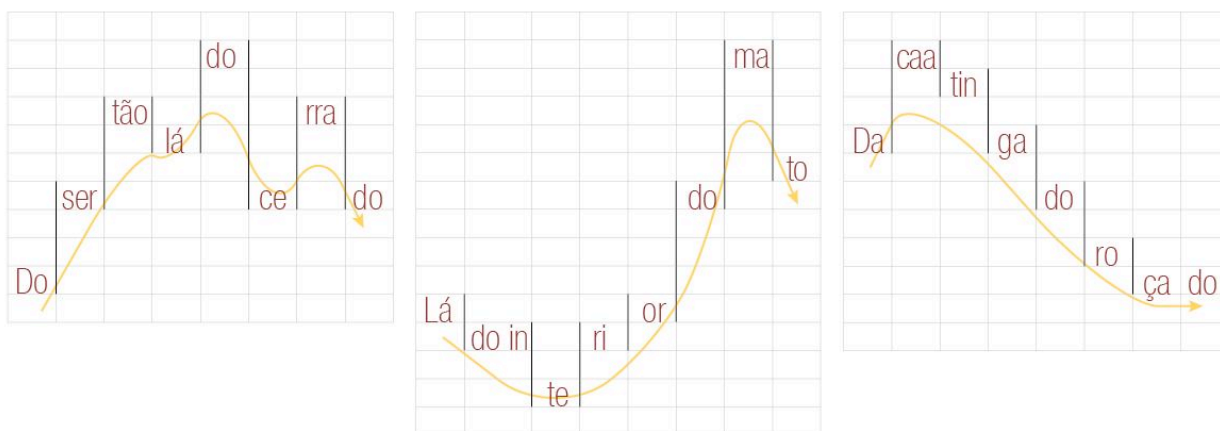
Figura 4 - Análise semiótica 1



Acima temos o modelo de análise semiótica proposto por Tatit (2002) aplicado no primeiro verso de Lamento Sertanejo. Nesse gráfico cada retângulo na vertical representa um meio-tom, ou seja, ao dispor um verso nesse quadriculado, é possível verificar a extensão melódica daquela frase, que se dá na vertical, bem como suas variações. No exemplo acima a palavra “Por” está a três tons e meio de distância da palavra “lá”. Vejamos outros exemplos.

¹ É utilizada a pentatônica de Gm (Sol menor), caracterizada pela 4ª aumentada (Quarta aumentada), também conhecida como a Blue Note.

Figura 5 - Análise semiótica 2, 3 e 4



Entre os segundos 20 e 29 temos a primeira seção decrescente na harmonia, perceptível nos acordes do acordeon, do violão e do baixo.² É interessante notar que durante esta descida, aos 25 segundos de música (ao mesmo tempo em que canta “do sertão”), o compositor toca o acorde Em7(b5) (Mi meio diminuto). Este acorde tem um papel importante na música, pois ele não faz parte do campo harmônico de Gm, ou seja, se tratarmos o campo harmônico de Gm como a regra geral, este acorde é um deslocamento dela. Outro fato que este acorde traz é seu papel como símbolo de um modo característico do baião³. Desse modo, quando o compositor canta “do sertão”, ele coloca um acorde característico de uma música local nordestina ao mesmo tempo em que deslocada do contexto harmônico geral.

Em “Lá do interior do mato”, enquanto a melodia da letra faz um movimento ascendente, existe um movimento descendente na harmonia executada pelo acordeon⁴. Esta cena caracteriza um contraponto, situação em que dois instrumentos executam movimentos contrários entre si. Aqui, o compositor se usa de um artifício musical para reforçar a distância, o deslocamento da situação do migrante.

Ao analisar mais alguns versos, é possível observar um tipo de padrão. Os versos não possuem linearidade e é evidente a extensão melódica utilizada. Segundo o educador belga Edgar Willems (1969), a melodia é o elemento musical ligado a afetividade e passionalidade. Nesse

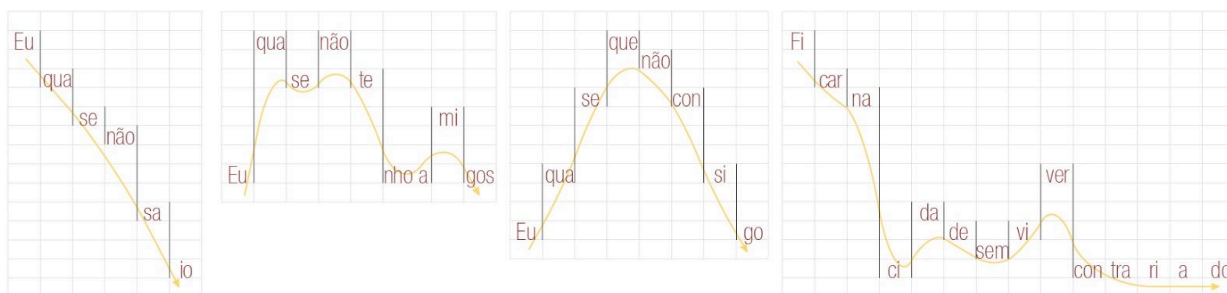
² Os acordes são: Gm, Gm/F, Em7(b5), Eb7M e Gm/D

³ Através da 6M o acorde caracteriza o modo Dórico de G

⁴ As notas descendentes estão dentro do acorde de Gm, formando os acordes Gm, Gm7M, Gm7 e Gm6

sentido, é possível estabelecer uma relação entre o esgarçamento da extensão melódica de *Lamento Sertanejo* e a aspereza da vida do migrante no Brasil dos anos 70, período em que a música foi lançada. A distância é uma das características impressas nos gráficos acima. Em “Lá do interior do mato”, ao relacionarmos a distância de 6 tons entre o fonema “te” e o fonema “ma”, o maior intervalo da música, com os principais movimentos migratórios internos no Brasil, no sentido Norte-Sul, Nordeste-Sudeste e Leste-Oeste, estamos dando a esta escolha do compositor o poder de potencializar um acontecimento urbano histórico a partir de uma sensação, neste caso, musical.

Figura 6 - Análise semiótica 5, 6, 7 e 8



Em “Eu quase não tenho amigos”, aos 45 segundos, o compositor volta a utilizar o Em7(b5) (Mi meio diminuto), como que remetendo novamente ao modo do baião. Logo em seguida, no verso “Eu quase que não consigo”, é utilizada a escala Dórica, característica do baião; para finalizar a estrofe, o compositor volta ao tema blues, utilizando a mesma nota do começo da canção, a 4aum (quarta aumentada).

Os exemplos 5, 6 e 7 mostram que as curvas melódicas escolhidas por Gilberto Gil têm duas características como evidentes: a distância e a tendência ao uso de frases decrescentes. A distância está explícita no intervalo entre as notas altas, como “Eu”, “não”, “que” e “Fi” no exemplo 7 e as notas baixas, como “io”, “gos”, “go” e “contrariado”, também no exemplo 7. Entende-se por frases decrescentes aquelas em que a progressão de notas se dá da mais aguda para a mais grave, caracterizando uma “descida” melódica, como na frase “Eu quase não saio” no exemplo 7. Estas duas características se relacionam com a condição do migrante, enquanto pessoa que se desloca de seu lugar de origem em busca de condições melhores e ao chegar ao seu

destino encontra-se desamparado e descontextualizado ambientalmente, o que está representado pelas frases decrescentes, que garantem à canção a expressão da melancolia.

Pode-se dizer que esta canção tem como pontos principais:

- a. A dualidade, representada no jogo de pergunta e resposta na introdução da música, na transição entre duas harmonias diferentes (Sol Menor e Mi meio diminuto), na mistura entre blues e baião, na letra que fala do lugar de origem em contraponto ao lugar de destino.
- b. Soma do blues com o baião. Este fator é o que está por trás do nome da canção. O Lamento é de responsabilidade do blues e das escolhas harmônicas características deste modo musical, enquanto o Sertanejo é de responsabilidade da escala característica do baião, utilizada em alguns momentos da música, e da letra.
- c. A extensão melódica como representação da distância física entre os locais de origem e destino da personagem.
- d. A harmonia descendente como potencializador do caráter de lamento que a música propõe. Este é um elemento pontuado em alguns momentos da canção.
- e. Deslocamento. Este item está colocado a partir da escolha de uso de um acorde fora da regra geral da música (Mi meio diminuto) e através dos saltos que a melodia faz durante a letra.

A música, carregada de elementos como estes, tem como função criar um ambiente sonoro onde a narrativa se desenvolve. Este ambiente está localizado num espaço cultural, físico e quase visual. Assim, a composição (letra+harmonia+melodia) compõe um retrato de uma cena, e se vale de seu vocabulário, neste caso, musical, para ressaltar certos pontos da história ou certas qualidades, sejam elas espaciais, sensoriais ou ideológicas. Para este exemplo, o compositor condensou a situação do migrante brasileiro, enquanto deslocado de sua cultura, e incapaz de se adequar ao novo contexto, numa peça de dimensão sensorial.

Vale lembrar que Gilberto Gil é reconhecido por sua aproximação à música pop, no sentido de identificar na música popular um meio de comunicação.

“Música Pop é a música que consegue se comunicar - dizer o que tem a dizer - de maneira tão simples como um cartaz de rua, um out-door, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos. A canção é apresentada de maneira tão objetiva que, em poucos versos e usando recursos musicais e montagens de sons, consegue dizer muito mais do que aparenta.”(Soares, apud Risério, 1982,p.17)

Nas palavras do próprio compositor de Lamento Sertanejo:

“Acima de tudo a música popular tem sido o canto que quer dizer, apenas, da vida o que ela É.”(Gilberto Gil, 1969, p.36)

3.2. Malabaristas no sinal vermelho

Figura 7 – Ficha Síntese da Música Malabaristas no sinal vermelho



A partir dos anos 80, os problemas do processo da urbanização brasileira acirram-se e as demandas por moradia e trabalho nas cidades aumentam. Os assentamentos informais se tornam resposta para a não-moradia, e os loteamentos irregulares e a autoconstrução vão sendo substituídos pela intensa favelização como solução para habitação dos que não tem acesso à moradia legalizada. O trabalho informal e o tráfico se tornam respostas para a falta de trabalho na cidade, e com eles a violência.

Com as periferias crescendo mais do que os centros urbanos, as distâncias físicas e sociais se alargando, a segregação socioespacial se torna uma constante na cidade brasileira.

Em 2001, João Bosco, em parceria com seu filho, Francisco Bosco, lança a música *Malabaristas do Sinal Vermelho*, onde explora a temática da dualidade criada na cidade a partir da dinâmica entre cidade legal e ilegal, cidade e favela, ordem e desordem. De acordo com Almeida, 2009, a produção musical de João Bosco sempre esteve comprometida em retratar os dilemas sociais:

“Seja qual for o tema escolhido para as canções, Aldir e João (Bosco) sempre fizeram a opção pelos menos favorecidos. Tanto nas canções políticas e sociais, quando nas canções de amor, a escolha por mostrar a realidade das pessoas pertencentes às camadas mais baixas da sociedade sempre prevaleceu.”
(Almeida, 2009, p.19)

A análise feita para a canção de João Bosco se deu de forma diferente daquela feita para Lamento Sertanejo. Neste caso, buscaram-se elementos gerais na música que respaldassem a cena desenhada pelo compositor.

3.2.1 Análise da letra da música

Para uma leitura completa da letra *Malabaristas do Sinal Vermelho*, segue sua transcrição:

Daqui de cima da laje
Se vê a cidade
Como quem vê por um vidro
O que escapa da mão
Uns exilados de um lado
Da realidade
Outros reféns sem resgate
Da própria tensão
Quando de noite as pupilas

Da pedra dilatam
Os anjos partem armados
Em bondes do mal
Penso naqueles que rezam
E nesses que matam
Deus e o diabo disputam
A terra do sal
Penso nos malabaristas
Do sinal vermelho
Que nos vidros fechados dos carros
Descobrem quem são
Uns, justiceiros, reclamam
O seu quinhão
Outros pagam com a vida
Sua porção
Todos são excluídos
Na grande cidade

A letra de *Malabaristas no sinal vermelho* começa dizendo:

“Daqui de cima da laje se vê a cidade

Como quem vê por um vidro o que escapa da mão”

Este primeiro trecho localiza e qualifica o ambiente da canção. As favelas no Rio de Janeiro são caracterizadas por sua implantação nos morros, geralmente dando vista para a cidade a baixo. Assim, quando o compositor diz “Daqui de cima da laje se vê a cidade”, refere-se à forma de construção laje-sobre-laje e coloca a personagem como um observador externo à cidade. Em “Como quem vê por um vidro o que escapa da mão”, o autor qualifica o espaço da cidade como não pertencente ao mundo da personagem, sua incapacidade de pertencimento àquele mundo. A letra continua:

“Uns exilados de um lado da realidade

Outros reféns sem resgate da própria tensão”

Neste trecho, o compositor inicia o tema principal da música, a segregação socioespacial, gerando a cidade partida. Trechos como “Uns exilados de um lado da realidade” e “refêns sem resgate” carregam a conotação de aprisionamento em um determinado nicho, como se a transição de um “lado da realidade” para outro fosse impossível. Durante toda a canção o autor se utiliza de palavras para “temperar” a ambientação. A escolha do adjetivo “exilados”, dos substantivos “refêns” e “tensão” compõem a sensação deste lugar retratado. Veremos mais adiante como a semiótica reforça esta característica. A seguir temos:

“Quando de noite as pupilas da pedra dilatam

Os anjos partem armados em bondes do mal

Penso naqueles que rezam e nesses que matam

Deus e o Diabo disputam a terra do sal”

Este trecho, carregado de subjetividade, por estar inserido num contexto musical que trata da favela e seus temas relacionados, aparece como alusão às drogas em “as pupilas da pedra dilatam” e “disputam a terra do sal”, indicando crack e cocaína respectivamente. Em “Os anjos partem armados em bondes do mal” e “Penso nesses que rezam e nesses que matam”, o autor traz a violência em cena, relacionada ao controle do tráfico. Contudo, apesar dos substantivos “anjos”, “bondes”, “Deus” e “Diabo” não é possível identificar a quem o compositor se refere em cada momento; é possível atribuir ambos os substantivos à força policial e ao tráfico armado. Isso é reforçado pelo jogo de dualidade colocado na letra: “anjos” e “mal”, “naqueles que rezam” e “nesses que matam” e “Deus” e Diabo; e então temos a cidade partida novamente. Em seguida temos:

“Penso nos malabaristas do sinal vermelho

Que nos vidros fechados do carros descobrem quem são”

Aqui o autor retoma o tema do começo da música, a cidade como espaço exclusivo de alguns e inacessível a outros. Neste trecho, os “malabaristas do sinal vermelho” são a alternativa

à falta de trabalho, enquanto os “vidros fechados dos carros” representam a cidade negando sua entrada, a negação, a exclusividade. Em “descobrem quem são”, os excluídos são colocados em seu lugar, fora daquela cidade.

“Uns justiceiros reclamam o seu quinhão

Outros pagam com a vida a sua porção

Todos são excluídos na grande cidade”

Como conclusão da música, João Bosco expõe a temática de forma literal. A dualidade urbana criada possui perdas e ganhos para ambos os lados, cada qual reclamando seus interesses, ao mesmo tempo em que são atribuídas qualidades a esses dois lados, como “justiceiros”, enquanto os “outros” apenas tem a vida como moeda de troca. Por fim, a relação entre os dois lados permanece no conflito, no atrito, na separação.

3.2.2. Análise da harmonia e melodia e análise semiótica

Abaixo temos os gráficos melódicos de alguns versos da música. Nota-se aqui o primeiro elemento de potencialização da tensão proposta pela letra: a linearidade melódica com alguma variação apenas no fim do verso, tendendo à uma variação decrescente. Esta linearidade é acompanhada por uma métrica regrada e uma execução vocal precisa. Vale lembrar que a opção por um fraseado decrescente, como em “Penso nos malabaristas do sinal vermelho” e “Daqui de cima da laje se vê a cidade”, remete ao contrário da exaltação; a intenção aqui é causar a sensação negativa no ouvinte. Isso é observado tanto na melodia, perceptível nos gráficos abaixo, quanto na harmonia, que contém uma série de momentos decrescentes.

Figura 8 - Análises semióticas 9, 10, 11, 12 e 13

Da qui de ci ma da la je se vê | da
a | ci | de

Co mo quem vê por um vi dro o que es ca |
pa | mão
da

Uns e xi la dos de um la do da re | da
a | li | de

ou tros re féns sem res ga te da pró |
pria | ten | são

Pen so nos ma la ba ris tas do si |
nal | ver | me | lho

Figura 9 - Análises semióticas 14, 15, 16 e 17



No trecho “Penso nos malabaristas do sinal vermelho / Que nos vidros fechados dos carros descobrem quem são”, a harmonia muda e cresce, num movimento típico de exaltação, mas nesse caso não celebra a letra, mas sim destaca que este é o momento crucial da canção, é seu ponto alto, e é quando a melodia tem sua maior variação na música, e uma das únicas partes em que ela é crescente. Logo após essa seção, a música retoma sua dinâmica linear e decrescente.

Durante toda a canção o compositor cria uma ambientação tensa e se utiliza, para isso, de uma métrica precisa para a letra, da linearidade melódica seguida de uma pequena variação, os acordes utilizados na harmonia são construídos a partir de tensões⁵, a letra é composta por palavras chave que desencadeiam um universo por trás delas, remetendo a temas como exílio, violência, drogas, negação, crime, etc. Com estes elementos o autor potencializa a sensação proposta na música, a visualização da cidade partida, a favela frente a cidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerarmos o compositor e o intérprete de música popular brasileira como aquele que dá voz à população, que retrata de seus prazeres, angústias, necessidades e seu cotidiano, temos a música como linguagem de comunicação. Também temos que considerar a música como um meio de comunicação multidimensional, uma vez que o compositor, para comunicar-se com o ouvinte em diversos níveis, utiliza-se de artifícios musicais diversos e consegue resultados singulares com cada um.

Nas duas canções analisadas, os compositores articulam elementos como jogos de palavras, variação melódica (ou a não-variação melódica), escolha harmônica, instrumentos utilizados, acordes, escalas, notas, e a negação destes elementos para contribuir para a potencialização de uma intenção: representar o conflito urbano. No caso de *Lamento Sertanejo*, todas as escolhas dos compositores tem a função de evidenciar o desconforto do migrante quando chega à cidade, deslocado de sua cultura e ambiente natural. A música não entra no mérito de discutir quais os motivos da cidade ser do jeito que é, contudo, é possível entender que a música representa um retrato temporalizado de um conflito, denunciando-o por intermédio da linguagem musical. Em *Malabaristas do Sinal Vermelho*, as escolhas musicais caminham na direção de desconfortar o ouvinte, e assim colocá-lo na posição dos malabaristas do sinal vermelho, que tem a cidade negada e se tornam fadados a aceitar a favela como sua. O tema exaltado nesse caso é a

⁵ São exemplos desses acordes: Am7(9), D7(9)(13), Dm6(9)

cidade partida, a segregação socioespacial; dinâmica tão pesquisada na produção e reprodução das cidades brasileiras. Em ambos os casos, a composição da letra, melodia e harmonia foram de tão forma construídas que conseguem retratar com profunda intensidade a fragilidade do sujeito enquanto cidadão e o conflito urbano no qual ele se insere e faz parte.

Estudar os conflitos urbanos através da música proporciona um olhar a partir de duas perspectivas pouco exploradas: a perspectiva popular, de “baixo para cima” e a perspectiva sensorial, que expõe a cidade, com seus problemas e qualidades, e retrata o cidadão, com sua bagagem histórica e pessoal. Estudar conflitos urbanos a partir da linguagem musical possibilita ampliar o espectro visível da cidade e contribui para o seu entendimento e sua decodificação, a partir de múltiplos saberes.

5. BIBLIOGRAFIA

- Almeida, M. V. S. R. M de. 2009. *João Bosco: um cavaleiro e seu violão*, 2009. 127 p. Dissertação. Instituto de Artes da Unicamp, Campinas.
- Boulay, M. B. (org) 2009. *Música: Cultura em movimento*, Socorro, Editora Instituto Totem.
- Castro, P. Y. 2012. *Entendendo a música*, Holambra, Editora Setembro.
- Chediak, A. 1992. *Songbook Gilberto Gil Volume 2*, Rio de Janeiro, Editora Lumiar.
- Dietrich, P. 2008. *Semiótica do Discurso Musical: Uma discussão a partir das músicas de Chico Buarque*, 2008. 256 p. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) FFLCH, USP.
- Fernandes, E. e Valença, M. M. (org) 2004. *Brasil Urbano*, Rio de Janeiro, Editora Mauad.
- Kowarick, Lúcio. (2000). *Escritos Urbanos*. São Paulo, Editora 34.
- Lynch, K. 1960. *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Editora Edições 70.
- Maricato, E. 2001. *Brasil, cidades*, Petrópolis, Editora Vozes.
- Risério, A. (org) 1982. *Gilberto Gil: Expresso 2222*, São Paulo, Editora Corrupio.
- Santos, M. 1993. *A Urbanização Brasileira*, São Paulo, Editora Hucitec.

Silva, Marcos Virgílio da. (2005). *São Paulo, 1946-1957: Representações da Cidade na Música Popular*. In: GITHAY, M. L. (org) *Desenhando a cidade do século XX*. São Carlos, Editora Rima.

_____ (2011). *Debaixo do Progrêssio: Urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato e outros sambistas paulistanos (1951-1969)*. Tese de doutorado. FAUUSP.

Souza, L. A. dos S., 2010. *Cidades (In)Visíveis: Imagens, caminhos e representações*, . Dissertação (Mestrado em Multimeios) Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, p.161.

Tatit, L. 2002. *Análise Semiótica através das Letras*, São Paulo, Atêlie Editorial.

Websites:

Observatório dos Conflitos Urbanos do Rio de Janeiro

Disponível em:

http://www.observaconflitosrio.ippur.ufrj.br/ippur/liquid2010/parte_metodologia_02.php Acesso em 11/07/2014

Gilberto Gil,, biografia e discografia. [Online]. Gege Produções Artísticas. Disponível: <http://www.gilbertogil.com.br/> [Acesso em 20 de Outubro de 2014].

João Bosco, biografia e discografia [Online]. Sassaô Produções. Disponível: <http://www.joaobosco.com.br/> [Acesso em 20 de Outubro de 2014].