

Gisela Cunha Viana
Leonelli
Rafael Baldam

CIDADE AUSENTE: INTERDISCIPLINARIDADE DE UM SENTIMENTO URBANO ENTRE A MÚSICA e A MIGRAÇÃO BRASILEIRA

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar o resultado de uma pesquisa científica onde a música é entendida como representação social dos conflitos vividos na cidade. É proposta uma metodologia transdisciplinar que adota a complementaridade entre o campo de investigação de pesquisas urbanas e o campo de análise musical, pela qual são avaliados dois exemplares da música popular brasileira. Os impactos sociais da migração, trazidos pelos processos de urbanização brasileiros nas décadas de 1960-1970, são os temas tratados nas músicas e identificados pela pesquisa. A análise musical permitiu constatar que as escolhas melódicas e harmônicas definidas pelos compositores intensificam o discurso presente nas letras das músicas e constroem a caracterização do “sentimento urbano” que as canções representam. Como resultado, o artigo demonstra que os estudos sobre os processos urbanos podem ser enriquecidos a partir de abordagens transdisciplinares de investigação.

PALAVRAS-CHAVE

Urbanização brasileira. Música popular brasileira. Migração. Representação social. Transdisciplinariedade.

CIUDAD AUSENTE:
INTERDISCIPLINARIDAD DE UN
SENTIMIENTO URBANO ENTRE LA
MUSICA Y LA MIGRACIÓN
BRASILEÑA

ABSENT CITY:
INTERDISCIPLINARITY OF AN
URBAN FEELING BETWEEN
THE MUSIC AND THE
BRAZILIAN IMIGRATION

pós- 077

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar el resultado de la investigación científica donde la música se entiende como una representación social de los conflictos experimentados en la ciudad. Se propone un enfoque transdisciplinario que adopta la complementariedad entre el campo de la investigación urbana y del campo de la investigación en análisis musical, en el que se evaluaron dos ejemplos de la música popular brasileña. Los impactos sociales de la migración, traídos por los procesos de urbanización en Brasil, en las décadas de 1960-1970, son los temas tratados en las canciones e identificados por la encuesta. El análisis musical ha establecido que las opciones melódicas y armónicas definidas por los compositores intensifican este discurso en las letras y construyeron la caracterización de "sensación urbana" que representan las canciones. Como resultado, el artículo demuestra que los estudios sobre los procesos urbanos pueden ser enriquecidos por enfoques de investigación transdisciplinaria.

PALABRAS CLAVE

Urbanización Brasileña. Música Popular Brasileña. Migración. Representación social. Transdisciplinaria.

ABSTRACT

This article aims to present the result of scientific research in which music is understood as a social representation of conflicts experienced in the city. It proposes a transdisciplinary approach that adopts the complementarity between urban research field and musical analysis field, in which two examples of Brazilian Popular Music are evaluated. The social impacts of migration brought by the Brazilian urbanization processes in the decades of 1960-1970, are the themes of the songs identified by the survey. The musical analysis has established that the melodic and harmonic choices defined by composers intensify this speech in the lyrics and build the characterization of "urban feeling" that the songs represent. As a result, the article demonstrates that the studies on urban processes can be enriched from transdisciplinary research approaches.

KEYWORDS

Brazilian urbanization. Brazilian popular music. Migration. Social representation. Transdisciplinarity.

INTRODUÇÃO

A cidade e seus conflitos são temas que perpassam a esfera acadêmica. Nem por isto, a representação das dinâmicas urbanas – para além da pesquisa científica – é menos aprofundada. A música popular brasileira é um exemplo desta representação de conflitos vividos na cidade, muitas vezes de forma aguda, pungente e esclarecedora. A expressão musical é uma rica forma de percepção sobre as relações dos moradores com a cidade como espaço físico-social, representando conflitos, desajustes, segregações e dilemas vividos pela vida urbana. A música popular brasileira pode revelar com profundidade o “sentimento urbano” – aqui definido como aquele sentido a partir da relação do cidadão com a cidade.

Internamente ao âmbito científico, segundo Kowarick (2000) o estudo sobre a cidade é abrangente, múltiplo e engloba uma multiplicidade de disciplinas que “(...) *investigam e interpretam este rol movediço e mutável de processos*” (KOWARICK, 2000, p. 119).

Convergindo com este entendimento, este artigo trata de parte de uma pesquisa científica na qual se entende a cidade como produto social, onde a música é um dos meios que representa sua lógica e dinâmica. Extrai-se do cotidiano urbano – a música popular brasileira – o objeto de estudo sobre a cidade. A complementariedade entre o campo de investigação das pesquisas urbanas, e da análise musical formam a matriz metodológica, adotada para o aprofundamento da representação da música como conflito urbano, demandando a soma de saberes de distintos campos disciplinares.

A partir das canções *Lamento Sertanejo* de autoria de Gilberto Gil e *Ponta de Areia* de Milton Nascimento este artigo trata da “cidade ausente”, termo escolhido para tratar do sentimento de conflito de processos migratórios vividos pelos seus moradores. A metodologia de análise musical adotada neste trabalho e sua aplicação na música *Lamento Sertanejo* foi parcialmente publicada em evento científico (BALDAM; LEONELLI, 2015) a partir de pesquisa financiada pela FAPESP – Fundação de Pesquisa do Estado de São Paulo.¹

Após a apresentação do referencial bibliográfico utilizado, será exposta a metodologia empregada, composta interdisciplinarmente e aplicada na terceira parte do artigo. Por fim, serão discutidos os resultados obtidos e as conclusões possíveis deste trabalho.

A CIDADE CANTADA, UMA REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Guareschi (GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2000) propõe um referencial metodológico para pesquisa em representações sociais. Destaca que as representações sociais se apresentam através de diferentes modos e diversos meios. Os modos relacionam-se aos aspectos da forma, modelo e método pelos quais a representação social é exposta (hábitos, costumes, comunicação formal e informal). Por meios, entende-se o canal pelo qual a representação social chega até seu receptor. O autor cita as imagens, os escritos, os sons e os gestos como meios dela (GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2000, p. 253). Incorporando esta metodologia, a representação social investigada nesta pesquisa tem a música popular como meio, intermediada pelo modo de uma comunicação informal.

A música popular estudada enquanto representação social também tem ocupado as discussões sobre metodologia de ensino da história. Segundo Abud (2005) a música popular revela o registro da vida cotidiana, “(...) *as representações sociais de autores e intérpretes serão instrumentos nas transformações de conceitos espontâneos em conceitos científicos (...)*” (ABUD, 2005, p. 309).

Dialogando mais diretamente com este artigo, Silva (2005, 2011) apresenta trabalhos referenciais quanto ao tema da urbanização na música popular brasileira. O processo de urbanização da cidade de São Paulo entre 1951 - 1969 é demonstrado pela análise musical que o autor faz de sambas paulistas. Temas como a crise da habitação, o processo de periferização e a dimensão simbólica da verticalização da cidade foram cantados no samba paulista e trabalhos por Silva (2005). Mas é o desenraizamento dos moradores como efeito do crescimento urbano que traz a marca mais contundente presente na temática das canções deste período.

O sentimento urbano analisado por Silva (2011) é retratado a partir do olhar dos menos favorecidos na metrópole. O autor aborda a urbanização como produção sociocultural, além de econômica e política, alertando que a história social da urbanização é pouco investigada a partir das experiências concretas de apropriação do espaço populares.

Silva (2011) utiliza como um dos elementos de estudo a análise semiótica dos sambas, extraindo o caldo da representação dos conflitos vividos. A percepção urbana dos grupos de baixa renda da cidade é expressa em melodia e harmonia (BALDAM; LEONELLI, 2015), construindo o que Thompson (1987, apud SILVA, 2011, p. 1) denomina a “*história da urbanização a partir de baixo*”.

O sentimento urbano retratado na música popular brasileira é uma das formas de representação da realidade dos conflitos urbanos. A contextualização das composições são chaves que revelam como os compositores e intérpretes representam um tempo e uma sociedade. São revelados personagens, dificuldades, disputas, esperanças, sentimentos, territórios, entraves e dinâmicas da produção e reprodução do espaço urbano. Para Tatit (2004) “*o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala*” (TATIT, 2004 apud ABUD, 2005, p. 313).

METODOLOGIA

Preliminarmente, foram escolhidas como objetos de estudo duas músicas populares brasileiras, em que foi possível identificar a representação social dos conflitos urbanos trazidos pela **migração**. As canções escolhidas foram: 1) *Lamento Sertanejo*,² lançada em 1975 por Gilberto Gil e 2) *Ponta de Areia*, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant em 1974. A metodologia para análise da música como representação social dos impactos da migração foi composta pelos seguintes passos: a) análise da letra, b) análise da melodia, harmonia e semiótica musical; c) contextualização dos processos migratórios pela bibliografia científica; d) discussão do sentimento urbano trazido pela migração e representado pelas músicas escolhidas.

² A análise musical de *Lamento Sertanejo* já foi apresentada em congresso científico com o objetivo de validar a metodologia empregada em projeto de pesquisa sobre a representação de conflitos urbanos.

Para a aplicação da metodologia acima, faz-se necessário esclarecer – ainda que de forma superficial – dois conceitos que foram utilizados: harmonia e melodia. Harmonia refere-se ao conjunto de acordes escolhidos para composição da música, compondo o campo harmônico. A melodia, geralmente executada pelo intérprete, é o aspecto que dá a identidade da música, além de ser o ponto de maior proximidade com o ouvinte (BALDAM; LEONELLI, 2015).

LAMENTO SERTANEJO: A AUSÊNCIA PELA LEMBRANÇA

Lamento Sertanejo foi composta por Gilberto Gil e Dominginhos, lançada por Gil em 1975 no álbum *Refazenda*. Ambos os compositores da música nasceram no nordeste brasileiro e consolidaram suas carreiras tanto no Brasil quanto no exterior. Assim, o tema da ausência da cidade natal, ausência de uma cultura própria não é estranho à obra e à vida dos dois músicos.

Entende-se que a linguagem musical guarda informações tanto ricas quanto submersas nas letras e harmonias e, por isso, inacessíveis à primeira escuta. As análises musicais apresentadas a seguir permitiram evidenciar quais ferramentas foram utilizadas pelos compositores para que a música exprima os sentimentos relacionados ao deslocamento urbano-cultural sofridos pela personagem do migrante.

Análise da Letra

Para uma leitura completa da letra de *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.
 (GIL; MORAIS, c1975)

Ao letrar a canção de Dominginhos, Gilberto Gil recorre a palavras de simples fonemas e significados, uma vez que a função maior da música popular é a comunicação. Por isso, a letra de *Lamento Sertanejo* é bastante simples e de fácil entendimento. Contudo, após a leitura em profundidade, pequenos detalhes indicam de que modo o compositor pensa e exprime esta condição adversa na cidade e de que ferramentas ele dispõe dentro da sua gramática musical para tanto.

A canção inicia identificando espacialmente uma personagem e ainda confirmando seu pertencimento àquele espaço. “*Por ser de lá / Do sertão, lá do cerrado / lá do interior do mato / da caatinga do roçado*”, são os versos que

vinculam a personagem a um local longínquo, tanto pelo uso do adjunto “lá” quanto pelo significado conotado a “sertão”, “cerrado”, “interior” e “roçado”, normalmente usados como referência a lugares distantes. Nesses primeiros versos o compositor coloca a personagem longe de seu lugar original.

Após identificar o habitat, o compositor ilustra o comportamento da personagem posicionando-a num novo lugar, de maneira adversa, em uma situação de não pertencimento: “*Eu quase não saio / Eu quase não tenho amigos / Eu quase que não consigo / Ficar na cidade sem viver contrariado*”. A personagem deslocada de sua origem traduz-se em comportamentos restritos, incômodos, aflitivos, fato que Gilberto Gil ilustra ao usar negativas ao referir-se à cidade.

É importante para o compositor evidenciar que a personagem está deslocada, por isso os próximos versos confirmam sua origem distante, e também apresenta elementos culturais que não mais se aplicam na cidade: “*Por ser de lá / Na certa por isso mesmo / Não gosto de cama mole / Não sei comer sem torresmo*.”

Nos últimos versos, é retomada a ideia de negação relacionada à cidade nos versos “*Eu quase não falo / Eu quase não sei de nada*”; é confirmado, novamente, o deslocamento da personagem em que faz referência a termos do local de origem, como em “*Sou como rês desgarrada / Nessa multidão boiada caminhando a esmo*.”

Como elemento principal impresso na letra de Lamento Sertanejo, nota-se o jogo dual entre duas localidades: uma de origem e outra de destino. Nesta última, o personagem se sente oprimido pela impossibilidade de concretizar sua cultura e viver apartado de seus laços de pertencimento.

Análise da Melodia, Harmonia e Semiótica Musical

A análise da melodia, harmonia e semiótica musical oferece novos elementos que complementam e corroboram as indicações já feitas pela análise da letra.

O jogo dual entre os lugares de origem e o atual, apresentado na letra, aparece na instrumentalização e na harmonia da canção. *Lamento Sertanejo* começa utilizando-se de um artifício comum no *blues*, a pergunta-e-resposta. Enquanto um instrumento toca, outro aguarda, quando este “responde”, o outro também aguarda. Enquanto essa dinâmica acontece, o jogo dual ganha mais uma camada por acrescentar aos sons da guitarra o som do acordeão: este típico do nordeste, aquele típico do *blues* norte americano. Essa dualidade musical também é expressa em outro momento. Para cada música existe um campo harmônico, que corresponde (a grosso modo) aos acordes possíveis para aquela música. *Lamento Sertanejo* está construída sobre o campo harmônico de Sol menor³, e toda sua dinâmica *blues* segue esta regra. Contudo, é inserido na música um acorde que não faz parte desse campo harmônico, tal acorde é o Mi meio diminuto⁴ que, não coincidentemente, é um acorde típico do baião nordestino (ele pode ser ouvido durante o segundo verso: “*Do sertão, lá do cerrado*”, por exemplo). Da mesma forma que os acordes acompanham um campo harmônico específico, as escalas que os instrumentos e a melodia executam também o fazem. Em geral, *Lamento Sertanejo* utiliza escalas pentatônicas, muito utilizadas no *blues*, contudo, também são inseridas

³Notação musical: Gm.

⁴ Notação musical: Em7(b5).

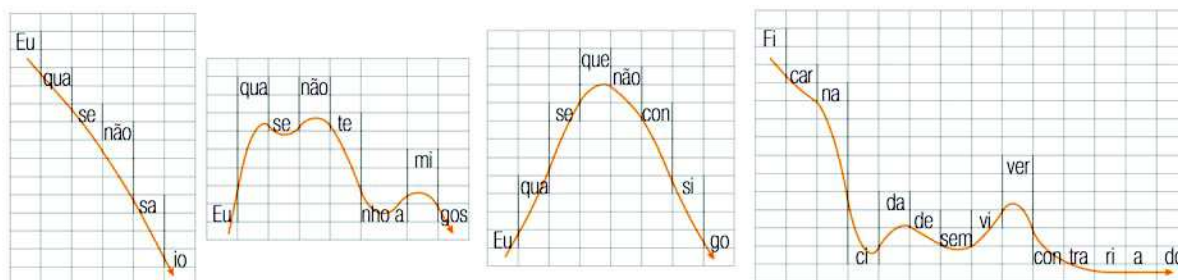


Figura 1: Análise semiótica de um trecho de Lamento Sertanejo. Fonte: BALDAM; LEONELLI, 2015.

escalas “deslocadas”, como percebe-se na melodia vocal em “*Sou como rês desgarrada*” em que o compositor utiliza-se de uma escala típica do baião. Mais uma vez, o compositor que tornar evidente o jogo dual e o deslocamento que a personagem vive, utilizando, para isso, os instrumentos musicais, escalas e acordes típicos do baião e do blues.

Luiz Tatit (2002) propõe um modelo gráfico para análises da melodia musical e sua relação com a letra, a semiótica musical. Abaixo estão representados alguns versos de *Lamento Sertanejo* aplicando-se este método.

A partir de tais representações gráficas é possível visualizar as direções melódicas escolhidas pelo compositor, que podem ser ascendentes, descendentes ou lineares⁵. A análise semiótica musical de *Lamento Sertanejo* aponta para duas características principais: a opção por movimentos descendentes⁶ e a grande amplitude melódica. Movimentos descendentes estão relacionados à tristeza, enquanto uma amplitude melódica evidencia a distância, por utilizar notas bastante graves e, em seguida, bastante agudas.

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 de letra, harmonia e melodia formam 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. 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. (GIL, 1969, p. 36)

As faces da migração brasileira no contexto de *Lamento Sertanejo*

Os estudos demográficos sobre a urbanização brasileira destacam de forma incisiva a década de 1960 como o ponto de inflexão da população, na qual os moradores urbanos superaram os rurais (BRITO, 2006; MATOS, 2012; SANTOS, 1996). O índice de urbanização de 1960 era de 45,52% e passa

⁵ A melodia de uma música é uma sequência de notas geralmente executadas pelo cantor, no caso de uma canção, ou por um instrumento em primeiro plano, no caso de uma música instrumental. A maneira como esta sequência é construída pode configurar uma melodia linear, ascendente ou descendente. Ela é linear quando a mesma nota é tocada seguidamente; ascendente quando a sequência parte de uma nota específica para outra mais aguda; descendente quando parte de uma nota específica para outra mais grave. Assim, se considerarmos as notas Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si como uma sequência que parte da nota mais grave para a mais aguda, um exemplo de melodia linear seria composta pela nota Mi tocada repetidas vezes; um exemplo de melodia ascendente seria composto pelas notas Ré, Fá, Sol e Si; um exemplo de melodia descendente seria composto pelas notas Sol, Ré e Dó.

⁶ Em *Lá do interior do mato*, apesar de a melodia executar um movimento ascendente, a harmonia executa um movimento descendente, caracterizando um contraponto. Este elemento musical conota separação e distância à música.

para 56,80% em 1970 (SANTOS, 1996, p. 29). Neste processo, os movimentos migratórios tiveram um papel relevante.

Em Brito e Souza (2005) e Brito (2006) é demonstrado que este processo foi intenso e veloz, compreendido por uma tríade: urbanização, concentração urbana e migrações internas. A dinâmica demográfica apresentou altas taxas de crescimento e intenso deslocamento populacional, como apresentado a seguir:

Apenas na segunda metade do século XX, a população urbana passou de 19 milhões para 138 milhões, multiplicando-se 7,3 vezes, com uma taxa média anual de crescimento de 4,1%. Ou seja, a cada ano, em média, mais de 2,3 milhões de habitantes foram acrescidos à população urbana. Essa enorme transformação da sociedade brasileira tinha como um dos seus principais vetores a grande expansão das migrações internas. Elas se constituíam no elo maior entre as mudanças estruturais pelas quais a sociedade e a economia passavam e a aceleração do processo de urbanização. (...). Contudo, a maior parte do crescimento demográfico urbano, entre 1960 e 1980, deveu-se ao intenso fluxo migratório rural-urbano. Somente entre 1960 e o final dos anos 1980, estima-se que saíram do campo em direção às cidades quase 43 milhões de pessoas (...) (BRITO, 2006, p. 222).

pós-
083

Além da análise dos dados demográficos, Brito (2006) comenta as dificuldades de inserção do migrante nas cidades que demandavam mão de obra, como o enfrentamento dos surtos de xenofobia, as tragédias sociais e as dificuldades de adaptação aos locais de destino. Este é o contexto dos movimentos migratórios e da urbanização que a música *Lamento Sertanejo* representa.

PONTA DE AREIA: AUSÊNCIA PELO ESQUECIMENTO

O século 20 trouxe à música popular uma soma de fatores. Chopin e Debussy encontram-se com Heitor Villa-Lobos e Dorival Caymmi, os ritmos africanos juntam-se com as harmonias e melodias da música europeia, a urbanidade torna-se figura frequentemente representada. As inovações tecnológicas, a industrialização, a difusão de meios de comunicação e a urbanização crescente permitiram que elementos culturais, antes distantes, pudessem se encontrar, misturarem-se e formarem algo novo. No Brasil, Tom Jobim, Baden Powell, João Gilberto foram alguns dos que conseguiram condensar este sentimento do momento em forma de música. Milton Nascimento cresce imerso nesse ambiente (AMARAL, 2013).

Segundo Amaral (2013), Milton traz em sua construção musical Miles Davis, Tom Jobim, Bill Evans, The Beatles e João Gilberto, uma mistura amarrada pela sensibilidade de Milton e inevitavelmente moldada pela história política do Brasil, passando pelo desenvolvimentismo do governo Kubitschek, a arquitetura moderna da Pampulha e o golpe de 1964. Como disse Chico Amaral: “*Para surgir alguém como Milton Nascimento, é necessário um ambiente fecundo, coisa que o Brasil foi perfeitamente capaz de produzir, pelo menos até aquele momento*” (AMARAL, 2013, p. 67).

Análise da Letra

Apesar de *Ponta de Areia* ser uma música de Milton Nascimento, sua letra foi composta por Fernando Brant. A seguir consta a letra completa da canção.

Ponta de areia, ponto final / da Bahia-Minas, estrada natural
Que ligava Minas ao porto, ao mar / Caminho de ferro mandaram arrancar
Velho maquinista com seu boné / Lembra o povo alegre que vinha cortejar
Maria fumaça não canta mais / Para moças, flores, janelas e quintais
Na praça vazia um grito, um oi / Casas esquecidas, viúvas nos portais
 (NASCIMENTO; BRANT, c1975)

Brant começa a canção identificando o objeto retratado. A estrada de ferro que ligava o norte de Minas Gerais ao sul da Bahia. Particularmente, o autor opta por utilizar o nome do ponto final da estrada, Ponta de Areia; o fim, o vazio e a ausência são os temas centrais dessa canção. Nos versos “*Que ligava Minas ao porto, ao mar / Caminho de ferro mandaram arrancar*” é possível atentar para dois elementos importantes na narrativa. Primeiro, temos a interrupção da estrada de ferro. “*Minas ao porto, ao mar*” estabelece o caminho, enquanto *ligava* o interrompe; em “*Caminho de ferro mandaram arrancar*” coloca em evidência a natureza ausente da estrada de ferro. Segundo, a partir desse ponto a canção utiliza apenas versos no tempo passado ou que remetam à ausência, indicando que as cenas são conduzidas pela da memória, um tempo que não existe mais.

Quando Brant descreve as pessoas neste cenário, coloca, primeiramente, a personagem da passagem (o maquinista) e a personagem estática (o povo). O verso “*Lembra o povo alegre que vinha cortejar*” é particularmente importante pois mostra que o assunto real da música são as relações estabelecidas a partir do trem que, neste caso, são retratadas tanto festivas quanto extintas.

A partir de “*Para moças, flores, janelas e quintais*”, Milton descreve subjetivamente o espaço deixado pela atividade ausente do trem. “*Praça vazia, casas esquecidas, viúvas*” são elementos que retratam a falta, o vazio, o abandono.

As cenas descritas por Brant adquirem um tom de sépia ao retratarem a interrupção das dinâmicas que antes existiam ali. Para tanto, ele utiliza como artifícios o uso de verbos no passado, verbos e substantivos que remetem à ausência e utiliza uma narrativa simples construída como apresentação do local, das personagens e da problemática.

Análise da Melodia, Harmonia e Semiótica

Após a análise da letra de Fernando Brant, as análises da melodia, harmonia e semiótica, compostas por Milton Nascimento, nos oferecem novos dados complementares.

A melodia de *Ponta de Areia* é precisa. Todos os versos possuem doze sílabas poéticas, que garantem um ritmo constante para a melodia; e ainda, o desenho da melodia é o mesmo em todos os versos, assumindo apenas pequenas variações. O diagrama abaixo ilustra dois versos da canção segundo o esquema de análise semiótica proposto por Tatit (2002):

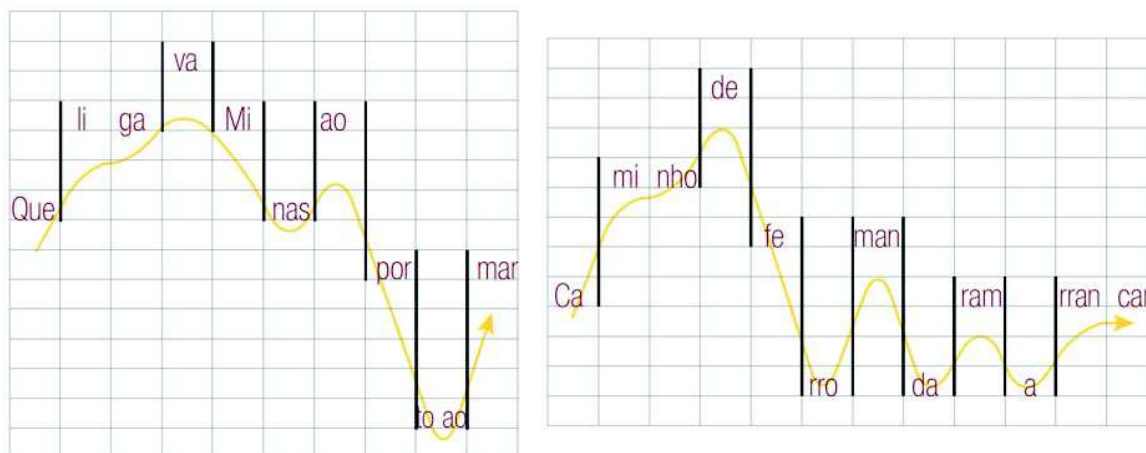


Figura 2: Análise semiótica de um trecho de Ponta de Areia. Elaboração: Gisela Cunha Viana Leonelli, Rafael Baldam.

Esta análise evidencia que os elementos musicais identificados em *Ponta de Areia* são resultado de uma escolha deliberada, não é acaso. Assim, valida-se a ideia de que a música pode ser um instrumento de comunicação efetivo.

A harmonia de *Ponta de Areia* acrescenta duas informações que completam sua análise musical. Primeiro, no início da canção, a percussão mimetiza o andamento de um trem com ajuda dos sinos, e logo em seguida o coro de crianças cantando mimetiza o cortejo descrito na letra: “*Lembra o povo alegre que vinha cortejar*”. Segundo, a canção fala sobre o passado, as ações e imagens descritas nela não acontecem mais no presente, mas sim, na memória. As escolhas harmônicas dessa canção ilustram justamente essa característica etérea da memória transformada em imagem. Para isso, Milton utiliza a escala pentatônica de Si bemol⁷, mas não utiliza as duas notas que criariam tensão na melodia, o Mi bemol e o Lá⁸. Com isso, a canção paira sobre uma paisagem intermediária, não se direciona para o lamento nem para a exaltação, permanece aérea e distante⁹.

⁷ Notação musical: Bb.

⁸ Notação musical: Eb e A.

⁹ Essa escolha pode ser observada em Debussy, em composições como *Pagodes* e *La Cathédrale Engloutie*.

AS CIDADES ESQUECIDAS: O ABANDONO DE UM POVO QUE PARTIU E NÃO CHEGA MAIS

*Anda, minha gente / Vem depressa, na estação / Pra ver o trem / Chegar
É dia de festa / E a cidade se enfeita para ver / O trem
Quem é bravo, fica manso / Quem é triste, se alegre / E olha o trem
Velho, moço e criança / Todo mundo vem correndo / Para ver / Rever gente
que partiu
Pensando um dia em voltar / Enfim, voltou / No trem / E voltou contando
histórias
De uma terra tão distante do mar / Vem trazendo esperança para quem /
quer / Nessa terra se encontrar / E o trem... / Gente se abraçando / Gente
rindo / Alegria que chegou / No trem
(Três Pontas; NASCIMENTO, 1967)*

Na canção *Três Pontas*, lançada oito anos antes de *Ponta de Areia*, Milton já apresenta referências à paisagem da ferrovia e de atividades relacionadas a ela. O repórter Fernando Brant, companheiro de Milton em diversas composições¹⁰ e também oriundo de Minas Gerais, compôs a letra de *Ponta de Areia* após uma viagem a trabalho percorrendo o antigo caminho da ferrovia Bahia-Minas. Tal reportagem foi publicada na revista *O Cruzeiro*, em uma edição de 1972. Seguem dois trechos de seu texto.

D. Rosaria não contém as lágrimas quando fala da estrada de ferro: “Máquina é pra rodar e maquinista é pra morrer”, dizia o seu marido, Joaquim Bitu, o mais famoso e querido maquinista da região, na época. E ela se lembra do apito do trem apontando ao longe, depois contornando gloriosamente a praça de Ponta de Areia (subúrbio de Caravelas, Bahia), carregado de toras de peroba e jacarandá, o marido acenando ao passar em frente a sua casa. Hoje faz 18 anos que Joaquim (Bitu) Nunes morreu e 7 que a estrada de ferro Bahia-Minas foi extinta. Rosaura, 73 anos, recebe Cr\$ 150,00 de pensão do Instituto e sonha com alegria de viver até que voltem as máquinas matraqueando em cima dos trilhos e, com eles, os seus filhos, que trabalham em outros ramais. (...) Milhares de histórias como esta são contadas ao longo do leito abandonado da antiga Bahia-Minas, que começou a ser construída nos tempos do Império e viveu até abril de 1966. Ligando Araçuaí (MG) à Ponta de Areia, essa ferrovia tinha grande importância sócio-econômica para os vales mineiros do Mucuri e Jequitinhonha e para o Sul da Bahia. Teófilo Otoni, homem de rara visão, dizia em 1857 que “logo que os produtos agrícolas e o comércio avultarem no vale do Mucuri e adjacências, Caravelas será o empório do comércio estrangeiro, a nossa alfândega e o nosso Rio de Janeiro.” (VILELA, 1980, p. 36)

¹⁰ *Travessia, Para Lennon e McCartney, Ao que vai nascer, Escravos de Jó, Maria Maria e Canção da América* são alguns exemplos de composições de Fernando Brant e Milton.

¹¹ Forma pela qual os usuários e trabalhadores da ferrovia se referiam à estrada.

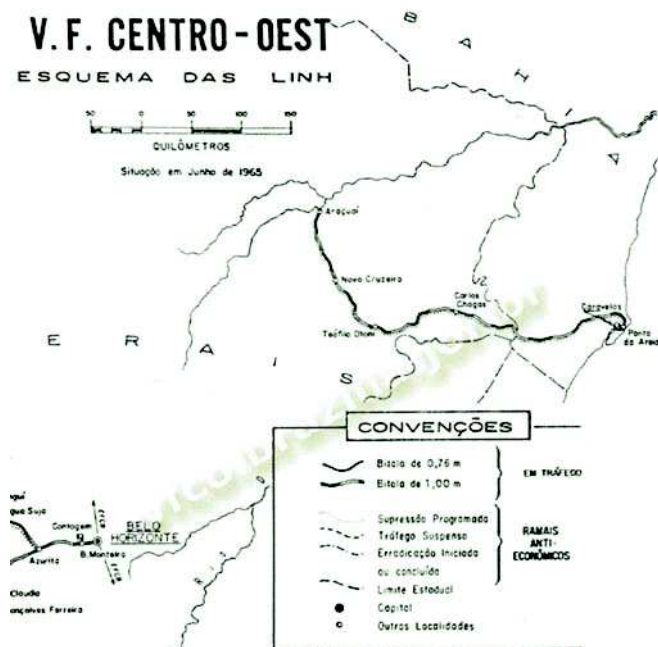


Figura 3: Imagem ilustrativa do percurso da estrada ferroviária Bahia – Minas. Fonte: Viação Férrea Centro Oeste.

Três anos depois deste artigo, Milton lança *Ponta de Areia*. A reportagem de Brant registra que após sete anos da desativação da estrada de ferro, seu legado é a falta de emprego e a saudade. Em reportagem para o portal de notícias do Estado de Minas (2015), Antônio Lima Silva, de 80 anos, afirma: “Depois que a Baia Minas¹¹ acabou, o emprego sumiu. O povo foi para outros lugares” (LOBATO, 2015). Manoel, morador de Araçuaí, cidade mineira onde a Maria Fumaça iniciava seu trajeto, coloca: “Não temos geladeira, chuveiro quente e televisão, porque a luz não chegou em nossa casa”, colocando em evidência que o destino de uma cidade que teve sua principal atividade econômica extinta, é a ausência de qualidade de vida (LOBATO, 2015).

A Maria Fumaça escoava a produção agrícola das cidades de seu percurso, possibilitava o trânsito de produtos e matéria-prima entre as cidades e internacionalmente, movimentava a economia. De 1935 a 1944, por exemplo, o

volume nos vagões de carga passou de 76.874 toneladas para 174.161 toneladas (aumento de 126%). O total de passageiros subiu em escala maior num período menor, de 51,3 mil pessoas em 1935 para 373 mil homens e mulheres em 1940 (acrécimo de 627%). Este seria o último período de vida da ferrovia (ASSIS, 1985).

Segundo Assis (1985), a desativação da estrada de ferro em 1966 pode ser relacionada à fervorosa produção rodoviária promovida pelo governo militar, inviabilizando a manutenção daquele meio de transporte.

Todas as cidades presentes no percurso da Bahia-Minas sofreram um decréscimo em sua economia, estrutura urbana e vida urbana. A cidade mineira de Carlos Chagas teve uma queda de 16,2 mil habitantes após a desativação da Maria Fumaça; em Caravelas, Bahia, ponto final da estrada, a população caiu de 31,1 mil para 10 mil em um ano. O cenário deixado é de estações em ruínas e espaços vazios (ASSIS, 1985).

Durante as análises de *Ponta de Areia*, foi percebido que a canção apresenta substantivos concretos para caracterizar a cena descrita: estrada, caminho de ferro, povo, maria fumaça, moças, flores, janelas, quintais, praças, casas e portais. Utiliza-se a ideia central de ausência, associando-a aos substantivos mencionados gerando versos como: caminho de ferro mandaram arrancar, maria fumaça não canta mais, casas esquecidas viúvas nos portais.

A música de Milton trata da ausência sob a forma de passagem, viagem, partidas, idas e vindas, encontros e desencontros. Assim, no ambiente da estrada de ferro, a viagem é um agente da ausência para aquele que vai e para aquele que fica. Com isso, a cidade que abriga esta dinâmica desbota, esquece-se e é esquecida.

Ponta de Areia trabalha este tema, que pode ser bastante denso, de forma simples, partindo de cenas facilmente imagináveis e muitas vezes reconhecíveis ao ouvinte, gerando certa proximidade entre o compositor, a canção e seu receptor. Não há palavras ou construções semânticas complexas; há um canto emocionado e sensível. Estas escolhas contribuem para que a experiência da música de Milton se torne uma cena pessoal de cada um que a ouve.

RESULTADOS

A partir de uma abordagem de investigação que procurou a aproximação entre a música e os estudos urbanos, foi possível identificar pontos de convergência que contribuem para a descrição, compreensão e entendimento de processos de urbanização, em especial os impactos sociais trazidos pela migração.

As músicas *Lamento Sertanejo* e *Ponta de Areia* retratam de forma contundente situações distintas de processos migratórios: a primeira, a ausência trazida pela lembrança e a distância; a segunda, a ausência pelo esquecimento e abandono. Em um primeiro momento, este “sentimento urbano” retratado pelas músicas parece ser resultado primordialmente pela composição das letras. No entanto, a pesquisa mostrou pela metodologia da análise da semiótica musical, que as escolhas melódicas e harmônicas das composições – sejam elas intuitivas ou propositais – criam um discurso sensorial e auditivo estruturante das

composições. Desta forma, a representação social do “sentimento urbano” é construída para além da letra, mas também pelas escolhas melódicas e harmônicas.

A pesquisa converge com o entendimento de Kowarick (2000) demonstrando que o estudo sobre a cidade pode ser abrangente e múltiplo; neste caso em uma tentativa transdisciplinar. A representação social por intermédio da música popular brasileira pode oferecer outras abordagens de leituras sobre o processo de urbanização do nosso país.

REFERÊNCIAS

- ABUD, Katia Maria. Registro e representação do cotidiano: a música popular na aula de história. *Cadernos CEDES [online]*, v. 25, n. 67, p. 309-317, 2005. ISSN 1678-7110. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-32622005000300004>
- AMARAL, Chico. *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora e Consultoria Gomes, 2013. 396p.
- ASSIS, Olavo Amadeu. *O Ferroviário: nos trilhos, na saudade*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1985. 155p.
- BALDAM, Rafael; LEONELLI, Gisela C. V. Cidade Cantada: a representação dos conflitos urbanos pela análise musical. In: *Anais do XVI ENANPUR – Espaço, planejamento e insurgências: alternativas contemporâneas*. Belo Horizonte, p. 1-26, 2015.
- BRITO, Fausto. O deslocamento da população brasileira para as metrópoles. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, vol.20, n.57, p.221-236, 2006. ISSN 1806-9592. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142006000200017>
- BRITO, Fausto; SOUZA, J. (2005) Expansão Urbana nas grandes metrópoles: o significado das migrações intrametropolitanas e da mobilidade pendular na reprodução da pobreza. *Revista São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 19, n. 4, p. 48-63, 2005. ISSN 0102-8839. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392005000400003>
- GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. Introdução. In: GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 17-25.
- KOWARICK, Lúcio. *Escritos Urbanos*. São Paulo: Editora 34, 2000. 144p
- MATOS, Ralfo. Migração e Urbanização no Brasil. *Revista Geografias Artigos Científicos*. Belo Horizonte, v.14, p.7-27, 2012. ISSN 2237-549X.
- SANTOS, Milton. *A Urbanização Brasileira*. São Paulo: Editora Hucitec, 1993. 176p.
- SILVA, Marcos Virgílio da. São Paulo, 1946-1957: Representações da Cidade na Música Popular. In: GITAHY, Maria Lúcia Caira. (Org). *Desenhando a cidade do século XX*. São Carlos: Editora Rima, 2005.
- SILVA, Marcos Virgílio da. Sambistas por profissão e profissão de sambista. (São Paulo, décadas de 1950 e 1960): apontamentos para uma história social da urbanização “a partir de baixo” In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. ANPUH, São Paulo, julho 2011, p. 1-17. ISBN: 978-85-98711-08-9.
- SILVA, Marcos Virgílio da. *Debaixo do Progrêssio: Urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato e outros sambistas paulistanos (1951-1969)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2011. 301p.
- TATIT, Luiz. *Análise Semiótica através das Letras*, São Paulo: Atêlie Editorial, 2002. 200p.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 41.
- THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- VILELA, Saul. O Último Trem: Palco e Bastidores. *Pampulha: Revista de Arquitetura, Arte e Meio Ambiente*. Belo Horizonte: Caminho Novo, Ano II, n.º 3, p36-41, Março-Abril, 1980. Disponível em: https://issuu.com/mamamao/docs/pampulha_03/1?e=2024586/3215649. Acesso em: 22 dez. 2016.

WEBSITES

Centro Oeste Brasil. *Mapas da Viação Férrea Centro Oeste*. Disponível em <http://vfco.brazilia.jor.br/ferrovias/mapas/1965-Viacao-Ferrea-Centro-Oeste.shtml>. Acesso em 15 set 2015.

Gege Produções Artísticas. *Gilberto Gil, biografia e discografia*. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php. Acesso em 20 out. 2014.

LOBATO, Paulo Henrique. *Bahia-Minas: EM refaz o trajeto da linha férrea que levou desenvolvimento aos dois estados*. Disponível em http://www.em.com.br/app/noticia/economia/2015/08/02/internas_economia,674427/ferrovia-bahia-minas-em-refaz-o-trajeto-da-linha-ferrea.shtml. Acesso em 8 set 2015.

LOBATO, Paulo Henrique. *População de cidades cortadas pela Baiminas sofrem com falta de luz e esgoto*. Disponível em http://www.em.com.br/app/noticia/economia/2015/08/05/internas_economia,675359/sem-luz-e-esgoto-familias-ainda-sonham.shtml. Acesso em 8 set. 2015.

Observatório dos Conflitos Urbanos do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.observaconflictosrio.ippur.uff.br/ippur/liquid2010/parte_metodologia_02.php. Acesso em 11 jul. 2014.

Sylvio E. de Podestá Aquitetura. *Grupo Corpo*. Disponível em <http://www.podesta.arq.br/index.php/residenciais/47-publicacoes/revista-pampulha/170-pampulha-13-memoria?showall=&start=8>. Acesso em 10 set. 2015.

MÚSICAS

GIL, Gilberto, MORAIS, José Domingos de. "Lamento Sertanejo". In: GIL, Gilberto. *Refazenda*. Rio de Janeiro: Warner Music, c1975. 1 CD.

NASCIMENTO, Milton. "Três Pontas". In: NASCIMENTO, Milton. *Travessia*. Rio de Janeiro: Universal, c1967. 1 CD.

NASCIMENTO, Milton, BRANT, Fernando. "Ponta de Areia". In: NASCIMENTO, Milton. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, c1975. 1 CD.

Nota do Editor

Data de submissão: 14/05/2016

Aprovação: 18/11/2016

Revisão: Belisa Gonçalves Caramori

Gisela Cunha Viana Leonelli

Professora do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas.

CV: <http://lattes.cnpq.br/0925768769790678>

gisela@fec.unicamp.br

Rafael Baldam

Mestrando do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

CV: <http://lattes.cnpq.br/0486923514895060>

rafabaldam@gmail.com