

# CONCERNING MUSIC

liberdades políticas  
liberdades poéticas

10º Encontro  
Internacional  
de Música  
e Mídia

17 a 19 de setembro de 2014  
UNIVERSIDADE PAULISTA  
Campus Indianópolis  
rua Dr. Bacelar, 1212  
Vila Clementino  
São Paulo, SP

[musimid.mus.br/10encontro](http://musimid.mus.br/10encontro)

Anais

ISBN 978-85-62959-34-9

realização  
e promoção

**UNIP**

UNIVERSIDADE PAULISTA  
Vice-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa

MuSimid  
Centro de Estudos  
em Música e Mídia

apoio

FAPESP

## **10º Encontro Internacional de Música e Mídia**

### **COM SOM. SEM SOM. LIBERDADES POLÍTICAS, LIBERDADES POÉTICAS**

17 a 19 de setembro de 2014

#### **Realização e promoção**

Universidade Paulista

Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid/ECA-USP

#### **Apoio**

Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado de São Paulo

#### **Comissão organizadora**

Heloísa de A. Duarte Valente

Simone Luci Pereira

Luiz Fernando de Prince Fukushima

Ricardo Santhiago

#### **Comissão científica**

Heloísa de A. Duarte Valente

Simone Luci Pereira

Luiz Fernando de Prince Fukushima

Ricardo Santhiago

Adalberto Paranhos

Carla Delgado de Souza

Márcia Ramos de Oliveira

#### **Comitê de leitura**

Carla Delgado de Souza

Claudia Neiva de Matos

Juliana Coli

Marcel de Oliveira Souza

Marcos Julio Sergl

Marita Fornaro

Mercedes Liska

Mônica Rebecca F. Nunes

Sandro Figueredo

## sumário

linhas temáticas 8

programação 10

mesas redondas 11

sessões temáticas 12

## conferências

Tortura e Transcendência:

Notas Preliminares sobre *A Geladeira* 15

Paulo C. Chagas

El clavel rojo sobre el piano: Militancia política y censura en la vida artística de Osvaldo Pugliese 46

María Mercedes Liska

A música como linguagem e os conceitos de música universal e música nacional. 50

Lina Maria Ribeiro de Noronha

Vozes cruzadas: dialogismo e política na música popular em tempos de ditadura 72

Adalberto Paranhos

Com som, sem som: história, o Grupo Opinião e o “bicho” 88

Kátia Rodrigues Paranhos

Sessão MusiMid: Trabalhos realizados e em andamento 100

Heloísa de A. D. Valente

## **sessão temática 1** **escuta e apropriações da música nos eixos espaço- temporais: tecnologia e subjetividade**

**Músicas de “todos os tempos e lugares”, aqui e agora: novos rumos da  
“música brasileira” na cultura digital** 108

Thiago Pires Galletta

**Áudio-imagem: intento antropológico para uma readaptação da escuta  
frente às novas mídias do som** 120

Luiza Spínola Amaral

**Agenciamento semiótico e intersubjetividade: atividade comunicacional  
entre internautas e sistemas de recomendação de músicas** 133

Natália Moura Pacheco Cortez

**8tracks de separação: redes sociais interligando pessoas pelo mundo  
através da música** 135

Deborah Cattani Gerson

**A individualização virou tendência na era da portabilidade?** 161

Otávio Santos

## **sessão temática 2** **Novos mundos, novos signos musicais: formas de sensibilidade e composição**

**Música e linguagem: modalidades do pensamento poético** 173

Jordanna Duarte

Werner Aguiar

**Três cantigas infantis brasileiras: memória, experiência simbólica e  
estética na formação humanística e musical da infância** 181

Eusiel Rego

**Análise semiótica na Regência musical** 244

Caio Anderson Ramires Cepp

Da MPB surgida em 1964 à Nova MPB do século XXI: retomadas, avanços, saturações e digressões **261**

Laura Figueiredo Dantas

Heloísa de Araújo Duarte Valente

### **sessão temática 3**

**Escuta e apropriações da música nos eixos espaço-temporais: formas de transmissão**

Vanguarda Paulista e a abertura política: o lado cultural da redemocratização, na São Paulo dos anos 1980 **276**

Mauro Nascimento Clemente

Heloísa Duarte Valente

A ressignificação de enunciados da canção na perspectiva do ouvinte/analista: caso “Loucos de Cara” no contexto Brasil 2013-2014. **290**

Ana Lúcia Fontenele

A festa e a luta: São Paulo e o rap político dos Racionais **305**

Gabriel Gutierrez Mendes

Juventude, corpo e produção de sentidos nos clipes de rock brasileiro dos anos 80 **320**

Gabriel Guimarães

Denise da Costa Oliveira Siqueira

Pelo direito de ouvir: Falcão, música e estereótipos (esboço) **334**

Ivan Fortunato

### **sessão temática 4**

**História/historicidade/temporalidade: música, mídia e política**

Vozes em harmonia no Estado Novo: a música popular brasileira e o programa *Hora do Brasil* **342**

Carla Montuori Fernandes

Genira Chagas

Os desafios da produção midiática na década de 1940: o caso do artista-comunicador José Medina **356**

Vera da Cunha Pasqualin

Que viva Villa! – Os Corridos como narrativa da Revolução **374**

Marco Antonio BIN

Preconceito e experiência estética musical em T. W. Adorno **388**

Rafael Baioni

Luiz Fukushiro

## sessão temática 5

### Novos mundos, novos signos musicais: interfaces entre música e cinema

Música para ver e ouvir: a contribuição musical de André Abujamra ao cinema brasileiro **401**

Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana

O universo imagético/musical na obra de Lars Von Trier **417**

Marcos Júlio Sergi

Som da anarquia: um estudo sobre o caos em Batman **433**

Rogério Sobreira

Anselmo Guerra

Música e História no filme “Tangos – O Exílio de Gardel” **455**

Marcel de Oliveira Souza

Scheyla Tizatto dos Santos

## sessão temática 6

### Escuta e apropriações da música nos eixos espaço-temporais: formas e formas de composição e transmissão

O entrelugar da cena: reflexões para a compreensão das cenas musicais enquanto espaços de experiências identitárias e processos de subjetivação **466**

Luciana Xavier de Oliveira

Um fantasma assombra a Rocinha e além: Michael Jackson **482**

Leandra Lambert

“Eles podem ser malucos, mas são profissionais!” Um estudo de recepção sobre o grupo Black Sabbath no programa Fantástico **492**

Fábio Cruz

## sessão temática 7

### História/historicidade/temporalidade: fontes visuais para o estudo da performance musical

“Para ser bonita e bela não preciso andar ornada”: a construção da diva na música brasileira popular e de concerto entre 1950 e 1960 **518**

Isabel Porto Nogueira

A performance atualizada: uma análise da construção de personagens nas capas de disco **535**

Gabriel Gottardo Rocha

Cruzando olhares e signos: um paralelo entre fotografias de mulheres em programas de concerto e capas de disco **544**

Jamile Staeve Ayres

## linhas temáticas

### 1. História/historicidade/temporalidade

A experiência contemporânea de viver em um mundo dominado por imagens e sons, em meio à tecnologia que se intensifica, traz o desafio de refletir sobre as formas de usar estes recursos audiovisuais e seu armazenamento, que parecem infinitos nesta era. Ouvir e ver o passado nunca foram tarefas simples para os historiadores e outros pesquisadores que lidam com música, cultura e arte no passado. Trata-se de fontes pautadas pela tensão entre subjetividade e objetividade, uma vez que lidam com memórias que resultam da recepção do oral ao audiovisual, marcadas pela impressão e testemunho, experiência estética e registro documental. Como bem lembra o historiador Marc Bloch, estas fontes não são “mágicas”, nem portadoras de um sentido em si, mas plenas de significado quando devidamente questionadas. Este eixo temático reúne trabalhos e pesquisas que tratem destes desafios.

### 2. Escuta e apropriações da música nos eixos espaço-temporais

A música e as canções em particular têm a capacidade de passar por processos ressemantização, de modo a adquirir novos usos, em tempos e espaços diferentes. Mais ainda, a escuta, o consumo, os usos e as apropriações feitas dos repertórios musicais por parte dos ouvintes/receptores trazem muitas vezes sentidos não contemplados ou dados pela autoria ou pelo espaço amplo da produção. Este eixo temático dá atenção ao campo de recepção, aos usos das músicas na vida cotidiana, ou como recurso na construção de imaginários sociais, políticos, identidades e pertencimentos coletivos de representação e ação social, onde tempo e espaço atuam como agentes que tornam ainda mais complexos estes processos.

### 3. Formas e formas de composição e transmissão

O compositor Igor Stravinsky afirmou, certa vez, uma frase de impacto: a música não quer dizer nada além da sua própria linguagem, sua materialidade acústica. Justamente por essa razão, pode ser veículo de qualquer coisa ou ideia: como trilha sonora, catalisa a ação cênica; como *spot* ou *jingle* vende produtos e bens, também acompanha atividades prosaicas do dia a dia etc. A música também simboliza: experiências impactantes e inesquecíveis em nível pessoal ou coletivo. Nesse aspecto, em particular, manifestações sociais têm sua comunicabilidade efetiva e realçada, quando a música é elemento integrante. E, em várias situações, a música é composta sobre formas específicas, com esse determinado fim de chamamento: hinos pátrios, canções de protesto são exemplos cabais. Mas também existem as composições musicais que tentam recriar, através de procedimentos particulares, os próprios acontecimentos—tal é o caso da Abertura solene 1812, de Tchaikovsky. Existem, ainda, obras cujo vínculo se estabelece através de homenagem, dedicatórias (etc.): Beethoven dedicou sua terceira sinfonia (op. 55, “Heroica”). Este eixo temático pretende debater as diversas situações em que a música, em suas formas composicionais, tem caráter funcional, incitando à manifestação, à luta, em prol de uma “bandeira”.

### 4. Novos mundos, novos signos musicais

Guerra e exílio e suas repercussões na criação artística, motivados pela circulação dos seus protagonistas. O caso das vanguardas europeias: *Neue Musik*, jazz e música para o cinema. A suposta universalidade das linguagens artísticas e seu desenvolvimento extra-muros (simbólicos, territoriais). A noção de “entre-lugar” de Homi Bhabha, ajuda a apensar em vidas na fronteira, em subjetividades que se fazem nos entremeios, nas intersecções culturais, que se manifestam nas obras musicais como também na sua escuta, por públicos diferentes que circundam a experiência migrante.

## programação

**17 de setembro:** 9h00–9h30 *credenciamento* 9h30–10h00 **solenidade de abertura** Marina A. López Soligo coordenadora da Pós-Graduação da UNIP + Mauricio Ribeiro da Silva coordenador da Pós-Graduação em Comunicação da UNIP + coordenadores do MusiMid Heloísa de A. D. Valente · Simone Luci Pereira · Luiz Fukushiro 10h00–12h00 **mesa-redonda 1** 12h00–13h30 *intervalo* 13h30–15h00 **sessões temáticas 1 e 2** 15h00–16h30 **exibição** *A geladeira*, de Paulo Chagas + comentários André Egg 16h00–16h30 *intervalo* 16h30–18h00 **mesa-redonda 2** Márcia Ramos de Oliveira + Adalberto Paranhos + Kátia Paranhos + coordenação Simone L. Pereira 18h00–19h30 **lançamentos**

**18 de setembro:** 9h00–10h30 **sessões temáticas 3 e 4** 10h30–12h00 **diálogo: pete seeger and freedom of song** David K. Dunaway + comentários Ricardo Santhiago · Jorge Miklos 12h00–13h30 *intervalo* 13h30–15h00 **sessões temáticas 5 e 6** 15h00–16h00 **sessão temática MusiMid** moderação Heloísa de A. D. Valente 16h00–16h30 *intervalo* 16h30–18h00 **mesa-redonda 3**

**19 de setembro:** 9h00–10h30 **sessões temáticas 7 e 8** 10h30–12h00 **mesa-redonda 4** 12h00–13h30 *intervalo* 13h30–15h00 **sessão temática dos coordenadores** 15h30–16h45 **exibição** *O sole mio! Música italiana, na terra da garoa* · direção Pedro Miguez + produção Heloísa de A. D. Valente + Marta Fonterrada 16h45–17h30 *intervalo* 17h30–19h00 **mesa-redonda 5**

## mesas redondas

1. com som. sem som. aprendendo a falar e a calar Daphne Patai + Marisa Fonterrada + Susana Sardo + coordenação Ricardo Santhiago
2. com som. sem som. história, historicidade e temporalidade no brasil contemporâneo Márcia Ramos de Oliveira + Adalberto Paranhos + Kátia Paranhos + coordenação Simone L. Pereira
3. formas, formas de composição e transmissão musical na américa latina Marita Fornaro + Maria Mercedes Liska + Isabel Porto Nogueira + coordenação Marcel O. Souza
4. com som. sem som. as imagens e o espaço Atílio Avancini + Maurício R. da Silva + Miguel Angel García + Jorge Miklos + coordenação Luiz Fukushiro
5. com som. sem som: liberdades políticas, liberdades poéticas André Egg + Lina Maria Noronha + Carla Delgado de Souza + coordenação Carla Delgado de Souza

## **sessões temáticas**

### **1. escuta e apropriações da música nos eixos espaço-temporais: tecnologia e subjetividade**

*Músicas de “todos os tempos e lugares”, aqui e agora: novos rumos da “música brasileira” na cultura digital* · Thiago Pires Galletta + *Áudio-imagem: intento antropológico para uma readaptação da escuta frente às novas mídias do som* · Luiza Spínola Amaral + *Agenciamento semiótico e intersubjetividade: atividade comunicacional entre internautas e sistemas de recomendação de músicas* · Natália Moura Pacheco Cortez + *8tracks de separação: redes sociais interligando pessoas pelo mundo através da música* · Deborah Cattani Gerson + *A individualização virou tendência na era da portabilidade?* · Otávio Santos + *moderação* Fabiana Moura Coelho

### **2. novos mundos, novos signos musicais: formas de sensibilidade e composição**

*Música e linguagem: modalidades do pensamento poético* · Jordanna Duarte + Werner Aguiar + *Três cantigas infantis brasileiras: memória, experiência simbólica e estética na formação humanística e musical da infância* · Eusiel Rego + *Análise semiótica na Regência musical* · Caio Anderson Ramires Cepp + *Da MPB surgida em 1964 à Nova MPB do século XXI: retomadas, avanços, saturações e digressões* · Laura Figueiredo Dantas + Heloísa de Araújo Duarte Valente + *Nada de samba, nada de tango, nada de valsas vienenses: O som proibido de Carolina Maria de Jesus* · Ricardo Santhiago + *moderação* Juliano de Oliveira

### **3. escuta e apropriações da música nos eixos espaço-temporais: formas de transmissão**

*Vanguarda Paulista e a abertura política: o lado cultural da redemocratização, na São Paulo dos anos 1980* · Mauro Nascimento Clemente + *A ressignificação de enunciados da canção na perspectiva do ouvinte/analista: caso “Loucos de Cara” no contexto Brasil 2013-2014* · Ana Lúcia Fontenele + *A festa e a luta: São Paulo e o rap político dos Racionais* · Gabriel Gutierrez Mendes + *Juventude, corpo e produção de sentidos nos cliques de rock brasileiro dos anos 80* · Gabriel Guimarães +

Denise da Costa Oliveira Siqueira + *Pelo direito de ouvir: Falcão, música e estereótipos (esboço)* · Ivan Fortunato + moderação Sandro Figueredo

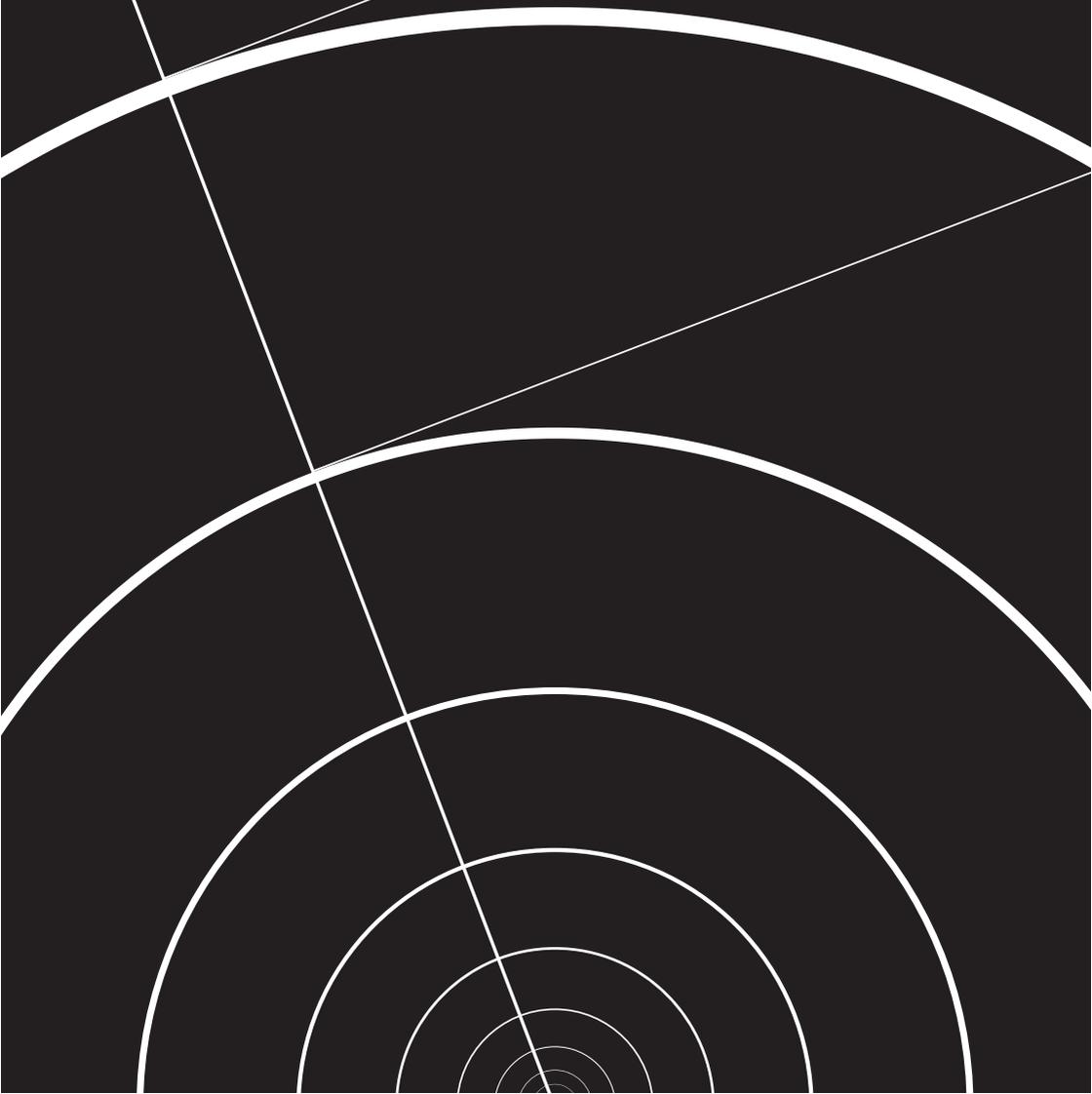
**4. história/historicidade/temporalidade: música, mídia e política** *Vozes em harmonia no Estado Novo: a música popular brasileira e o programa Hora do Brasil* · Carla Montuori Fernandes + Genira Chagas + *Os desafios da produção midiática na década de 1940: o caso do artista-comunicador José Medina* · Vera da Cunha Pasqualin + *Que Viva Villa! – Os Corridos como narrativa da Revolução* · Marco Antonio Bin + *Preconceito e experiência estética musical em T. W. Adorno* · Rafael Baioni do Nascimento + Luiz Fukushiro + moderação Marcel de Oliveira Souza

**5. novos mundos, novos signos musicais: interfaces entre música e cinema** *Música para ver e ouvir: a contribuição musical de André Abujamra ao cinema brasileiro* · Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana + *O universo imagético/musical na obra de Lars Von Trier* · Marcos Júlio Serogl + *Som da anarquia: um estudo sobre o caos em Batman* · Rogério Sobreira + Anselmo Guerra + *Música e História no filme “Tangos – O Exílio de Gardel”* · Scheyla Tizatto + Marcel Oliveira de Souza + moderação Marco Bin

**6. escuta e apropriações da música nos eixos espaço-temporais: formas e formas de composição e transmissão** *O entrelugar da cena: reflexões para a compreensão das cenas musicais enquanto espaços de experiências identitárias e processos de subjetivação* · Luciana Xavier de Oliveira + *Um fantasma assombra a Rocinha e além: Michael Jackson* · Leandra Lambert + *“Eles podem ser malucos, mas são profissionais!”: Um estudo de recepção sobre o grupo Black Sabbath no programa Fantástico* + Fábio Cruz+ moderação Juliano Pita

**7. história/historicidade/temporalidade: fontes visuais para o estudo da performance musical** *“Para ser bonita e bela não preciso andar ornada”: a construção da diva na música brasileira popular e de concerto entre 1950 e 1960* · Isabel Porto Nogueira + *A performance atualizada: uma análise da construção de personagens nas capas de disco* · Gabriel Gottardo Rocha + *Cruzando olhares e signos: um paralelo entre fotografias de mulheres em programas de concerto e capas de disco* · Jamile Staeve Ayres + moderação Luiz Fukushiro

# CONFERÊNCIAS



# Tortura e Transcendência: Notas Preliminares sobre *A Geladeira*

Paulo C. Chagas

University of California, Riverside, USA  
paulo.chagas@ucr.edu

O oratório digital *A Geladeira*, composto em 2014, reflete sobre a minha experiência pessoal de tortura ocorrida em 1971, aos 17 anos de idade, durante a ditadura militar no Brasil. As considerações preliminares propostas neste artigo visam explicar o contexto da obra e revelar algumas questões conceituais que antecederam e motivaram a composição musical. A estética de *A Geladeira* associa a tortura à escuridão da ignorância e propõe um percurso de iluminação e transcendência.

**Palavras-chave** oratório digital, tortura, cegueira, tecnologia, interatividade, autopoiese, escuridão, transcendência.

The digital oratorio *The Refrigerator* composed in 2014 reflects on my personal experience of torture occurred as a 17 years old, during the military dictatorship in Brazil. The preliminary considerations proposed in this paper aim to explain the context of the work and to reveal some conceptual issues that anticipate and motivate the musical composition. The aesthetics of *The Refrigerator* associates the torture to the darkness of ignorance and proposes a path of illumination and transcendence.

**Keywords** digital oratorio, torture, blindness, technology, interactivity, autopoiesis, darkness, transcendence.

## A Tortura na Geladeira

O oratório digital *A Geladeira* é uma obra composta em 2014 sobre a tortura que sofri como preso político no quartel da Polícia do Exército, no Rio de Janeiro, em 1971, aos 17 anos de idade. Fui torturado no local conhecido como a “geladeira”, uma construção sofisticada destinada à tortura de presos políticos durante a ditadura militar brasileira. A geladeira era um cubículo inteiramente escuro e frio, de aproximadamente 2 por 2 metros, para onde fui imediatamente levado depois de ser preso. As paredes eram revestidas com isolamento acústico e o ar condicionado mantinha o ambiente a uma temperatura baixíssima. Tinha a sensação de estar no interior de uma câmara frigorífica e num mundo de trevas. Numa das paredes havia um pequeno visor, que entretanto não era perceptível do interior. Atrás do visor, do lado de fora da geladeira, estavam os torturadores. Embutidos nas paredes, havia um sistema de alto-falantes.

No início, os alto-falantes projetavam as vozes dos torturadores que, aos gritos e palavrões, faziam constantemente ameaças. Por exemplo, diziam que haviam trazido a minha mãe para o quartel, e que ela estava numa outra sala, completamente nua, pendurada no pau-de-arara, prestes a ser torturada, caso eu não fornecesse as informações que desejavam: “Ou você fala, ou a gente acaba com a sua mãe”. Em seguida, as vozes e gargalhadas misturaram-se a um turbilhão de sons e ruídos, produzidos pelos torturadores. Havia, por exemplo, um receptor de rádio analógico – desses que já se tornaram obsoletos – com o qual os torturadores ficavam tentando sintonizar uma estação que nunca era sintonizada. As modulações de frequência e de amplitude das ondas de rádio produziam distorções irritantes, estridentes. Havia também outros ruídos, como máquinas, motores, serras elétricas, sirenes, motocicletas, marteladas, etc. Era uma sinfonia caótica de sons concretos e eletrônicos, penetrantes e insurportáveis, que eram projetados através dos alto-falantes no espaço acusticamente isolado da geladeira. Os ruídos

faziam vibrar o meu corpo caoticamente. Os torturadores vociferavam, faziam constantemente ameaças, diziam por exemplo que as paredes da geladeira eram carregadas de eletricidade: “Se encostar, leva um choque”. Portanto, tinha de ficar o tempo todo em pé. Posteriormente, me dei conta de que isso era mentira. Exausto, perdi a noção do tempo e também a consciência. Não sei exatamente quantos dias permaneci trancado dentro da geladeira, sem água e sem comida.

Ao ser tirado da geladeira, fui levado imediatamente à sala de interrogatório, cujo ambiente era exatamente o oposto: ficava em pé, de frente para um refletor que projetava uma luz intensa, cegando os meus olhos. Os torturadores faziam perguntas – uma atrás da outra – sem dar tempo de pensar; de vez em quando davam porradas cruéis e intimidantes, como os socos no estômago e o popular, “telefone”: o torturador vinha por trás e, com as duas mãos em forma de concha, dava tapas ao mesmo tempo contra os dois ouvidos. Era uma porrada tão brutal que provocava uma surdez momentânea; levada ao extremo a tortura do telefone causava rompimento dos tímpanos. Durante a minha prisão, não fui submetido às práticas mais violentas e temidas de tortura corporais, como o pau-de-arara, o choque elétrico e o afogamento.

A geladeira era um método sofisticado de tortura acústica e psicoacústica, que foi inventado justamente para não deixar marcas no corpo. As vibrações sonoras agrediam o ser como um todo, tanto o corpo como a mente. Essa experiência de tortura ficou marcada na minha memória como um indício da força do som: as vibrações acústicas têm o poder penetrar nas nossas moléculas mais interiores, fazendo todo o corpo vibrar. A geladeira é um espaço sonoro imersivo, onde o som – sob a forma de ruídos – torna-se uma mídia para infringir dor e sofrimento. Chega a ser mesmo um paradoxo, o fato de ter me tornado compositor e ter-me dedicado à composição de música eletroacústica, a qual explora o ruído como fonte de criatividade musical.

## A Fascinação da Violência

A experiência de tortura na geladeira precedeu os meus estudos musicais. Logo que saí da prisão, passei a dedicar-me seriamente à música. A opção pela composição musical, como dei-me conta muitos anos depois, foi uma forma de transcender o sofrimento. Mas a temática da violência e opressão esteve sempre presente na minha obra. Por exemplo, na trilogia da ópera *Vom Kriege* [Da Guerra], elaborada a partir de textos referentes à Primeira Guerra Mundial. A obra central dessa trilogia é a ópera *RAW*, cujo libreto reúne textos refletindo sobre três realidades diferentes da guerra: (1) fragmentos de diários do escritor alemão Ernst Jünger, que lutou como soldado nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial e retratou a guerra nas suas dimensões humana, mítica e filosófica, (2) citações do general prussiano Carl von Clausewitz, que escreveu um tratado clássico de estratégia militar, e (3) poesia e mitos sobre a vida e os feitos do orixá Ogum, divindade de origem Yorubá que representa o arquétipo da criação e destruição em toda a sua ambiguidade.

*RAW* foi estreada em 1999 na ópera de Bonn, Alemanha, provocando uma grande polêmica pelo fato de tematizar a ambivalência da guerra e não se posicionar claramente contra a guerra, que é justamente o que se esperava na Alemanha de uma ópera sobre a guerra, particularmente de autoria de um compositor estrangeiro. Ao invés de ser uma obra “politicamente correta” e condenar a guerra, *RAW* coloca em primeiro plano a ambiguidade da guerra: a fascinação que a guerra, a violência e a crueldade exercem sobre nós, os sentimentos de poder e grandiosidade que associamos à força das armas, a glorificação da tecnologia militar e o prazer da “arte” da guerra. Diariamente a televisão nos traz imagens das inúmeras guerras e conflitos armados que acontecem no mundo. Há sempre uma guerra em algum lugar. O cinema simula a guerra, reforça o fascínio da violência e banaliza o horror. Mas somos atraídos também pelo outro lado da guerra: a decepção, a dor, o sofrimento, a miséria – as imagens das vítimas das guerras, os refugiados e humilhados

perambulando entre as frentes de batalhas, tentando sobreviver à fúria da destruição. Tudo isso nos sensibiliza, nos choca, mas também nos fascina. A guerra é parte do nosso dia-a-dia.

Do ponto de vista musical, *RAW* tematiza a ambiguidade da tecnologia musical, que tanto pode ser um fator de criatividade quanto de alienação. As mídias eletrônicas e digitais expandem o universo da música, criando novos sons, novas formas de performance musical, novas conexões entre o som, a imagem, o corpo, o movimento e o espaço. Por outro lado, a tecnologia reforça as tendências de repetição e automação que alienam o pensamento, impondo comportamentos padronizados e consequentemente, eliminando a diversidade e a heterogeneidade, que são primordiais para o desenvolvimento da criatividade. A orquestra de *RAW* é composta de apenas seis músicos: três tecladistas que comandam um conjunto de vários sintetizadores, e três percussionistas que executam instrumentos acústicos e eletrônicos. A música vocal dos cinco solistas (dois sopranos, meio-soprano, tenor e baixo) coloca-se na tradição do *bel canto*, contrastando com as estruturas predominantemente rítmicas das percussões e a textura orquestral da música eletrônica executada inteiramente ao vivo.

## O Paradigma da Cegueira

A experiência de tortura permaneceu adormecida no meu inconsciente durante mais de quarenta anos. Apenas recentemente comecei a pensar numa forma de transformá-la em obra musical. As primeiras aproximações ocorreram em 2004, quando ainda vivia na Alemanha e participava do segundo workshop *Interaktionslabor* ([www.interaktionslabor.de](http://www.interaktionslabor.de)), um projeto internacional, idealizado e organizado pelo coreógrafo e diretor alemão Johannes Birringer com o intuito de promover a colaboração interdisciplinar entre artistas visuais, músicos, dançarinos e indivíduos interessados em explorar as novas possibilidades interativas da tecnologia digital. O *Interaktionslabor* realizava-se em Göttingen,

no sítio de uma grande mina de carvão que havia sido recentemente desativada, e cujas instalações permaneciam praticamente intactas. O cenário sugeria uma cidade fantasma, abandonada pelos seus habitantes. Os prédios imponentes da mina, as máquinas silenciosas e os equipamentos usados pelos mineiros espalhados por toda a parte eram como vestígios de um passado industrial, decadente, e da emergência da sociedade pós-industrial.

Nesse segundo workshop do Interaktionslabor realizei a instalação interativa intitulada *Blind City* [Cidade Cega] em colaboração com Johannes Birringer, baseada no livro *O Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago. Esse projeto teve continuidade no terceiro workshop do Interaktionslabor, em 2005, com a obra *Canções dos Olhos/Augenlieder*, também em colaboração com Johannes Birringer e a dançarina Veronica Endo. *Blind City* explora a relação entre o som, o gesto e o movimento através do uso de sensores por atores e cantores interpretando personagens acometidos de uma cegueira inexplicável. *Canções dos Olhos/Augenlieder* é uma composição coreográfica e audiovisual que explora a privação sensorial de uma mulher que se encontra de repente em uma cidade imaginária onde as pessoas se tornaram cegas e desapareceram. A obra combina música eletrônica interativa com uma coreografia de imagens digitais da dançarina no ambiente da mina abandonada.

A metáfora literária de Saramago sobre a cegueira nos faz refletir sobre a fragilidade e a vulnerabilidade da sociedade globalizada. Vivemos na impermanência de um mundo sem garantias de estabilidade, praticamente à beira do caos, sob a ameaça de uma cegueira coletiva, que pode nos levar rapidamente a uma situação de barbárie. A violência e a crueldade são aspectos intrínsecos dessa escuridão, que liberta o animal que há dentro de nós, reforçando a ignorância e egoísmo, que nos impede de ver a luz. A mulher do médico, a única personagem de *O Ensaio sobre a Cegueira* que não foi acometida de cegueira, mas que se fez de cega com o intuito de ajudar os outros, exprime a tendência que temos de fechar os olhos para não tomarmos consciência da cegueira,

que é tanto interior quanto exterior: “Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, penso que não cegámos, penso que estamos cegos. Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (Saramago 1995, 310).

## A Interatividade e o Diálogo

A leitura de Saramago trouxe à tona a minha experiência individual de tortura. É óbvio que a ditadura militar brasileira foi um regime de trevas. Durante mais de 20 anos vivemos uma situação de cegueira coletiva e aprendemos a sobreviver aos mecanismos diversos de opressão da ditadura, que impuseram o medo e a violência como norma social. Mas a ditadura não foi um fato isolado, e a realidade da cegueira não se restringe à dimensão do poder e da política. O paradigma da cegueira é uma das características da sociedade contemporânea; um dos seus aspectos mais significativos é a simulação da experiência física e emocional, impulsionado pelo desenvolvimento tecnológico. A tecnologia digital de informação e comunicação opera como máquinas que se apoderam do nosso corpo e desterritorializam as funções cognitivas. As interfaces dos aparelhos digitais afetam a nossa experiência sensorial, auditiva e visual, transformam a forma como nos comunicamos e relacionamos. A ambiguidade é o traço marcante da sociedade telemática; a tecnologia digital pode tanto deslanchar um potencial de criatividade através das novas mídias de comunicação, como também impor uma situação de entropia que reforça as tendências autoritárias e o controle do indivíduo. O paradigma tecnológico pode intensificar as tendências à cegueira coletiva.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A ambiguidade da sociedade telemática é um dos temas centrais do pensamento de Vilém Flusser. Sobre as idéias de Flusser aplicadas à criatividade artística e musical ver *Unsayable Music* (Chagas 2014).

Na arte contemporânea, o conceito de interatividade emerge como uma utopia da criatividade entre homens e máquinas. É cada vez mais comum a utilização de sistemas informáticos para a composição, performance musical e obras multimídia. Em contraste com o discurso predominante de interatividade focada em aspectos físicos da tecnologia, tais como as interfaces digitais e da relação homem-máquina, defino a interatividade como a personificação da experiência colaborativa que se materializa no processo de criação. Esta visão de interatividade abrange tanto o conjunto de meios heterogêneos que podem ser utilizados pelo processo artístico, bem como a dinâmica das relações pessoais que ocorrem no processo de criação (Chagas 2006). No início do século XXI, a interatividade deve ser abordada como um modelo de comunicação privilegiando o diálogo no sentido amplo, refletindo sobre a relação entre seres humanos e máquinas dentro de uma perspectiva ética e estética.

Um exemplo dessa abordagem dialógica da criatividade interativa é o oratório digital *Corpo, Carne e Espírito*, estreado em 2008 no Festival Internacional de Teatro (FIT) em Belo Horizonte. A obra, realizada em colaboração com Johannes Birringer, tem como base a partitura que compus em 1993 para o teatro coreográfico *Francis Bacon*, inspirada na vida e na obra do pintor britânico Francis Bacon (1909-92). A música de *Francis Bacon*, para três cantores (soprano, contra-tenor e barítono), quarteto de cordas, percussão e música eletrônica, consiste em uma série de peças curtas, explorando diferentes combinações desses elementos. As peças foram revistas e reorganizadas na elaboração do oratório digital *Corpo, Carne e Espírito*. Birringer concebeu uma composição visual com projeção de imagens em três telas suspensas, formando um tríptico ao fundo do palco, onde agem os cantores e músicos. O motivo principal das imagens são “corpos sem som” que interagem com a composição musical, mas não como visualizações da música e sim como objetos e eventos independentes (Birringer 2009). As imagens aparecem em diferentes combinações nas três telas de projeção como uma espécie de orquestração espacial, uma escultura visual e performática que é

executada ao vivo, durante a performance. A música de *Corpo, Carne e Espírito* explora uma estética de distorção, que corresponde ao que Deleuze qualifica de regiões de indiscernibilidade das pinturas de Francis Bacon, onde o corpo aparece como uma mediação entre a carne e o espírito (Deleuze 2004). A composição visual de Birringer tematiza também as forças de isolamento, deformação e dissipação dos quadros de Bacon. As cores e formas corporais, projetadas na superfície do tríptico digital, criam ritmos e movimentos que são independentes da música.

## A Autopoiese da Comunicação Artística

A relação entre música e política é um dos tópicos mais controvertidos e obscuros dos estudos musicais. As tentativas de analisar o “conteúdo” político de obras musicais esbarram, via de regra, na incapacidade de elaborar descrições compatíveis com a realidade específica da música. Em geral, predominam as abordagens que extrapolam a realidade musical, como as análises do conteúdo linguístico – por exemplo, o texto que acompanha uma música – ou as referências ao contexto da criação musical – por exemplo as experiências pessoais de um compositor e como estas se manifestam na obra. As abordagens extramusicais proporcionam o conhecimento das múltiplas relações da música com a sociedade, mas podem tornar-se também uma fonte de confusão e superficialidade, que nos impedem de compreender a essência da música

Na verdade, arte e política são campos específicos e separados da sociedade, articulando formas próprias de comunicação e devem ser analisados segundo seus próprios sistemas de referência. De acordo com a teoria de sistemas sociais de Luhmann, a sociedade é dividida em vários subsistemas independentes. Os sistemas da política e da arte são exemplos dessas estruturas autônomas, ao lado de outros sistemas como a economia, a educação, o direito, a ciência, etc. Luhmann propõe uma ruptura com a tradição humanística ao deslocar sujeito do centro da sociedade. O foco da análise não é mais o comportamento humano e

as instituições sociais, mas os processos de comunicação que ocorrem no interior dos sistemas.

Para Luhmann, a comunicação não pode mais ser entendida como uma “transmissão de informações de um ser vivo ou de sistema consciente para qualquer outro sistema do mesmo tipo” (Luhmann 2000, 9). A comunicação é uma operação que cria uma distinção significativa e se reproduz sequencialmente no âmbito de sistema de comunicações. A característica principal dos sistemas sociais de comunicações é o fato de serem autopoieticos, ou seja, eles produzem e reproduzem as operações que determinam o sistema e o distinguem da complexidade do ambiente. A obra de arte “é produzida exclusivamente com o propósito de comunicação; [...] A arte comunica usando percepções contrárias ao seu propósito primordial” (Luhmann 2000, 22). Ou seja, a característica principal da arte é subverter o significado do que está sendo comunicado. A arte deve sempre apresentar algo de novo, caso contrário sua comunicação é interrompida ou se transforma em comunicação social, em comunicação linguística.

A comunicação artística ocorre através de obras de arte e, mais precisamente, por meio de distinções observáveis na obra, ou por meio de formas que a obra de arte torna disponível para a comunicação. A arte não pode comunicar sem forma, caso contrário, nada poderia ser observado. A obra de arte é um objeto compacto de comunicação, uma “condensação de comunicações” (Luhmann 2000, 51). No entanto, uma obra de arte isolada não constitui um sistema de comunicação artística, ela deve estar integrada à rede de reprodução da arte. A autopoiese de arte desenvolve-se em duas direções: por um lado, a obra de arte está disponível para observações que são posteriormente integradas na forma da obra; pode-se imaginar novas variantes de certas idéias, novas maneiras de apresentar as coisas num determinado contexto e remodelar o que está sendo dito e feito. Por outro lado, a obra de arte torna-se um tema de conversações através da linguagem. As pessoas frequentam museus, salas de concertos, exposições, espetáculos de teatro, eventos

literários, etc. e manifestam-se sobre o que viram, ouviram e perceberam, seja conversando, escrevendo ou comunicando-se de alguma outra forma.

A função da arte, argumenta Luhmann, é fazer com que o mundo exterior apareça dentro do mundo interior da obra de arte. A arte dá visibilidade a uma situação ambivalente na medida em que cada vez que algo é mostrado no mundo, algo mais está sendo ocultado no mundo. O paradoxo da arte é tornar observável o não-observável (Luhmann 2000, 149). A finalidade da arte, de acordo com Luhmann (e também segundo Wittgenstein), é introduzir surpresa no mundo. Se traduzirmos o conceito de surpresa por criatividade, podemos dizer que a arte produz e reproduz a criatividade como forma de comunicação. A arte contemporânea pode fazer uso de qualquer tipo de material, inclusive refletir sobre a própria sociedade e suas relações políticas, mas a autopoiese da comunicação artística só pode ocorrer dentro de um sistema de referência que assegura a autonomia da arte.

### A Concepção de *A Geladeira*

O oratório digital *A Geladeira* foi estreado em 8 de abril de 2014, num concerto promovido pelo Centro Cultural São Paulo (CCSP), com o Núcleo Hespérides, em memória dos 50 anos do golpe militar de 1964. A formação vocal e instrumental foi proposta pelo Núcleo Hespérides: duas vozes (meio-soprano e barítono), violino, viola, violoncelo, piano e percussão. A composição utiliza também sons eletrônicos e imagens digitais integradas à performance dos cantores e músicos. A obra tem assim o caráter de um espetáculo audiovisual. O conceito de oratório digital caracteriza uma obra cênica vocal e instrumental, que não é necessariamente operística e explora as possibilidades de composição digital e multimídia.

*A Geladeira*, obra de 39 minutos de duração, foi composta em um período extremamente curto: menos de dois meses. O primeiro passo

foi escrever um libreto, que funcionasse ao mesmo tempo como texto para as vozes e roteiro para a composição musical. O texto literário tem assim a função de um “esqueleto” para a construção do corpo da música. O libreto descreve a minha experiência pessoal de tortura na geladeira e propõe uma reflexão sobre a tortura de uma forma geral. A tortura é associada à escuridão da ignorância, à dor e ao sofrimento do torturado; a geladeira é exposta como a máquina de tortura que representa a logística de violência e crueldade. A concepção da obra distancia-se de um conteúdo manifestamente político: não tive intenção de criticar a tortura em geral, como um sistema de opressão a abuso de poder, e nem especificamente desenvolver um discurso sobre a tortura no contexto da ditadura militar brasileira. Mais do que um libelo contra a realidade desumana e degradante da tortura, *A Geladeira* propõe um movimento de transcendência, um percurso de elevação para superar a escuridão da ignorância. Esse percurso é ao também um movimento de elevação, como a luz radiante que dispersa as trevas, a doce melodia de uma música que vive não-cantada, ou o sorriso do canto da Paz.

A obra resgata memórias da tortura que sofreu dentro da geladeira – impressões, situações, emoções e sentimentos –, mas ao mesmo tempo reflete sobre a realidade da tortura que está fora da geladeira. A tortura não é privilégio de regimes ditatoriais, não é praticada somente por indivíduos abjetos. A crueldade da tortura não ocorre apenas em situações extremas, mas está disseminada nas práticas de encarceramento – como a tortura de prisioneiros comuns no Brasil – e resulta também de sistemas sofisticados de uso poder e força militar – como a tortura amplamente praticada pelo imperialismo dos Estados Unidos. A tortura física, a tortura psicológica e outras formas de torturas incorporaram-se à banalidade do horror no mundo contemporâneo. A tortura é algo que existe dentro de nós, uma característica universal da raça humana, que reforça a limitação da nossa vida egoísta. É preciso haver uma transformação em larga escala para transformarmos a nossa consciência e natureza, libertarmos-nos da escuridão da ignorância, da inércia,

obscuridade, confusão e desordem. A barbárie da tortura não é a escuridão das nossas origens como ser vital, mas um estágio intermediário da evolução humana. O percurso que proponho é um caminho de sacrifício para ascender à transcendência do inefável. As oito cenas de *A Geladeira* representam etapas desse percurso:

1. Introdução: a escuridão da inconsciência
2. A eletricidade: máquina de meter medo
3. Os ruídos: imersão nas vibrações caóticas
4. O frio: sopro da morte
5. A culpa: testemunhando a tortura de um ser amado
6. A dor: sentimento de finitude
7. As formas de tortura: a tortura invisível
8. A paz: música que vive não-cantada

A mensagem de *A Geladeira*, é de que é preciso despertar os ímpetus de luz, amor e verdade que nos permitem renunciar aos suportes interiores do ego, acessar a totalidade do nosso ser e penetrar nas vibrações profundas da música inefável. No final da obra, proponho a metáfora da melodia não-cantada como uma revelação da dimensão infinita e atemporal da transcendência.

A vídeo que documenta a estréia de *A Geladeira* está disponível no site: <https://vimeo.com/97100136>

## Os libretos de *A Geladeira*

A versão preliminar do libreto de *A Geladeira* (ANEXO I) contém o texto completo que serviu de base para elaborar o roteiro da composição musical. Esta versão fornece uma perspectiva abrangente da temática da obra, expondo mais extensivamente a experiência da tortura. A versão final do libreto (ANEXO II) contém o texto que foi utilizado de fato na composição da obra. Trata-se de uma versão condensada do libreto

preliminar. Os cortes e as alterações foram motivados pela dinâmica da composição e a forma da música.

## Referências

- BIRTINGER, Johannes. 2009. "Corpo, Carne e Espírito: Musical Visuality of the Body." In *Blood, Sweat & Theory: Research through Practice in Performance*, editado por John Freeman, 240-61. Faringdon: Libri Publishing.
- CHAGAS, Paulo C. 2014. *Unsayable Music Six Reflections on Musical Semiotics, Electroacoustic and Digital Music*. Leuven: Leuven University Press.
- CHAGAS, Paulo C. 2006. "The Blindness Paradigm: The Invisibility and Visibility of the Body." *Contemporary Music Review* 25 (1/2): 119-30.
- DELEUZE, Gilles. 2004. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Tradução de Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LUHMANN, Niklas. 2000. *Art as Social System*. Tradução de Eva M. Knodt. Stanford, CA: Stanford University Press.
- SARAMAGO, José. 1995. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.

## Anexo I

### A Geladeira

Versão preliminar do libreto

#### I – Introdução: a escuridão da inconsciência

Música eletrônica

#### II – A eletricidade: máquina de meter medo

Um passo adiante  
na escuridão  
e você está fodido.

Seu imbecil,  
seu idiota!

Se encostar na parede  
Leva um choque

Um passo adiante  
na escuridão  
e você está fodido.

Seu imbecil,  
seu idiota!

Se encostar na parede  
Leva um choque

Fique em pé  
Não se mexa  
Ah ah ah ah ah ah

(A geladeira um cubículo  
de aproximadamente  
dois metros por dois metros,  
sem janelas,  
com paredes espessas,  
revestidas de eucatex preto)

Tento ficar em pé sem sair do lugar  
para não encostar na parede  
Quanto tempo mais dá pra aguentar?

(Mas era mentira,  
não havia eletricidade nenhuma  
nas paredes da geladeira,  
máquina de meter medo,  
cabine de tortura psicológica

Quanto tempo, lá dentro?  
Não sei)

### III – Os ruídos: imersão nas vibrações caóticas

Na escuridão  
vibrante e sonora  
da geladeira  
ouço as vozes  
que surgem dos alto falantes  
escondidos no teto e nas paredes.

Em uma das paredes  
vejo um pequeno visor de vidro escuro  
quase imperceptível.

Do lado de fora  
os torturadores  
conversam, xingam,  
fazem comentários macabros  
dizem palavrões.  
Uma gritada de várias vozes  
diferentes e simultâneas.

Quando as vozes se calam  
vêm os ruídos eletrônicos

fortes, intensos,  
saindo dos alto falantes  
escondidos no teto e nas paredes.

Com um receptor de rádio  
os torturadores se divertem  
como se quisessem sintonizar uma estação  
que nunca é sintonizada.

As modulações rápidas,  
frenéticas, alucinantes,  
das ondas de rádio  
se misturam a outros sons eletrônicos:  
    marteladas,  
    ruídos de motocicleta,  
    turbina de avião,  
    sirene de fábrica  
    bombardeios ...

Mais gritaria de vozes  
mais comentários macabros,  
mais palavrões:  
    - Seu escroto!  
    - Seu filho da puta!  
    - Você vai ver o que é bom!  
    - Você vai se foder!  
    - Babaca!

Vibra o meu corpo  
imerso  
no turbilhão de vozes e ruídos  
insanos, caóticos, estridentes

Explode nos meus ouvidos  
a melodia perversa  
da sinfonia da tortura

#### **IV – O frio: sopro da morte**

Ao entrar na geladeira  
Percebi que a porta  
era do tipo frigorífico  
fez um estalo metálico  
quando se fechou.

Lembrei-me da câmara frigorífica  
do matadouro que visitei quando criança no Sertão  
Dentro via as carnes penduradas nos ganchos  
Do lado de fora o calor  
e a zoeira das moscas  
que rodopiavam sobre as poças de sangue.

Na geladeira  
não há sangue,  
nem moscas, nem ganchos  
É uma câmara frigorífica  
de paredes negras  
com aberturas gradeadas  
por onde sopra o ar gelado  
do sistema de refrigeração.

A temperatura extremamente baixa  
não é para conservar a carne do boi  
mas para abater o homem

destruir a mente.

O ar gelado  
traz o sopro da morte.  
agita o turbilhão  
de vozes interiores  
tentado resistir ao sofrimento

Quem a liberdade ousa amar  
dança no rastro cruel da tortura  
a dança fria da destruição.

Do lado de fora os torturadores deleitando-se  
como as moscas atraídas pelo sangue.

#### **V – A culpa: testemunhando a tortura de um ser amado**

- Quem é Carmen?
- Carmen é minha mãe.

Sim, sua mãe,  
ela está aqui completamente nua,  
pendurada no pau-de-arara.

Se você não cooperar  
a gente acaba com ela

Ah, ah, ah, ah, ah, ah  
Ah, ah, ah, ah, ah, ah  
Ah, ah, ah, ah, ah, ah

- Quem é Carmen?

- Carmen é minha mãe,

Sim, sua mãe,  
ela está aqui completamente nua,  
pendurada no pau-de-arara.

Se você não cooperar  
a gente acaba com ela

Ah, ah, ah, ah, ah, ah  
Ah, ah, ah, ah, ah, ah  
Ah, ah, ah, ah, ah, ah

- Quem é Carmen?  
- Carmen é minha mãe,

Sim, sua mãe,  
ela está aqui completamente nua,  
pendurada no pau-de-arara.

Se você não cooperar  
a gente acaba com ela

Ah, ah, ah, ah, ah, ah  
Ah, ah, ah, ah, ah, ah  
Ah, ah, ah, ah, ah, ah

## **VI – A dor: o sentimento da finitude**

Depois do excesso  
- de ruído e de frio -  
a privação dos sentidos

o silêncio

e a dor

e a dor

e a dor

Na escuridão da geladeira  
luto para não sucumbir  
à escuridão da inconsciência

Um turbilhão de fantasmas  
traz o sopro da morte

O que é a dor  
senão a imperfeição,  
o sentimento da nossa finitude?

Minha mente instável  
tenta proteger-se da violência  
com pensamentos purificados  
e variadas formas infinitas:  
a ilusão de que a tortura  
não é o real.

O que é a dor  
senão a imperfeição,  
o sentimento da nossa finitude?

As almas de um milhão de fantasmas:  
o medo, a culpa, o remorso:  
a alegria, a tristeza, o ódio –  
sonho com o prazer sem dor.

O que é a dor  
senão a imperfeição,  
o sentimento da nossa finitude?

Desisto do ódio  
desisto do amor  
quero a morte  
eterna.

### **VII – As formas de tortura: a tortura invisível**

A tortura da geladeira  
é mais psicológica do que física.

Outras práticas de tortura  
deixam vestígios no corpo:  
o pau-de-arara,  
o choque elétrico,  
a pimentinha, máquina de produzir corrente elétrica de alta  
voltagem,  
as porradas,  
o telefone arrebatando os tímpanos  
o afogamento  
a lesões físicas,  
a palmatória,  
torturas nos órgãos sexuais,  
objetos introduzidos no ânus,  
na vagina,  
choques elétricos no pênis,  
nos testículos,  
a cadeira do dragão

a tortura com produtos químicos  
o estupro de mulheres  
a tortura de crianças

...

Mas a geladeira,  
foi inventada para não deixar marcas.  
É a máquina eletroacústica  
da tortura invisível.

### **VIII – A paz: música que vive não-cantada**

A tortura é cruel,  
desumana e degradante.  
causa estragos permanentes.

A geladeira casa-prisão  
celebra a escuridão da ignorância:  
trevas, frio e ruído.

Dentro da geladeira  
o sofrimento da vítima encarcerada  
fora da geladeira  
a logística de violência e prazer  
crueldade do torturador

Nem dentro, nem fora  
nem vítima, nem algoz  
temos de ser:

A luz que reside nas trevas  
A calma na tempestade  
O silêncio na voz

A dor profunda não-sentida  
à sombra da luz ofuscante.

Nem dentro, nem fora  
nem vítima, nem algoz  
temos de ser:

O medo na coragem  
A calma entre os arroubos de paixão  
O amor dentro do ódio  
O vazio de onde surge a criação  
no dia sem dia seguinte.

O sacrifício que nunca é em vão  
A doce melodia  
da música que vive não-cantada.

A luz radiante que dispersa as trevas  
remove o mal  
limpa a mancha escura  
dessa Idade da Tortura.

A morte que é morte entre vidas  
A beleza que não é:  
nem alegria, nem tristeza.

O sorriso  
canto da Paz.

## Anexo II

### **A Geladeira**

Versão final do libreto

#### **I – Introdução: a escuridão da inconsciência**

Música eletrônica

#### **II – A eletricidade: máquina de meter medo**

Um passo adiante  
na escuridão  
e você está fodido.

Seu imbecil,  
seu idiota!

Se encostar na parede  
Leva um choque

Um passo adiante  
na escuridão  
e você está fodido.

Seu imbecil,  
seu idiota!

Se encostar na parede  
Leva um choque

Fica em pé

Não se mexa  
Ah ah ah ah ah ah

(A geladeira um cubículo  
de aproximadamente  
dois metros por dois metros,  
sem janelas,  
com paredes espessas,  
revestidas de eucatex preto)

Tento ficar em pé sem sair do lugar  
para não encostar na parede  
Quanto tempo mais dá pra aguentar?

(Mas era mentira,  
não havia eletricidade nenhuma  
nas paredes da geladeira,  
máquina de meter medo,  
cabine de tortura psicológica)

Quanto tempo, lá dentro?  
Não sei.

### **III – Os ruídos: imersão nas vibrações caóticas**

Na escuridão  
vibrante e sonora  
da geladeira  
ouço vozes  
dos alto falantes  
escondidos no teto e nas paredes.

Do lado de fora  
os torturadores  
conversam, xingam,  
fazem comentários macabros  
dizem palavrões.  
Uma gritada de várias vozes  
diferentes e simultâneas.

Com um receptor de rádio  
os torturadores se divertem  
como se quisessem sintonizar uma estação  
que nunca é sintonizada.

As modulações rápidas,  
frenéticas, alucinantes,  
bombas  
turbinas  
sirenes  
motocicletas  
marteladas

Seu escroto!  
Filho da puta!  
Babaca!  
Você vai se foder!

Vibra o meu corpo  
imerso  
no turbilhão

Explode nos meus ouvidos  
a melodia perversa

da tortura

#### **IV – O frio: sopro da morte**

O ar gelado  
traz o sopro da morte.

#### **V – A culpa: testemunhando a tortura de um ser amado**

Quem é Carmen?  
Carmen é minha mãe.

Ah ah ah ah ah ah ah ah  
Ah

Carmen está aqui  
no pau-de-arara  
nua.

Quem é Carmen?  
Carmen é minha mãe.

Ah ah ah ah ah ah ah ah  
Ah

Ah ah ah ah ah ah ah ah

Ah

Carmen está aqui  
no pau-de-arara  
nua.

Fala  
Fala  
Fala  
Fala  
Fala

Fala  
Fala

## **VI – A dor: o sentimento da finitude**

Depois do ruído  
o frio  
silêncio

e a dor  
e a dor  
e a dor

O que é a dor  
senão  
a imperfeição  
o sentimento da nossa finitude?

## VII – As formas de tortura: a tortura invisível

O pau-de-arara,  
o choque elétrico,  
o telefone  
arrebentando os tímpanos  
as porradas  
as torturas nos órgãos sexuais,  
no ânus  
na vagina  
o estupro de mulheres  
a tortura de crianças

A geladeira,  
máquina  
de tortura invisível.

## VIII – A paz: música que vive não-cantada

Dentro da geladeira  
O sofrimento  
Fora da geladeira  
A crueldade

Nem dentro, nem fora  
temos de ser:

A luz que reside nas trevas  
A calma na tempestade  
O silêncio na voz

Nem dentro, nem fora

temos de ser:

O medo na coragem

O amor dentro do ódio

O vazio de onde surge a criação

O sacrifício que nunca é em vão

A morte que é morte entre vidas

A melodia

da música que vive não-cantada.

# El clavel rojo sobre el piano: Militancia política y censura en la vida artística de Osvaldo Pugliese

María Mercedes Liska

Universidad de Buenos Aires-CONICET  
mmmliska@gmail.com

## 1. Introducción

Algunos de los tangos más recordados de Osvaldo Pugliese, uno de los músicos y directores de orquesta típica más relevantes de la historia del tango son “La Yumba”, “A Evaristo Carriego”, “El Andariego”, “Gallo Ciego”, “Chiqué” o “Recuerdo”. Entre composiciones propias y versiones que se consagraron con las marcas estilísticas de su conjunto, estos tangos comparten el hecho de ser instrumentales.

En parte, se debe a su producción musical está muy vinculada al tango utilizado para bailar, que generalmente prescinde del aspecto vocal. Efectivamente, la orquesta se desarrolló en los bailes de los años cuarenta, a pesar de cultivar un estilo difícil de seguir con el cuerpo debido al empleo del *tempo rubato* (Liska 2005). Igualmente, el repertorio de la orquesta contiene numerosas canciones, una característica de todos los conjuntos típicos, aunque en este caso, tanto éstas como los cantores que en distintas épocas integraron su formación no se encuentren entre sus mayores virtudes.

El uso de la palabra ha sido uno de los rasgos más visible de las acciones de censura política en la música durante el siglo XX. Sin embargo Pugliese fue un artista que sufrió diversas persecuciones relacionadas a su participación orgánica en el Partido Comunista Argentino, con la particularidad de que éstas ocurrieron durante los consabidos prohibicionismos de los gobiernos militares pero también en algunos de los periodos democráticos.

A su vez, la excepcionalidad de este caso está asociada al hecho de que prácticamente fue el único referente del tango que fue censurado, constituyendo una ínfima minoría en comparación a los problemas vividos por numerosos artistas del movimiento del nuevo cancionero folklórico, que a partir de un proceso de renovación de las tradiciones musicales de los contextos rurales, se alineó con la retórica de la nueva canción latinoamericana o de protesta en las décadas 1960 y 1970. Varios de estos músicos se autodefinieron como comunistas y justamente

fueron estas experiencias estéticas las que despertaron las expectativas políticas de dicho partido.

Recientemente se dio a conocer documentación clasificada sobre los gobiernos dictatoriales de la Argentina en la que se encontraron las “listas negras” del campo artístico. Con estos datos se pudo saber la diversidad de artistas que estuvieron en la mira de la censura, matizando la exclusividad del folklore y el rock y permitiendo comprender que no se trató solamente de acciones sobre las sonoridades que contenían una explicitación político-ideológica, incluso abarcando a la música académica o docta.

Por otro lado, el hostigamiento hacia Pugliese durante el periodo democrático de 1946 a 1955 constituye uno de los episodios más oscuros y confusos de un programa político de fuerte fomento a la música popular nacional.

Primero voy a hacer un recuento de los hechos de censura ocurridos a lo largo de su carrera profesional con una breve contextualización, para luego destinar una reflexión más extensa a una de las situaciones descriptas.

## 2. “El tango está preso”

En 1935, Osvaldo Pugliese participó en la creación del primer sindicato argentino de músicos inspirado en la experiencia francesa, y en 1936 se afilió al Partido Comunista a través de artistas orgánicos que conoció en el sindicato.<sup>1</sup> Él provenía de una familia obrera y por entonces el PC tenía ascendencia sobre las clases populares, algo que irá modificándose con la emergencia del peronismo que en la década siguiente reordena las

<sup>1</sup> La información sobre la biografía política y musical del músico fue reconstruida en base a artículos académicos pero sobre todo periodísticos, entrevistas publicadas y testimonios recogidos de primera mano a personas cercanas a él. Algunos de las referencias más importantes han sido las siguientes: Sierra 1979; Ulla 1982; Caro Figueroa 1988; Lima Quintana 1990; Braceli 1996; Lozza, 2003; Keselman 2005.

identidades políticas de los distintos sectores sociales (Camarero 2001 y 2007). A la vez, en esos años las noticias de la guerra civil española tuvieron gran repercusión en la Argentina, provocando una mayor participación y adhesión al comunismo por parte de artistas e intelectuales (Browarnik 2007).

Meses antes de debutar en la dirección de su orquesta en 1939, es detenido veinte días por la policía a causa de la asistencia a la inauguración de un local de su partido. En ese entonces era Presidente Roberto Marcelino Ortíz por el partido Unión Cívica Radical, un gobierno conservador y endeblemente democrático. Pero más allá de la detención policial, Pugliese sostenía **que en estos primeros momentos los problemas políticos que repercutieron en su actividad musical se debieron a la participación en las reivindicaciones sindicales, que causaron malestar en la patronal y que provocaron su marginación.**

La consolidación y popularidad de su orquesta ocurrió durante la “década de oro” del tango, que coincidió con el gobierno del Partido Justicialista. Dentro de la presidencia de Juan Perón, 1948 fue el año que Pugliese sufrió mayor censura en democracia. Durante ese tiempo se le impide efectuar recitales mediante la aparición de la policía en los espacios recreativos que eran mayormente clubes de barrio. En una oportunidad un comisario le mostró la orden oficial emitida desde la presidencia que decía: “El señor Osvaldo Pugliese está inhibido de trabajar en el orden nacional”. Según palabras del afectado, en este caso el motivo era su orientación política marxista.

El hecho de que se trate de un gobierno que favoreció la masividad del tango mediante leyes que estimularon su difusión, hizo que las acciones de censura contra Pugliese estuvieran enfáticamente sobre marcadas. Más adelante retomaremos esto.

Ya en los consecutivos gobiernos de facto que van del 55 al 58 tuvo dos detenciones de gran impacto en su vida; en 1955 permanece preso seis meses, y en el 1957 fue detenido junto a cientos de militantes comunistas en lo que se conoce como la “Operación Cardenal”. Allí, vivió

momentos dramáticos ya que creyeron que iban a matarlos. En estos dos casos, no se trató de hechos directamente relacionados a la actividad musical.

En el año 1958 asume un gobierno elegido por votación, pero el peronismo estaba proscrito y no podía presentar candidatos a las elecciones. Ahí intentan nuevamente cancelar los recitales y debido a esto organiza giras internacionales de larga duración a países como Rusia y China, probablemente apoyadas por el partido.

Los testimonios escritos informan que recién en la década de 1970 Pugliese fue censurado en los medios de comunicación. No obstante, el tango había dejado de ser consumido masivamente, hecho que se refrenda con la disminución de su persecución a partir de la década de 1960, a pesar de la reiteración de sucesivos gobiernos militares.

Con el breve regreso del peronismo al poder y durante el tercer mandato de Perón, se realizó un festival en 1974 organizado por el gobierno al que Pugliese es invitado. Allí, el presidente le pide disculpas personalmente por la censura de décadas anteriores. Pero tras su muerte y asunción de quien ocupara la vicepresidencia, es prohibido en la televisión y recibe reiteradas amenazas de bomba en los lugares donde se presentaba de forma corriente en Buenos Aires, por lo que desplaza sus recitales al interior del país.

Y finalmente, en el periodo dictatorial que se inicia en 1976, el más sangriento que haya conocido la Argentina, Pugliese ya tenía setenta años y una trayectoria reconocida internacionalmente, y en parte el tango, alejado de sus bases sociales se convirtió en una música decorativa e inofensiva para el gobierno militar. Aun así, le suspenden algunas actuaciones en la televisión por orden del gobierno de turno.

Como respuesta a sus detenciones, se recuerdan las pintadas en las calles que decían “El tango está preso. Libertad a Osvaldo Pugliese” o en globos soltados en estadios de fútbol durante algún partido. A pesar de las dificultades económicas que dichas restricciones le trajo aparejadas, se negó a que su orquesta se presente con un pianista de reemplazo,

pero consintió que la formación actuase colocando un clavel rojo sobre el instrumento, marcando su ausencia por inhibiciones políticas.

De todos estos hechos, me interesa profundizar en las prohibiciones durante el peronismo de la década de 1940. El argumento de su orientación “marxista” no alcanza para comprender cuál era la amenaza que representaba el músico, teniendo en cuenta también que por esos años el comunismo no constituía un peligro, y sí **lo eran los impulsos des-**tituyentes de la oligarquía. Al parecer, hay una dimensión más lejana, inaprensible, que tiene que ver con la construcción de las oposiciones político-partidarias en las se vio involucrada la música popular.

Confrontando principalmente materiales de divulgación sobre la vida y obra de Pugliese, testimonios de entrevistas personales realizadas a personas cercanas a él, e investigaciones académicas que analizan la cultura política argentina, lo que viene a continuación son algunas reflexiones sobre ciertas paradojas que se establecieron en torno a la práctica musical y la militancia política de este artista.

### 3. Política y cultura popular

En un relevamiento de las crónicas periodísticas referidas al músico en distintos periodos de su trayectoria, se observa con insistencia su identificación con el calificativo de artista “popular”, una referencia más de lo usual dado que está sobre entendido tratándose de un exponente de la música popular.<sup>2</sup> Esto me llevó a pensar que había un deseo por aclarar, enfatizar o explicar algo más.

<sup>2</sup> Las notas periodísticas mencionadas son las siguientes: “Pugliese, tango y pueblo en el Colón”, diario *Crónica* 27-12-1985; “Se cumplió el sueño tanguero. Pugliese tocó en el Colón”, diario *Clarín* (Información General) 27-12-1985; “Triunfal ingreso del maestro Osvaldo Pugliese en el Colón”, *La Nación* (Espectáculos) 27-12-1985; “Osvaldo Pugliese es tango puro, en cuerpo y alma”, *La Maga Colección, Homenaje al tango*, número 4, 1994; “Lluvia de claveles rojos”, *Página 12* (sup. Espectáculos) 28-07-1995; “Maestro por decisión popular”, *Página 12* (Espectáculos) 26-07-1995; “Murió Pugliese, una gloria del tango”, diario *Clarín* (Información General) 26-07-1995; “Murió un hombre nuevo”, *Página 12* (Contratapa) 28-07.1995; “Pugliese

Allá por la década de 1940, Pugliese se consagró en los bailes de la zona sur de la provincia de Buenos Aires, lugar donde se fue alojando el proletariado mano de obra del proceso de industrialización del país que se llevó a cabo con el peronismo. En efecto, y explicitado en diferentes testimonios, el **público que acompañó su proyecto musical era mayoritariamente peronista**, aunque no necesariamente se tratara de una identidad ideologizada, pendiente de las diatribas políticas. Incluso algunos miembros de su familia también eran peronistas (Caro Figueroa, 1988).<sup>3</sup> No olvidemos que provenía de las clases populares: Pugliese no terminó la escuela primaria y a los diez años de edad ya trabajaba.

Es así que cuando en 1948 se reiteran los intentos de la policía por evitar los recitales el público salía fervoroso en su defensa y en ocasiones lograron evitar la clausura. Dice Pugliese: “Era una expresión de lucha por la libertad, una expresión de que estaban en contra de una medida que no entendían” (en Caro Figueroa, ídem, p.35). Algunos rompían el carnet del partido y se lo mostraban; otros se acercaban para aclararle que siendo peronistas no avalaban la medida.

Por eso es que en realidad, según el propio músico, nunca fue un antiperonista, en un contexto de gran polarización ideológica y de clase en la que las posturas intermedias eran prácticamente imposibles.

Frente a estas posturas encontradas dentro del peronismo, en su propio partido el tango nunca fue de interés **como espacio de referencia artística del ideario comunista**. Según la opinión dominante, dicho género estaba demasiado afectado por los formatos homogéneos de la

recibe el homenaje de Buenos Aires”, diario *La Nación* (sup. Espectáculos) 27-07-1995; “¿No ves la pena que me ha herido?”, *La Maga*, año 4, n° 184. 26-07-1995; “Homenaje a Osvaldo Pugliese”, *Revista La Maga*, Bs. As, edición Especial de Colección 22, 1996; “El tango en el Colón”, *Revista Club de Tango* número 64, ener-feb, 2004; “Cien veces Pugliese”, diario *Página 12* (sup Cultura) 17-08-2005; “Pugliese fue un ejemplo en todo”, *Página 12* (sup. Cultura) 14-10-2005; “Tangos para un futuro mejor”, *Página 12* (Cultura) 5-03-2005.

<sup>3</sup> Al respecto, este fue un tema central de las conversaciones concedidas por Héctor Negro, Lidia Elman, Emilia Segotta y Jesús Mira, durante el año 2006.

industria cultural, contenía una poética cercana al lenguaje de las cosas comunes de la vida cotidiana, del amor y el desamor, y seguramente lo evaluaban muy cercano a la cultura peronista luego de que grandes figuras como Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo o Cátulo Castillo hicieran explícita su adhesión. Pero el argumento era que el tango no elevaba la conciencia social y política del pueblo.

Ciertamente, el tango canción venía arrastrando desde la década de 1920 una retórica moralista, quejumbrosa, conservadora y machista. Cuenta la viuda de Pugliese que durante un viaje a Francia se reunieron con un importante dirigente del PC que sugirió, con tono suspicaz, que ellos creían que el tango era el “lamento del cornudo”. Pero el peronismo también tenía conflictos con esta lírica que se oponía al espíritu de progreso social y avance en materia de derechos civiles (Varela, 2014). No casualmente entre 1940 y 1960 la poética del tango entró en una **placencia** creativa y el canto pasó a ser un sonido más de la colorida textura orquestal, organizada alrededor de un ritmo enérgico y un clima festivo (Liska, 2013).

En los primeros años de la década de 1940, el PC realizó diversos eventos culturales en los que participaron músicos que tenían distintos grados de adhesión al partido, desde una militancia orgánica hasta un interés coyuntural mediado por los motivos puntuales de la actividad, como ser las manifestaciones en contra de la guerra en Europa (Corrado, 2010). Estos festivales reunían un espectro musical variado: grupos de jazz, tango, folklore, música académica. Se convocaba a figuras del ámbito local pero también artistas extranjeros sobre todo europeos; españoles, eslavos, búlgaros, ucranianos o rusos. Crean el instituto cultural argentino-ruso, editan canciones soviéticas en castellano y se componen himnos y marchas en diálogo con el contexto político circunstancial. El ideal socialista expresado en el comunismo estaba representado por un concepto internacionalista, una base heterogénea pero con énfasis en establecer asociaciones con la estética musical soviética.

Anteriormente decía que tras su ascunción, el peronismo se posiciona en sentido opuesto a cualquier rasgo cultural exógeno al país, reforzando el discurso de defensa de lo nacional (Briski et al, 1973).

Pero si a principios de la década los intelectuales comunistas pensaban la batalla cultural en función de la lucha antifascista internacional, luego, las limitaciones que provocó un contexto local dominado por el peronismo, condujeron a activar un campo de reivindicaciones focalizado en la dimensión de lo nacional como problema de la cultura (Pasolini, 2005), oponiéndose por un lado, al populismo promovido por el gobierno, y por otro a la invasión musical norteamericana como agente externo. En esta pulseada el PC refuerza su crítica al tango.

Hay que tener en cuenta que el viraje hacia la cultura musical local ocurre en el marco de una crisis interna en el campo artístico-intelectual comunista a raíz de la concepción del arte establecida por el estalinismo (Kohan, 1997) que valoraba sólo aquello que fuera figurativo y que tuviera un mensaje expreso en favor de la clase proletaria. A través de la principal publicación cultural del PC de la época, *Cuadernos de Cultura*, se puede ver la rectificación sobre las apreciaciones del formalismo como “errores de valoración”.<sup>4</sup>

Pero el PC local no se desplazó demasiado de este concepto político del arte porque simultáneamente encontró en la renovación estética del folklore una réplica argentina y latinoamericana del realismo socialista. A partir de allí, ve al folklore como la música popular auténtica, como el bastión legítimo de lo popular; se lo señala como el espacio de incidencia crítica y se declara a la figura del cantautor como un creador de

<sup>4</sup> A continuación se detallan todos los artículos de la revista sobre música según los años en que fue publicado cada número: 1950 (1-2); 1951 (3-4); 1952 (5-6); 1952 (7-8); 1953 (9-13); 1954 (14-19); 1955 (20-23); 1956 (24-27); 1957 (28-33); 1958 (34-38); 1959 (39-44); 1960 (45-50); 1961 (51-54); 1962 (55-60); 1963 (61-66); 1964 (67-71); 1965 (72-77); 1966 (78-82); 1967 (83-84); nueva época 1967 (1-2); 1968 (3-5, 6-8); 1969 (9-14); 1970 (15-20); 1971 (21-26); 1972 (27-32); 1973 (33-38); 1974 (39-43); 1975 (44-47); tercera época 1985 (1-3); 1986 (4-5); cuarta etapa 2004 (0); 2005 (1); 2006 (2).

vanguardia que eleva el nivel cultural del pueblo evitando la conformidad populista.

Ya en los años de 1960, frente a la pérdida de popularidad del tango, algunos intelectuales del partido intentan convencer a los músicos y poetas que formaban parte del frente cultural del PC de aprovechar la oportunidad para romper con la lírica testimonial del género, imaginando algo parecido a lo que ocurrió con el nuevo cancionero folklórico.<sup>5</sup> Por un lado se dice que algunos se opusieron a subordinar la producción musical a los imperativos políticos, simplemente porque veían imposible que el tango pudiese permear esos conceptos. Otros afirman que hubo algunos intentos pero que fueron proyectos que quedaron a la deriva ya que carecieron de consenso. En definitiva, el tango no pudo o no quiso negociar su sistema simbólico, su código cultural. En la publicación cultural ya mencionada aparece una única explicitación crítica de Pugliese respecto a la línea del partido donde sostiene que la vinculación entre el tango y el pueblo se había logrado a través de la comunicación de masas, matizando el pesimismo en el que comúnmente recaía la evaluación comunista sobre la industria cultural (en AAVV, 1969). No obstante, una destacada dirigente del PC dice lo siguiente:

El tango laburaba en las masas populares extendidas que se conformaron en el periodo de los años veinte a los cincuenta y pico, el periodo del peronismo, (...) y después lo que asoma con el folklore es un acercamiento de los sectores de izquierda, más lúcidos, más críticos de la sociedad. Es importante tener en cuenta que en el momento en que se produce la revolución rusa, entra el florecimiento de las artes. Fue un momento de coincidencia de las vanguardias artísticas y la era revolucionaria, un momento extraordinario donde se rompen moldes. Pero a eso se le cruza una visión autoritaria y dogmática de una ferocidad poco común. A la muerte de Lenin, el estalinismo establece parámetros para el arte de un dogmatismo feroz y como la referencia de los comunistas en

<sup>5</sup> En AAVV. "El tango: ¿muerte o resurrección?". Coloquio de Cuadernos, *Cuadernos de Cultura* 10 (nueva época) año XVIII número 94 marzo-abril, 1969, pp. 19-32.

todo el mundo era la revolución rusa, con todo lo maravilloso que tenía, de alguna manera los artistas o adscribieron o callaron ante esos fenómenos de dogmatismo. Yo creo que Osvaldo [Pugliese] prefirió no polemizar con eso, sobre todo porque había una fuerte inclinación al mundo obrero y entonces el centro no era el debate teórico sobre el arte sino el sindicato.<sup>6</sup>

Volviendo a los años de 1940 y nuevamente a la pregunta de por qué la censura, me permito arrojar una conjetura; moviéndose en el escenario cultural y social del peronismo Pugliese produjo un desvío. Estaba mucho más cercano al populismo que a los lineamientos intelectuales del PC, pero la semejanza estética articulada a una disidencia política mostraba una irreverencia que, en palabras de la retórica del tango, implicaba una traición. Ernesto Laclau (2005) sostiene que gran parte de la eficacia del populismo en la Argentina residió en establecer pares dicotómicos tales como pueblo/no pueblo. Evidentemente Pugliese ponía en escena que podía haber pueblo por fuera del peronismo, desafiando así un ordenamiento simbólico que el gobierno no estaba dispuesto a negociar.

#### 4. Últimas consideraciones

Este trabajo analizó cómo se articularon los contenidos musicales con un sistema de sentidos histórico. En este caso, hemos visto que sólo de ese modo, es decir, expandiendo considerablemente la mirada sobre las condiciones de producción, se pudieron establecer posibilidades en la comprensión de las confrontaciones políticas existentes alrededor de la práctica musical.

Pugliese se colocó en un lugar incómodo, simbólicamente conflictivo, inclasificable. Resulta interesante mencionar que luego de su fallecimiento en 1995 es considerado un santo protector o benefactor de los

<sup>6</sup> Entrevista personal concedida el 5 de septiembre de 2006.

músicos populares, justo él que, ahí sí, como buen comunista, pensaba que la religión era el “opio de los pueblos”. Este gesto lo acercó nuevamente a la retórica emotiva del peronismo que siempre ha estado muy ligada a la religiosidad popular.<sup>7</sup>

Contemporáneamente, los horizontes estéticos diferenciados entre ambos partidos tendieron a disiparse. Por lo menos desde la década del noventa el comunismo argentino viene modificando su mirada sobre la cultura popular, y en algunos casos, el peronismo que actualmente gobierna el país, también flexibilizó sus rasgos más plebeyos y confrontativos con la cultura dominante. No casualmente hoy en día ambos partidos conforman el mismo frente político, aunque al aproximarse a sus discursos y a las prácticas musicales que promueven se puede ver que aún conservan dichas matrices estético-ideológicas.

## 5. Bibliografía

- AAVV. “El tango: ¿muerte o resurrección?”. En: **Cuadernos de Cultura** 10 (nueva época) año XVIII número 94 marzo-abril, 1969. pp. 19-32.
- Braceli, Rodolfo. “Osvaldo Pugliese”. En: **Caras, caritas y caretas. 50 personajes de la Argentina modelo para armar**, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996. pp. 184-187.
- Briski, Norman. **La cultura popular del peronismo**. Buenos Aires: Cimarrón, 1973.
- Browarnik, Graciela. “Sangre Roja. Un estudio sobre la transmisión de la moral del Partido Comunista argentino durante la dictadura y la posdictadura”. En: **Revista de Historia Oral Voces Recobradas**, año XI, n24. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2007. pp. 44-60.
- Camarero, Hernán. “Los comunistas argentinos en el mundo del trabajo, 1925-1943. Reflexiones historiográficas e hipótesis exploratorias”. En: **Revista Ciclos** 22 año XI vol. XI. Buenos Aires, 2001, pp. 137-155.
- \_\_\_\_\_. “Consideraciones sobre la historia social de la argentina urbana en las décadas de 1920 y 1930: clase obrera y sectores populares”. En: **Revista de Historia y Pensamiento Crítico Nuevo Topo** número 4. Buenos Aires, septiembre-octubre, 2007, pp. 35-61.

<sup>7</sup> Como ejemplo de ello basta con observar la santificación de Evita (Eva Perón).

- Caro Figueroa, Gregorio. "El Partido es como mi madre". En: **Revista Todo es Historia** número 250 año 21, abril, 1988:38, pp. 36-40.
- Corrado, Omar. "Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946". En **Revista Afuera**, Estudios de Crítica Cultural año V, número 8, mayo 2010: www.revistaafuera.com [Fecha de consulta: 12-05-2014].
- Keselman, Julio (comp). **Oswaldo Pugliese**. Bs. As: Nueva Mirada, 2005.
- Kohan, Néstor. "Herejes y ortodoxos. Ernesto Giudici y las diversas tradiciones culturales del comunismo argentino". En: **Revista de Ciencias Sociales Periferias**, número 2 año 2 primer semestre, 1997, Buenos Aires. pp. 69-92.
- Laclau, Ernesto. **La razón populista**, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Lima Quintana, Hamlet. **Oswaldo Pugliese**. Bs. As: Ediciones de Aquí a la Vuelta, colección Amanecer, 1990.
- Liska, Mercedes. **Vanguardia Plebeya. El baile del tango en el paradigma transcultural (1990-2010)**. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, dirigida por Pablo Alabarces, Universidad de Buenos Aires, marzo de 2013, inédito.
- \_\_\_\_\_. **Sembrando al viento. El estilo de Oswaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango**. Bs. As: Ediciones del CCC, 2005.
- Lozza, Arturo M. **Oswaldo Pugliese al Colón. El maestro habla de su vida y sus luchas**. Bs. As: Serie *Desde la gente*, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos (2da edición corregida y ampliada), 2003.
- Pasolini, Ricardo. "El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifacista, Comunismo y Nación en la argentina: entre la AIAPE y el Congreso Argentino de la Cultura, 1935-1955". En: **Revista de Ciencias Sociales Desarrollo Económico** número 179 volumen 45, octubre-diciembre, 2005. Buenos Aires. pp. 403-433.
- Sierra, Luis A. "Oswaldo Pugliese, estilo y estética del tango". En: **La Historia del tango**, tomo 14, Bs. As: Corregidor, 1979. pp. 2457-2490.
- Ulla, Noemí. "Oswaldo Pugliese". En: **Tango, rebelión y nostalgia**. Bs. As, Centro Editor de América Latina, 1982. pp. 166-168.
- Varela, Gustavo. **Regularidades y rupturas: un análisis genealógico de la historia del tango Argentino (1880-1968)**. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, dirigida por Horacio González. Universidad de Buenos Aires, 8 de agosto de 2014, inédito.

# A música como linguagem e os conceitos de música universal e música nacional.

Lina Maria Ribeiro de Noronha

UNISANTOS/ FAMOSP  
lina.noronha@unisantos.br

Se a música é uma linguagem dita “universal”, que se refere à ela mesma, ela se abre também a uma pluralidade de significações que permitem inclusive que ela seja um instrumento das ideologias nacionalistas. Se as ideias de universalidade na história da música ocidental apresentam-se como algo associado à música enquanto uma linguagem que porta significados comuns a todos os homens, o nacionalismo do século XIX se vale das conexões entre música e linguagem para justificar as particularidades de uma determinada nação. Tanto o pensar a música como análoga à linguagem verbal, como o conceito de música universal, são parâmetros que se fixaram no período romântico. Foi o momento em que o germanismo se valeu das teorias herderianas para se colocar como detentor de uma singularidade que o mantinha como o paradigma da música então considerada verdadeiramente importante e capaz de expressar valores comuns a todos. É o nacionalismo germânico impondo-se como “germanismo universal”, nos dizeres de Taruskin. Assim, esse texto visa a demonstrar o papel da música vista como linguagem associada às concepções de música universal e de música nacional, que nortearam o fazer musical ocidental na segunda metade do século XIX e o início do século XX.

**Palavras-chave** nacionalismo, linguagem musical, música universal.

If music is an “universal” language, which refers to itself, it is also open to a plurality of meanings that even allow it to become an instrument of nationalist ideologies. If the ideas of universality in the history of Western music are presented as something associated with music as a language that carries common meanings to everyone to all men meant, the nationalism of the nineteenth century draws on the connections between music and language to justify the particularities of a given nation. Think music as analogous to verbal language, as well as the concept of universal music, are approaches set in the romantic period. Also, during this period the Germanism made use of the herderian theories to stand as a singularity that kept it as the paradigm of music, then considered truly important and able to express values common to all holders. It’s German nationalism imposing itself as “universal Germanness”, in the words of Taruskin. Thus, this paper aims to demonstrate the role of music seen as a link to the concepts of universal music language and of national music, that have guided Western music making in the second half of the nineteenth century and in the early twentieth century.

**Keywords** nationalism, musical language, universal music.

A ideia de universalidade na história da música ocidental apresenta-se como algo associado à música enquanto uma linguagem que pode ser entendida por todos. Mas sabemos que, se podemos entender a música como uma linguagem, ela não pode, entretanto, ser vista como algo compreendido universalmente e “nem é uma língua que fala imediatamente e de forma igual a todos os homens” (PIANA, 2001, p. 41).

Se pensar sobre o conceito de universalidade na música permite-nos inúmeros questionamentos, como os já propostos por Dahlhaus em seu texto *Existe “A” Música?*,<sup>1</sup> também sobre a concepção da música como linguagem as discussões se abrem em diversas vertentes. O que podemos afirmar é que “parece haver um consenso entre os teóricos de que se a música não é uma linguagem, ao menos ela possui uma dimensão linguística” (FRANCISCHINI, 2009, p 142).

Partindo da ideia de que “o mundo em que vivemos é linguisticamente constituído”, Dahlhaus (2009, p. 155), abordando o conceito de música, afirma que a música é histórica e linguisticamente formada. A música é constituída por elementos determinados pelo pensamento linguístico. Ela sempre se estrutura por uma consciência presente na linguagem, sendo linguisticamente definida. Esse autor mostra o caráter histórico e o caráter linguístico como conectados no que diz respeito ao conceito de música. E vai além: afirma que a técnica da escrita polifônica é um exemplo de como se estrutura, na prática composicional, uma forma de pensamento moldada pela linguagem, visto que o conceito de consonância e dissonância, a oposição aí presente, tão fundamental na construção das regras do contraponto, derivaram da “tradição linguística da dicotomia entre consonância e dissonância” (DAHLHAUS, 2009, p. 156).

O conceito de linguagem ligado à música, portanto, é um fator que aparece como fundamental na história da música ocidental:

<sup>1</sup> DAHLHAUS, 2009, p. 13-18.

O conceito de linguagem musical, cunhado no século XVIII, visava à concatenação de momentos lógicos e expressivos: a evolução ao longo da qual, a partir da música vocal, ligada à linguagem, nasceu a música instrumental que constitui também uma linguagem, é um dos processos fundamentais da história da música (DAHLHAUS, 2009, p. 154).

No entanto, se refletimos sobre o fato da música poder ser entendida como linguagem, então o que ela expressa? Qual o seu significado?

Segundo Dufour (2005, p. 44), o que realmente importa a respeito da música enquanto linguagem é a questão da sua dimensão semântica. Conforme ele explica, os compositores do século XVIII pensavam a música apenas em termos de técnica de escrita, das suas estruturas, das suas formas de organização. A concepção de música como tendo uma semântica contida dentro dela mesma, dos elementos musicais, uma significação extramusical, é idéia que só aparece no século XIX, fruto do pensamento romântico. É o Romantismo alemão que coloca a música como linguagem, que pensa a música como tendo um caráter “universal”, e daí a idéia “romântica da música como forma suprema de pensamento, como local de revelação da verdade” (DUFOUR, 2005, p. 58), como uma linguagem superior a todas as outras, que consegue mostrar a verdadeira “essência das coisas”. Advém daí o “lugar comum” que diz que a música expressa algo além do que está contido na partitura. A diferença entre o que está nas notas da partitura e o que soa é o que conta, o “verdadeiro” significado de uma obra musical. É aí que esta ideia do transcender a partitura aparece como uma concepção romântica. Justamente quando há uma maior precisão da escrita musical, no século XIX, é que se tem uma enorme valorização da figura do intérprete e da sua autonomia, da sua capacidade de acrescentar à obra, no momento da execução, aquilo que realmente importa e que não está contido na partitura. É a “liberdade da representação acústica frente ao texto escrito” (DAHLHAUS, 2009, p. 154) que ganha destaque.

Encontramo-nos também com a dificuldade recorrente de se fazer analogias da linguagem musical com a linguagem verbal, porque se a música expressa um significado não objetivo, talvez se tenha que renunciar à ideia de uma semântica musical e falar apenas de sintaxe. Mas para Dahlhaus, isso não significa que se possa reduzir a lógica musical apenas à sintaxe. A construção da lógica musical não se dá pelo mesmo processo com que se constroem os sentidos linguísticos.

[...] uma análise fenomenológica que não se deixe alarmar pelo modelo da língua e que não negue, sem mais, a presença de um significado quando este se não encontra em sentido linguístico, deverá insistir no fato de que na música é possível separar do substrato acústico um segundo substrato, comparável na língua ao som das palavras; este segundo substrato – e decerto como estrato universal – constitui-se nos séculos XVIII e XIX através das funções tonais e dos nexos motivicos (DAHLHAUS, 2009, p. 154).

Dufour recorre às ideias de Cassirer para dizer que, se a música tem um sentido extramusical, este tem um caráter tão indeterminado que a música, querendo exprimir tudo, acaba não exprimindo coisa alguma. Dufour coloca ainda que Nattiez, ao contrário de Hanslick, conclui que existe uma semântica musical, visto que a música porta uma significação infinita dentro dela mesma. Nattiez, teórico central da semiologia da música, por sua vez, apóia-se nas teorias do linguista Roman Jakobson para falar da música como “uma linguagem que significa a si mesma” (JAKOBSON, 1973, p. 99). Para Nattiez, “a música só remete a si mesma; ela é *autotélica*: cada momento de uma obra musical remete a um momento anterior já ouvido ou antecipa um momento ulterior que, às vezes, pressentimos” (NATTIEZ, 2005, p. 23).

Lúcia Santaella compactua do pensamento de Nattiez sobre a significação musical quando afirma que, apesar de todas as limitações do uso do modelo linguístico sobre a música, ainda é possível essa abordagem para se chegar a algumas analogias entre língua e música. Entre os mú-

sicos, é cada vez mais comum referir-se à música como linguagem. Mas entende-se aqui que a palavra linguagem tem um sentido amplo, muito além do modelo linguístico.

Portanto, o sentido de uma música está no próprio texto musical, mas de uma forma sempre aberta, pela multiplicidade de interpretações possíveis e legítimas que uma obra musical permite. Isso sim seria algo aplicável de uma forma “universal” à música.

Quando pensamos em uma música tida como “universalmente” compreendida e aceita, a referência primeira é a música do período clássico. Música pura, abstrata, pensada até mesmo como **assemântica** (no sentido de não ter uma significação extramusical) é representativa de um estilo tido como “universal”, de uma música que se coloca como autônoma. Apesar dos compositores centrais do Classicismo – Haydn, Mozart e Beethoven – serem representantes do cenário musical germânico, eles não são vistos como portadores de características nacionais, mas como autores que alcançaram um estilo internacional e, portanto, universal. “A música pura instrumental, a sinfonia clássica, não comunica mais do que a expressão abstrata do sentimento humano universal de modo completamente impessoal [...]” (FUBINI, 1971, p. 122). Essa música é vista como portadora de sentimentos que são comuns a todos os homens. Por isso é “universalmente” aceita e entendida.

Na França, ainda no século XVIII, Rameau já falava sobre a música como reveladora de uma razão suprema e que por esse motivo podia ser entendida por todos os homens, o que tornava claro o seu caráter universal. Um pouco depois, Gluck compartilhou do mesmo pensamento, “[...] o ideal de uma música universal, compreensível a todos os homens instruídos e doutos [...]” (FUBINI, 1988, p. 238). Esse ideal universalista, associado ao pensamento Iluminista, refletiu-se nas suas óperas, inclusive no recurso à mitologia grega (temos um exemplo na tão citada ópera *Orfeu e Eurídice*, de Gluck). Associava-se à Antiguidade clássica o modelo do que era comum a todos os homens: os ideais humanísticos e

racionais que eram universalmente compreendidos. Na chamada “Reforma da Ópera”, Gluck aparece, dentre outras coisas, como um restaurador dos ideais “clássicos” e “universalistas”. Para ele, “recorrer ao mito grego garantia a universalidade do modelo humano [...]” (FUBINI, 1988, p. 239).

Falar da música como uma linguagem, análoga à linguagem verbal, é uma forma de pensar sobre a música que surge apenas no Romantismo, no contexto cultural germânico. É do Romantismo que advém a concepção de música como uma linguagem universal,<sup>2</sup> passível de ser entendida por todos e acima de todas as outras linguagens, por ser capaz de transmitir verdades somente acessíveis por meio dela.

Para os românticos, a música tem a capacidade de expressar coisas intangíveis e muito mais profundas do que o que a linguagem verbal consegue alcançar. Como bem coloca Fubini quando fala sobre a concepção romântica da música:

A música não tem necessidade de expressar o que expressa a linguagem comum porque vai muito além: capta a *Realidade* em um nível muito mais profundo, repudiando toda expressão linguística como inadequada. A música pode captar a essência mesma do mundo, a Ideia, o Espírito, a Infinitude [...] (FUBINI, 1988, p. 254-255).

A conexão da música romântica com a linguagem verbal, a literatura, a poesia é dada como uma das contradições daquele período. Ao mesmo tempo em que se pregava a supremacia da música enquanto linguagem, havia a valorização das obras em que a interação texto e música se evidenciava sobremaneira, como, por exemplo, no *lied*, na música programática, na idéia de “obra de arte total” wagneriana.

<sup>2</sup> Continuo me referindo à música instrumental, abstrata, pura, autônoma, conforme mencionado no primeiro parágrafo desta página.

Se conceber a música como linguagem permite dar a ela características que a conectam à ideia de universalidade, é essa mesma ligação que dá subsídios para a utilização da música dentro das ideologias nacionalistas. A multiplicidade inerente à linguagem musical se evidencia.

Para tratar dessa ligação entre música e texto e a questão nacional, as teorias herderianas são frequentemente lembradas. Em seu “Ensaio sobre a origem da linguagem”, de 1772, Herder<sup>3</sup> coloca a linguagem como algo que conecta os homens porque é uma característica comum a todos os seres humanos. Discorre ainda, tratando da origem da linguagem, sobre a conexão entre som falado e som cantado como algo natural. Essa teoria, que mostra a ligação desde a origem entre música e linguagem, considerando a linguagem algo comum a todos os homens, reforça a ideia de um aspecto universal no que diz respeito à música. Dá também um fundamento quase que natural para a conexão música e palavra, tão valorizada nas concepções estéticas do Romantismo, demonstrando a união desde a origem entre esses dois elementos.

Mas ao mesmo tempo em que, com sua teoria, traz aspectos considerados universais, no sentido de serem comuns a todos os homens, Herder explica que a linguagem é produto de uma determinada comunidade e, portanto, tem características que evidenciam elementos de uma determinada cultura, de um determinado grupo linguístico, características estas que distinguem uma comunidade das outras. Assim, as teorias herderianas colocam em evidência a herança linguística e o folclore germânicos como elementos de distinção dessa comunidade em particular.

A questão linguística foi muito importante para a Alemanha do século XIX na busca da unificação da nação. “Para os ideólogos do nacionalismo, tal como ele evoluiu depois de 1830 e se transformou no

<sup>3</sup> Johann Gottfried von Herder (1744-1803) foi um filósofo de origem prussiana. Considerado um pensador de primeira grandeza, influenciou importantes autores alemães, como Nietzsche e Goethe. Seus trabalhos a respeito da questão da linguagem tiveram grande repercussão e serviram de ponto de partida para diversos linguistas posteriores.

final do século, [...] a língua era a alma da nação e [...] o critério crucial de nacionalidade” (HOBBSAWM, 1990, p. 115-116). Os alemães apoiaram-se nessas teorias que conectam a nacionalidade às questões linguísticas porque identificavam grupos que compartilhavam da língua alemã e que se ligavam por meio dela apesar de não ocuparem um mesmo território, visto que se encontravam dispersos por diversas localidades na Europa. Por esse motivo, para os teóricos alemães nacionalistas do século XIX, a língua serviu como um elemento de identificação de nacionalidade bastante adequado ao contexto germânico. A nacionalidade conectada a uma comunidade linguística é, portanto, uma invenção dos teóricos germânicos do século XIX. No caso germânico, “[...] a identificação mística de uma nacionalidade com uma espécie de ideia platônica da língua, [...] é muito mais uma criação ideológica de intelectuais nacionalistas, dos quais Herder é o profeta [...]” (HOBBSAWM, 1990, p. 74).

Essa valorização do elemento local, da singularidade, do que diferencia um determinado grupo de outros vem de encontro aos ideais nacionalistas que encontramos no período Romântico. Herder já se interessava até mesmo pelas pesquisas folclóricas, no intuito de buscar o que era considerado “autêntico” dentro de uma cultura, buscando aí traços culturais que distinguiam um determinado grupo linguístico dos outros.

Segundo Taruskin (2011), os valores que a música romântica germânica vai retratar - como a subjetividade -, valores que buscavam uma ideia de profundidade, contrária aos superficialismos da música francesa e da italiana, mais a valorização e o resgate da obra de Bach, além da mitificação de Beethoven nos textos de E. T. A. Hoffman vão contribuir para colocar os compositores germânicos como detentores da “verdadeira” música desde tempos passados. Os compositores românticos justificam-se como herdeiros desses autores e donos dos valores musicais verdadeiramente importantes e “universais” que se apresentam na música germânica. E assim essa música de características marcadamente nacionais impõe-se como uma música “universal”. É o nacionalismo

germânico transformando-se em um “germanismo universal”. É por isso que “em meados do século [XIX], a música instrumental era identificada por muitos europeus, e não apenas pelos alemães, como sendo [...] ‘uma arte *germânica*’.” (TARUSKIN, 2011).

Temos então a música germânica, representante máxima do período romântico, imbuída de um caráter universalizante. Esse foi o estilo tomado como referência, como internacional, durante o século XIX. Na verdade, o discurso da música clássica, colocando os compositores da chamada Primeira Escola de Viena como os paradigmas do estilo, já estabelecia a hegemonia musical germânica. Mas essa hegemonia, quando se tratava dos compositores do Classicismo, era tida como algo inquestionável e não implicava em questões de caráter nacionalista. Falava-se de uma música autônoma, nem mesmo pensada como uma linguagem, portanto sem fazer uso de particularidades regionais que uma linguagem embute, sem os subjetivismos românticos, que implicam em individualismos, mas sim apenas valorizando os valores considerados comuns à humanidade. As ideias correntes nessa época, ligadas ao pensamento iluminista, não eram nacionalistas e sim universalistas. Segundo Hobsbawm (1990, p. 32), a Revolução Francesa mostrou-se até mesmo avessa ao “sentimento de nacionalidade”. Na França do período clássico não existia a concepção de identidade nacional pelo critério linguístico. Na época da Revolução de 1789 o francês nem mesmo era a língua falada em grande parte do seu território.

O musicólogo Mário de Andrade menciona os grandes autores da história da música como sendo figuras que se tornaram “universais” pela relevância das suas obras, “[...] gênios que se universalizam por demasiado fundamentais [...]” (ANDRADE, 1975, p. 29). Mas como o grande mentor do nacionalismo musical no Brasil, ele acredita que mesmo esses compositores não conseguiram fugir a sua nacionalidade original. Faz também a relação da música com a linguagem verbal, conectando a fala e o canto, aproximando os dois desde a origem, e usando essa ideia até para discorrer sobre a ligação entre as manifestações musicais popula-

res e a música erudita.<sup>4</sup> A partir da concepção da música como linguagem, Mário de Andrade critica a ideia de música universal quando diz que “a tal de ‘música universal’ é um esperanto hipotético, que não existe” (ANDRADE, 1975, p. 28).

Portanto, se o universalismo está ligado à França e ao pensamento iluminista, o Nacionalismo aparece diretamente relacionado à Alemanha do século XIX e ao Romantismo.

Tradicionalmente, na historiografia musical, a ideia do Nacionalismo na música está ligada a algo que se constrói a partir de uma reação à música germânica. Essa reação aparece na segunda metade do século XIX como uma rejeição ao estilo romântico “internacionalizante” da música germânica, sobretudo à música de Richard Wagner. Se o nacionalismo musical surgiu como uma “reação à supremacia da música germânica” (TARUSKIN, 2011), ele não tinha sentido na Alemanha. Para os alemães, a sua música era vista como “universal”, estabelecendo-se como algo que domina o cenário musical internacional por usar uma “linguagem universal”. Justamente isto é o que promove os nacionalismos musicais em outras regiões. “Do ponto de vista do universalismo germânico, o “nacionalismo” não-germânico é recebido e entendido como exotismo” (TARUSKIN, 2011).

Tratando no nacionalismo, um traço que pode ser considerado marcante é a importância que as representações culturais e simbólicas aí inseridas apresentam. A música, sob esse ponto de vista de uma linguagem que permite múltiplas significações, presta-se perfeitamente bem a esse papel.

Os aspectos culturais e intelectuais, no que tange ao universo da representação simbólica, servem como ponto de conexão entre o aspecto político e o social do nacionalismo. “Como doutrina de cultura, e consci-

<sup>4</sup> Sobre esse assunto em particular, veja-se o artigo “O lamento do cantador” (BARONGENO, 2006).

ência e linguagem simbólicas, a primeira preocupação do nacionalismo é de criar um mundo de identidades culturais coletivas ou de nações culturais” (SMITH, 1997, p. 125).

O nacionalismo, segundo a concepção dos etnossimbolistas,<sup>5</sup> implica em três objetivos centrais: autonomia, unidade nacional e identidade nacional.

Herder colaborou com a construção de uma autonomia nacional quando trouxe a ideia de busca do gênio de uma determinada comunidade, na procura por identidade peculiar e única. Uma nação que tem um lastro cultural considerado relevante no seu passado distingue-se das outras e coloca-se como autônoma. Cria-se assim uma identidade nacional tida como verdadeira, apoiada nos elementos culturais de destaque e singularidade, dando uma afinidade cultural aos membros de um grupo. Herder era um “nacionalista cultural” e instigava os alemães a buscarem as tradições da cultura germânica. Como para ele a língua era um elemento central de identificação cultural, pregava a busca pelo gênio literário autenticamente germânico. É uma busca focada no indivíduo, no gênio criador. O artista serve de êmulo para os membros de uma nação, cada qual um artista criativo em potencial.

Sabemos que a identidade nacional se reconstrói a cada geração pela reinterpretação de elementos culturais pré-existentes. Logo, os aspectos culturais e simbólicos são colocados como essenciais no entendimento do nacionalismo. Mas é preciso também que se considerem as questões subjetivas, emocionais, parâmetros que permitem ao nacionalismo criar identificações tão abrangentes. Portanto, as reconstruções identitárias propostas pelos intelectuais têm que se aproximar das percepções populares, incluindo muitas vezes as tradições populares, permitindo identificações a todos os membros da nação.

<sup>5</sup> Definição de nacionalismo segundo Anthony D. Smith (2206, p. 20), principal teórico do nacionalismo de linha etnossimbolista: “um movimento ideológico para alcançar e manter a autonomia, a unidade e a identidade de um povo que alguns de seus membros creem constituir uma ‘nação real’ ou potencial”.

Segundo Hutchinson (1994), os nacionalismos políticos centrados no Estado são normalmente complementados por nacionalismos culturais. Houve situações em que, diante do fracasso no âmbito político, o nacionalismo de enfoque cultural apareceu como uma maneira de reconstrução moral de uma coletividade. A França de fins do século XIX é um exemplo. O Brasil da era Vargas é outro.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. 2a. ed. São Paulo: Martins, 1975.
- DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans. *Que é a música?* Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- DUFOUR, Eric. *Qu'est-ce que la musique?* Paris: J. Vrin, 2005.
- FRANCISCHINI, Alexandre. Autonomia e funcionalidade: algumas considerações deste binômio em música. In: XIX ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2009, Curitiba. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*, Curitiba: UFPR-DeArtes, 2009, p. 141-144.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral, 1971.
- FULCHER, Jane F. *French cultural politics and music: from the Dreyfus affair to the First World War*. New York: Oxford University Press, 1999.
- HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- HUTCHINSON, John; SMITH, Anthony D. (ed.). *Nationalism*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale: rapports internes et externes du langage*. Paris: Éditions de Minuit, 1973.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- PIANA, Giovanni. *A filosofia da música*. Bauru: EDUSC, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal*. São Paulo: Iluminuras/ FAPESP, 2005.

SMITH, Anthony D. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.

\_\_\_\_\_. *Nacionalismo: teoria, ideologia, história*. Lisboa: Teorema, 2006.

TARUSKIN, Richard. Nationalism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846>>. Acesso em: 26 set. 2011.

# **Vozes cruzadas: dialogismo e política na música popular em tempos de ditadura**

Adalberto Paranhos

UFU/Unicamp

Canção alguma é uma ilha, mantida em regime de clausura, como se fosse possível cortar os fios que a ligam a outras canções e a mil e um discursos e referências sociais. Sem que se perca de vista sua singularidade, quando ampliamos a escala de observação de um artefato cultural, pode-se verificar que, dialeticamente, tudo está em interconexão universal, como que dialogando entre si. No caso específico de uma canção, ela, para dizer o mínimo, está permanentemente grávida de outras canções, com as quais entretém um constante diálogo, seja ele implícito ou explícito, consciente ou inconsciente.

Ao tomar como ponto de partida as contribuições de Mikhail Bakhtin, este trabalho se propõe incursionar por um estudo de caso de dialogismo – ou de intertextualidade em sentido restrito – aplicado à música popular. Mais do que uma alusão genérica ao princípio dialógico constitutivo de toda e qualquer linguagem e de todo e qualquer discurso, trata-se, aqui, de examinar duas composições nas quais o diálogo que vincula uma a outra põe em destaque as marcas lingüísticas que as aproximam. Para tanto lançarei mão de três gravações. Indo além de um procedimento meramente formal, interessa-me sobretudo enfatizar como a relação dialógica estabelecida entre elas acabou por promover uma politização inesperada do conteúdo original da composição/gravação na qual os dois registros posteriores se ancoraram parcial ou totalmente.

O foco da análise recairá primeiramente sobre “Chão de estrelas” (de Silvio Caldas e Orestes Barbosa), gravada por Silvio Caldas em 1937, quando o autoritarismo em alta no Brasil já prenunciava a ditadura do “Estado Novo”. Em seguida, irei me deter em “Como dois e dois” (de Caetano Veloso), levada ao disco, entre outros, por Gal Costa, em 1971, na fase mais violentamente repressiva da ditadura militar pós-1964.<sup>1</sup> Por último, abrirei espaço para considerações em torno da regravação de “Chão de estrelas” pelos Mutantes, em 1970. Em meio a tudo isso, ficará

<sup>1</sup> As outras gravações, ambas dessa mesma época, são as de Roberto Carlos (1971) e de Cláudia (1972).

evidente a dança dos sentidos de uma obra artística, que está longe de ter um determinado significado congelado no tempo e no espaço.<sup>2</sup>

## A pequenez do “Brasil Grande”

Tornada um clássico da música popular brasileira, “Chão de estrelas” foi transposta para o disco pelo autor de sua melodia, Silvío Caldas, no ritmo dolente que embalava as serestas, ao som do violão. Quando mais não seja, essa canção cavou seu lugar na história da nossa música pelo texto poético de fino acabamento formal (com o célebre verso de Orestes Barbosa, “tu pisavas nos astros distraída”). Nela, o drama pungente do personagem masculino transparece na interpretação bem-comportada de Silvío Caldas: o mundo desaba sobre a cabeça dele quando sua mulher – “pomba-rola que voou” – bate asas rumo a outras paragens.

Essa canção se aclimatava aos cenários urbanos do Rio de Janeiro. Sua letra, toda ela estruturada em um poema em decassílabos, nos remetia para o morro. Não era novidade para Orestes Barbosa adentrar esse universo povoado pelas classes populares. Em seu livro *Samba*, de 1933, ele já falara dos morros e do “teto de zinco orquestral nas noites de chuva” (Barbosa, 1978: 31). Agora, uma vez mais, ele recriava esse ambiente para capturar um drama de amor. Em pleno governo Vargas, supostamente pródigo de realizações em favor das classes trabalhadoras, o autor, sem qualquer propósito político manifesto, nos descor-tinava, apesar de tudo, um mundo em que “a porta do barraco era sem trinco/ mas a lua furando nosso zinco/ salpicava de estrelas nosso chão”, para concluir, romanticamente, que “tu pisavas nos astros distraída/sem saber que a ventura desta vida/ é a cabrocha, o luar e o violão”.

Viremos a página e desembarquemos nos anos 70 do século passado. Caetano Veloso, ao se reapropriar de alguns elementos de “Chão de Es-

<sup>2</sup> Sobre o assunto, incluindo a abordagem de aspectos metodológicos envolvidos no trabalho com a canção popular, v. Paranhos, 2004: 22-31.

treelas”, acabou por submetê-la a um processo de politização. Retomando-os num outro contexto discursivo, o compositor apontou a arma da crítica para o governo Garrastazu Médici, num momento em que o terror estatal alcançou seu auge no pós-64, com o cortejo de prisões arbitrárias, torturas e assassinatos que coexistiam com o clima de otimismo orquestrado pelos arautos da ditadura militar.

Não se pense, contudo, que Caetano Veloso fosse dado a envolver-se com questões mais imediatamente políticas. Encarado com desconfiança pelo regime, apontado como agente provocador, tanto à direita como à esquerda do espectro político nacional<sup>3</sup> Caetano – para não falar de tropicalistas como Gilberto Gil – perturbava uma certa ordem comportamental instituída. Seu visual, por exemplo, aí pelo final da década de 1960, incomodava muita gente: mais tarde, em *Verdade tropical*, ele viria a defini-lo como algo que continha um “toque protofunk” (Veloso, 1997: 299). Pudera! Numa das bizarras combinações de seu vestuário, Caetano chegava a trajar uma roupa de plástico em cores verde e preta, e ostentava no peito colares à base de fios elétricos, que deixavam à mostra tomadas nas pontas, sem contar as grossas correntes e os dentes de animais.

“Convidado” a retirar-se do país, amargou o exílio na Inglaterra, e lá, segundo se lê em suas memórias, só veio a saber que o general Garrastazu Médici era o ditador-presidente do Brasil pela boca de um garçom.<sup>4</sup> Ele, portanto, não era exatamente um modelo de cidadão politizado. Pelo contrário, tachado freqüentemente de “alienado”, “pequeno-burguês”, “desbundado” por aqueles que engrossavam as fileiras das chamadas “patrulhas ideológicas”, acolhia uma visão negativa sobre política. Caetano, em geral, pensava o jogo político, acima de tudo,

<sup>3</sup> Para me limitar aqui a apenas um exemplo, basta lembrar que a opinião sobre Caetano e o tropicalismo exposta por um marxista/nacionalista ortodoxo dedicado à pesquisa musical não era nada lisonjeira. V. Tinhorão, 1986: 248-270.

<sup>4</sup> Para estas e outras informações de cunho pessoal que aparecem ao longo deste texto, v. Veloso, 1997.

dentro de uma bitola tradicional, aquela que teima em associá-lo fundamentalmente ao poder estatal. Daí seu desinteresse básico pela política *stricto sensu*, inversamente proporcional à sua preocupação com o que ele próprio designava como “política do cotidiano”.<sup>5</sup>

Nem por isso Caetano se absteve de produzir composições com inequívocas ressonâncias políticas, embora escritas fora das normas ditadas pelos padrões de engajamento requerido por uma prática tida e havida como militante. “London, London”, uma canção de exílio, é um exemplo eloquente disso, com sua atmosfera depressiva, típica de quem se via quase invariavelmente mergulhado na tristeza, afogado num “pote até aqui de mágoa”.

Foi na condição de exilado que, no início dos anos 1970, ele compôs “Como dois e dois”, canção na qual já se identificaram ecos de um poema de Ferreira Gullar (“Dois e dois: quatro”) e, mais ainda, de uma manifestação de uma personagem de 1984, de George Orwell (1976: 257), que, ao ser obrigada a comungar a cartilha do “Ministério da Verdade”, escreve, matreiramente, em tom de protesto: “dois e dois são cinco” (cf. Lucchesi e Dieguez, 1993: 63-65).

Em “Como dois e dois”, Caetano Veloso (2003: 130) nos arremesa para dentro de um mundo pouco convidativo, crispado por ondas de desalento. O sujeito lírico vê estendido à sua frente um terreno movediço, marcado por conflitos e contradições, num encadeamento de afirmações e negações do tipo “digo, não digo, não ligo”, “falo, não calo, não falo”. É nesse contexto que ele instaura o diálogo com “Chão de Estrelas”, numa relação dialógica na qual seu discurso é escancaradamente atravessado pelos versos de Orestes Barbosa. Estamos aqui em presença daquilo que, no campo da linguística, Jacqueline Authier-Revuz (1982: 91-151) denomina de heterogeneidade mostrada ou exteriorizada, algo característico do discurso polifônico e que vai além da heterogeneidade

<sup>5</sup> V. entrevista concedida por Caetano Veloso em 26 de outubro de 1979, reproduzida em Pereira e Hollanda, 1980: 106-114.

constitutiva de um discurso qualquer: “Tudo vai mal, tudo/ tudo mudou, não me iludo e contudo/ é a mesma porta sem trinco, o mesmo teto/ e a mesma lua a furar nosso zinco”.

Para os fins desta comunicação, o que gostaria de ressaltar é que, habilmente, Caetano coloca na moldura de 1971 o quadro do Brasil de 1937. Num determinado sentido, é como se o país houvesse estancado. Transcorridos tantos anos, nesse intervalo de tempo que vai do “Brasil Novo” encarnado pelo governo Vargas ao “Brasil Grande” do governo Garrastazu Médici, o panorama que se observava, em relação às condições de vida da maioria da população, continuava a ser desolador.

Tamanha desolação está estampada na interpretação de Gal Costa, escorada num arranjo econômico e sofisticado de Lanny Gordin à guitarra. A ela se mescla uma certa exasperação contida, como que a sugerir o momento histórico vivido, em que muitas coisas não podiam ser ditas às claras. Nem assim a célula fundamental dessa canção deixa de ser dita e redita, como num estribilho: “meu amor/ tudo em volta está deserto, tudo certo/ tudo certo como dois e dois são cinco”.

O “milagre econômico” experimentado pela ditadura militar entre o final dos 60 e princípios dos 70 não fora suficiente para dar conta de problemas seculares de boa parte da população brasileira. O cala-boca da censura aplicado a muitos setores da sociedade – simultaneamente às doses mastodônticas de otimismo vomitadas pela propaganda governamental – não fora o bastante para reduzi-los a mera caixa de repetição do discurso oficial. O próprio Caetano, aliás, não se dispusera a firmar um pacto com os militares: recusou-se a morder a isca da conciliação com o regime quando lhe propuseram fazer uma composição de exaltação à rodovia Transamazônica, a menina dos olhos da ditadura Garrastazu Médici.

## Tradição e traição

Se Caetano Veloso se permitiu citar Orestes Barbosa, readaptando-o para servir ao objetivo de enfatizar o descontentamento com a situação político-social vigente no Brasil, os Mutantes encontraram em “Chão de Estrelas” parte da munição de que precisavam para fustigar, numa luta política de natureza diversa, aqueles que se achavam entrincheirados no campo da MPB. Ao regravá-la, eles buscaram, por assim dizer, retirar o chão sobre o qual se assentava a tradição musical brasileira, majoritariamente hostil às investidas da “estética inclusiva”<sup>6</sup> dos tropicalistas, aqui incluídos os Mutantes.

Torno a frisar que canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si mesma. Nem seria possível submetê-la a uma blindagem que a mantivesse a salvo de qualquer tentativa de reapropriação de seus sentidos. Por mais cristalizadas que sejam as leituras que se façam dessa ou daquela canção, sempre é possível injetar-lhe novos sopros de vida. E, em uns tantos casos, mais do que evidenciar a agregação de outros significados, uma composição pode sair inteiramente dos eixos.

Prova contundente disso é que “Chão de estrelas” não foi poupada do choque de deboche promovido pelos Mutantes, na virada dos 60 para os 70 do século XX. Esses “elementos provocadores” a elegeram como bode expiatório na propositalmente ridícula metamorfose do sério em hilariante. A paráfrase cede lugar à paródia. Desse modo, numa *performance* que configura um caso típico de procedimento parodístico, eles sublinham a diferença e instituem a inversão. Como quem, de dedo indicador em riste, aponta e denuncia a fadiga da tradição, os Mutantes projetam seu ácido sarcasmo sobre essa composição. Na sua refiguração,

<sup>6</sup> Alusão à estética da mistura e da inclusão que celebrou o casamento da música popular brasileira com ritmos e instrumentos musicais concebidos como “alienígenas”.

“Chão de estrelas” se desfigura, para horror dos “tradinacionalistas” e dos representantes do “nacionalismo-nacionalóide” da MPB.<sup>7</sup>

A primeira impressão – que logo se desfaz – é a de que estamos diante de uma gravação respeitável e respeitosa. É o que insinuam o solo inicial de sax e o acompanhamento que se prolonga ao violão (tocado por Raphael Villardi<sup>8</sup>, de acordo com os melhores cânones da seresta). Ato contínuo, o fator de estranhamento é introduzido pelo vocalista Arnaldo Baptista. Mais contido no começo da gravação, ele, aos poucos, vai se revelando de corpo inteiro: encena um arremedo de cantor, uma espécie de cantor chinfrim de churrascaria chinfrim. Na sua interpretação derramada, de efeitos melodramáticos fáceis, Arnaldo mal mantém sob controle a respiração. Puxa, desavergonhadamente, o ar para seguir adiante, beira a todo momento a desafinação e, por fim, se precipita nela.

Capítulo à parte é o arranjo do grupo e de Rogério Duprat. O maestro põe em movimento toda a sua usina sonora e articula uma metalinguagem enquanto comenta musicalmente a linguagem textual de “Chão de estrelas”. Ao trafegar na contramão da exaltação da tradição musical brasileira, a sonoridade desse registro fonográfico engendra um contraponto crítico. Quase tudo aí é puro deboche. Ou, noutra ótica, puro de-leite, entrecortado por modificações inesperadas no andamento rítmico.

Nessa canção, o homem chora a partida da companheira: “Foste a sonoridade que acabou/ E hoje quando do sol a claridade/ forra meu barracão sinto saudade/ da mulher pomba-rola que voou”. Instantaneamente, ouve-se a simulação do bater de asas de uma pomba, que se mistura ao ronco do motor de um helicóptero. Ao mesmo tempo, soa uma brutal e abrupta alteração rítmica: a orquestra, à moda do *dixieland jazz*, nos conduz de volta ao passado, apoiada num naipe de metais, no banjo e em tudo o mais que o *hot jazz* exige.

<sup>7</sup> Extraídas de outro contexto, recorro a expressões de Campos, 1968: 14 e 160.

<sup>8</sup> Informação disponível em Calado, 1995: 218 e 219.

Instala-se, na sequência, uma esculhambação geral. “Nossas roupas comuns dependuradas/ na corda qual bandeiras agitadas/ pareciam um estranho festival” (somos, então, reconduzidos, pela via dos efeitos sonoros, ao frêmito dos festivais de MPB da década de 1960)/ “Festa dos nossos trapos coloridos (um pano é estrepitosamente rasgado)/ a mostrar que nos morros malvestidos/ é sempre feriado nacional (aqui, ao som dos clarins e ao rufar dos tambores, a sensação que se tem é a de estarmos no meio de uma parada militar)/ A festa do barraco era sem trinco/ mas a lua furando nosso zinco (e os disparos contra a tradição se fazem ouvir ao pé da letra, transformando-se em tiros)/ salpicava de estrelas nosso chão/ Tu pisavas nos astros distraída (o ruído que se segue sugere alguém caminhando sobre estrelas)/ sem saber que a ventura desta vida/ é a cabrocha, o luar e o violão”.

Não satisfeitos com a desconstrução de “Chão de estrelas”, o desfecho não é menos insolente: à imagem romântica da cabrocha, do luar e do violão em comunhão opõem-se os versos postiços que despoetizam a poesia: “É a cabrocha escorregando no sabão/ É os gato (*sic*) miando no porão”.

Seja como for, a música é a mesma, a letra, no geral, é a mesma. Mas o sentido primeiro dessa canção foi deliberadamente subvertido por uma nova *performance*. Afinal, como já salientou Paul Zumthor (2001: 228), o intérprete significa. Em sintonia com essa linha de raciocínio, Pierre Bourdieu (2001: 253) também chamou a atenção para o fato de que “às vezes, o essencial do que diz um texto ou um discurso está naquilo que ele não diz. Está na forma em que o diz, na entonação”.

E os Mutantes, numa radicalização muito particular da proposta tropicalista, lançavam-se, de maneira iconoclástica, contra o culto às nossas “raízes”. Valeram-se, para tanto, de um símbolo da tradição musical brasileira, desfazendo-o em cacos nessa regravação onomatopaica. Conectados com outras sonoridades que se difundiam mundo afora, eles reagiam àqueles que insistiam em engessar a MPB, conformando-a a

estilos de expressão artística de forte teor nacionalista. Era o seu jeito de tomar o presente para si.

Dando vazão a vozes destoantes dessa tradição – num exemplo explícito de polifonia –, eles a atingiram com golpes de irrisão. Inscreveram sua intervenção musical, de conteúdo irônico, no plano da bivo- calidade. Nela, como é próprio do discurso bivocal, uma voz interpela a outra e se situa nos domínios da polêmica.<sup>9</sup> Tudo isso nos leva ao encontro de algumas conclusões de Mikhail Bakhtin (1981: 168), ao fla- grar situações em que “a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes”.

Daí que, em vez de nos atermos à análise de uma canção em si mes- ma, como se fosse dotada de um significado essencial, esvaziado de historicidade, é necessário atentar para as leituras e os usos que dela se fazem, em circunstâncias históricas concretas.<sup>10</sup>

## Bibliografia

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline 1982. “Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours”, *DRLAV*, 26, Paris, 91-151.
- BAKHTIN, Mikhail. 1981. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- BARBOSA, Orestes. 1978. 2. ed. *Samba*. Rio de Janeiro: Funarte.
- BOURDIEU, Pierre. 2001. 2. ed. “A leitura: uma prática cultural”. In: Chartier, Roger (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade.

<sup>9</sup> Sobre a ironia como uma dimensão específica do humor e como uma forma de inter- discurso que pode adquirir um efeito de sentido dessacralizador, v. Brait (1996).

<sup>10</sup> Não é por outra razão que Bakhtin (1981: 239) nos adverte quanto à necessidade de renunciarmos aos “hábitos monológicos” ainda arraigados no “campo do co- nhecimento artístico”.

- BRAIT, Beth. 1996. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp.
- CALADO Carlos. 1995. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34.
- CAMPOS Augusto de. 1968. *Balanço da bossa: e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva.
- LUCCHESI, Ivo e DIEGUEZ, Gilda Korff. 1993. *Caetano. Por que não?: uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã.
- ORWELL, George. 1976. 9. ed. 1984. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- PARANHOS, Adalberto. 2004. "A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo", *ArtCultura*, 9, Uberlândia, 22-31.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. e HOLLANDA, Heloisa Buarque de. 1980. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense.
- TINHORÃO, José Ramos. 1986. 5. ed. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art.
- VELOSO, Caetano. 1997. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VELOSO, Caetano. 2003. *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ZUMTHOR, Paul. 2001. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

## Discografia

- Caetano Veloso. "London, London" (Caetano Veloso). LP *Caetano Veloso*. 1971. Philips. Brasil. Relançamento em CD: Philips/PolyGram, 1990, Brasil.
- Cláudia. "Como dois e dois" (Caetano Veloso). Compacto simples. 1972. Odeon. Brasil.
- Gal Costa. "Como dois e dois" (Caetano Veloso). LP (álbum duplo) *A todo vapor*. 1971. Philips. Brasil. Relançamento em CD: Philips/PolyGram, 1993, Brasil.
- Mutantes. "Chão de estrelas" (Silvio Caldas e Orestes Barbosa). LP *A divina comédia humana ou ando meio desligado*. 1970. Polydor. Brasil. Relançamento em CD: Polydor/PolyGram, s./d., Brasil.
- Roberto Carlos. "Como dois e dois" (Caetano Veloso). LP *Roberto Carlos*. 1971. CBS. Brasil. Relançamento em CD: Colúmbia, s./d., Brasil.
- Silvio Caldas. "Chão de estrelas" (Silvio Caldas e Orestes Barbosa). 78 rpm. 1937. Odeon. Brasil. Relançamento: CD *Velha guarda*, 1998, Emi, Brasil.

# Com som, sem som: história, o Grupo Opinião e o “bicho”

Kátia Rodrigues Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia/UFU e FAPEMIG

“Sei que a vida vale a pena/embora o pão seja caro/e a liberdade pequena”

“Dois e dois: quatro”. Ferreira Gullar, 1966.

## “É preciso ter opinião”

Após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas ligados ao Centro Popular de Cultura/CPC (posto na ilegalidade), reuniu-se com o intuito de criar um foco de resistência e de protesto àquela situação. Foi então produzido o espetáculo musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal. O espetáculo, apresentado no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo e do espaço teatral que veio a se chamar *Opinião*<sup>1</sup>. Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá. “Uma das atividades do CPC era fazer teatro político de rua, como o *Auto do cassetete*, *Auto da reforma agrária*, *Auto do Tio Sam*. Quando veio o golpe criamos o Grupo *Opinião*” (GULLAR *apud* AULA MAGNA DA UFRJ 2006, p. 33).

Desse modo, em dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal, estreava o *Show Opinião* (criação de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa), uma referência no teatro brasileiro contemporâneo. O show foi organizado no famoso Zicartola – restaurante do sambista e compositor Cartola e de sua companheira Zica –, onde ocorriam reuniões de músicos, artistas, estudantes e intelectuais (ver CASTRO, 2004). Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no

<sup>1</sup> De acordo com João das Neves, o nome Grupo *Opinião* passou a ser utilizado a partir da encenação de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, em 1966. Ver NEVES, 1987, p. 58.

campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos, música popular, participação do público, apresentação de dados e referências históricas, enfim, um mosaico de “canções funcionais”<sup>2</sup> e de tradições culturais. Tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos e talvez seja esse o motivo pelo qual o Opinião tenha começado sua trajetória com sucesso. O grupo privilegiou, desde a estreia, a forma do teatro de revista, numa mescla de apropriações e ressignificações do “popular” e do “nacional”, abrindo igualmente espaço para apresentações com compositores de escolas de samba cariocas.

João das Neves, que dirigiu o Opinião por dezesseis anos, enfatiza:

O nosso trabalho era fundamentalmente político e, assim, pesquisar formas nos interessava – e interessa – muito. [...] A busca em arte não é apenas estética – ela é estética e ética ao mesmo tempo. Eu coloco no que faço tudo o que eu sou, tudo o que penso do mundo, tudo o que imagino da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte para transformar. Se não fosse assim, eu não faria arte; faria outra coisa (NEVES, 1987, p. 21).

Podemos afirmar que o espetáculo não só focalizava como mistificava “*novos lugares da memória: o morro (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o sertão (populações famintas, [...] o messianismo religioso [...] e o [...] coronelismo)*” (CONTIER, 1998, p. 20). Por meio da música, as interpretações e discussões a respeito dessas realidades fluíam no espetáculo, alternadas por depoimentos dos atores que compartilhavam, fora do palco, as mesmas dificuldades cantadas por eles, como nos casos de João do Vale (nordestino retirante) e Zé Kéti (morador de uma favela carioca). Já Nara Leão – conhecida como a musa da bossa nova que personalizava a classe média – assumia

<sup>2</sup> Expressão utilizada por Eric Hobsbawm ao se referir às cantigas de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor. Ver HOBBSAWM, 1991, p. 52.

uma postura de engajamento e se posicionava de forma ativa e questionadora da realidade brasileira.

Esse movimento de aproximação das diferenças num palco de teatro foi conduzido por uma tendência ainda de caráter cepecista, uma vez que nos CPCs o principal lema era portar-se como transmissor de uma mentalidade revolucionária para o povo e assim atingir a tão utópica revolução social<sup>5</sup>. Não poderia ser diferente, pois os dramaturgos do Opinião, como Vianninha e o poeta Ferreira Gullar, eram membros ativos dos Centros Populares de Cultura e utilizavam suas peças, inclusive o musical *Opinião*, como meio de “fazer emergir” na plateia “valores novos” e uma “capacidade mais rica” de sentir a “realidade” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 54-55) no intuito de estabelecer uma identificação entre os atores e o público. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, “encenava-se um pouco da ilusão que restara do projeto político-cultural pré-64 e que a realidade não parecia disposta a permitir: a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional e popular” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 23-24).

Mas não só a junção de música e teatro tornou o Opinião uma referência. Sua relevância histórica se evidenciou, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado: a estreia do show ocorreu quando o golpe militar ainda não completara um ano de vida e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três “atores” encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescente-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público. O repertório, embora fosse assinado por compositores de es-

<sup>5</sup> Sobre a noção de “povo” para os integrantes do CPC, ver MOSTAÇO, 1982 especialmente p. 59-60.

tilos diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o baião e o samba. As canções cantadas – por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de frequentarem inclusive a parada de sucesso – exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical. Em “Borandá”, de Edu Lobo, Nara Leão fazia ressoar, com sua voz melancólica, a tristeza dos retirantes que, impelidos pela seca, eram obrigados a abandonar a zona rural nordestina. Já em “Carcará”, a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, a mesma intérprete desfiava a história dessa ave sertaneja, apelando para metáforas sobre sua valentia e coragem; nessa canção era possível perceber a relação que se estabelecia entre o carcará e a ditadura militar, que investia com toda fúria contra os que a ela se opunham.

Incluir o(s) marginalizado(s) na cena teatral brasileira não foi um mérito exclusivo do *show*. Basta lembrar de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri<sup>4</sup>. Contudo, o formato musical e o roteiro não cronológico diferenciavam o *show* pela aproximação que esses elementos propiciavam entre palco e plateia. Como decorrência de toda a sua concepção, o *show Opinião* se calcava no pressuposto de que a representação da realidade se alinha com a perspectiva de “teatro verdade” e implica a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Segundo Iná Camargo Costa, “a novidade era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo”. COSTA, 1996, p. 21.

<sup>5</sup> Ver COSTA *et al*, 1965 e DAMASCENO, 1994. Vale conferir uma visão crítica sobre o *show Opinião* entendido como uma das “criações de um grupo de classe média para consumo das próprias ilusões” TINHORÃO, 1997, p. 86. Conferir ainda FRANCIS, 1965.

Cabe registrar que vários autores preocupados com a situação pós-golpe abrem discussões acerca da importância do teatro, dos dramaturgos e atores que foram personagens ativos desse período de repressão. Entre eles podemos citar Maria Helena Kühner e Helena Rocha, que trabalham a formação do Grupo de Teatro Opinião (e o *show* inaugural) como referência de postura política no início do governo militar. Na leitura da análise por elas desenvolvida é possível vislumbrar, na constituição do Opinião, uma expressão de urgência de mudança almejada por um grupo que muitos qualificavam de “idealistas, utópicos, românticos, ingênuos, loucos [...] que viveram a geração da utopia” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 34-35) e que nela criavam e se apoiavam, a fim de fazer do musical a primeira manifestação de engajamento do teatro brasileiro após a ditadura.

Vale a pena retomar alguns trechos de duas músicas do espetáculo, que em especial empolgavam a plateia que superlotava o teatro naquelas noites sombrias. Na primeira, “Opinião”, Zé Kéti cantava: “Podem me prender/Podem me bater/Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião”. Na segunda, “Carcará”, pela voz de Nara Leão, João do Vale narrava as aventuras de um pássaro voraz do sertão, que não morre porque, com seu bico volteado que nem gavião, “pega, mata e come” (COSTA *et al*, 1965, p. 41 e 42).

O sentimento de transformação política está presente em todo o corpo da peça. Suas origens musicais, o passado dos integrantes no cenário de oposição e intervenção política, bem como as particularidades dos atores estreantes, tornam-se intrigantes peças de um complexo quebra-cabeças que faz desse espetáculo uma importante referência na trajetória engajada do teatro brasileiro. Para Dias Gomes, “a platéia que ia assistir ao *show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo” (GOMES, 1968, p. 11).

É importante salientar que o grupo Opinião focalizava suas ações no teatro de protesto, de resistência, e também se caracterizava por ser um centro de estudos e de difusão da dramaturgia nacional e popular.

Afinado com essas propostas artísticas e ideológicas, o diretor João das Neves privilegiava a montagem de textos, tanto nacionais quanto estrangeiros, que servissem de enfoque para a situação política do Brasil nos anos da ditadura, tais como: *A saída, onde fica a saída?*, em 1967, de Armando Costa, Antônio Carlos Fontoura e Ferreira Gullar; *Jornada de um imbecil até o entendimento*, em 1968, de Plínio Marcos; *Antígona*, em 1969, de Sófocles, numa tradução de Ferreira Gullar; *A ponte sobre o pântano*, em 1971, de Aldomar Conrado; *O último carro*, em 1976, *Mural mulher*, em 1979, e *Café da manhã*, em 1980, de João das Neves<sup>6</sup>.

### “O teatro, que bicho deve dar?”

Depois do sucesso do show *Opinião*, uma nova produção entrava em cartaz, no dia 21 de abril de 1965, o espetáculo *Liberdade, liberdade*, coletânea de textos de autores sobre o tema, reunidos por Flávio Rangel e Millôr Fernandes<sup>7</sup>. Em fins de 1965, com *Brasil pede passagem*, elaborado por todos os integrantes do grupo, é repetida a fórmula da colagem. No entanto, nesse caso, o espetáculo é proibido<sup>8</sup>.

Em 1966, com a direção de Gianni Ratto, a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho) é encenada pelo grupo no Rio de Janeiro, e conquista os prêmios Molière

<sup>6</sup> Depois da montagem de *Antígona*, em 1969, o Grupo *Opinião*, afogado em dívidas, dissolve-se. João das Neves, o único que não aceita tal decisão, decide continuar sozinho e parte em busca de novos parceiros. O teatro inclusive será alugado, em alguns momentos, para jovens iniciantes e o próprio diretor passa a comandar espetáculos fora do eixo Rio-São Paulo. Ver NEVES, 1987.

<sup>7</sup> O texto teatral *Liberdade, liberdade* foi publicado em 1965 pela editora Civilização Brasileira.

<sup>8</sup> Por conta disso o Grupo *Opinião* lança o show musical *Samba pede passagem*, para o qual convoca a fina flor da música popular brasileira da época (Araci de Almeida, Baden Powell, Ismael Silva e MPB 4), com uma produção cara, de elenco gigante, que quase leva o grupo à falência. Ver DORIA, 1975, p. 174-177 e KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 91 e 92.

e Saci<sup>9</sup>. É interessante registrar que o “bicho” dá início à coleção Teatro Hoje, da editora Civilização Brasileira, coordenada por Dias Gomes:

Cada novo volume deverá responder a esta pergunta: isto serve à busca de caminhos próprios para o nosso teatro? [...]

Importante é dar aos nossos autores, diretores e atores, as armas necessárias para prosseguir na revolução iniciada na década de cinqüenta, quando um surto de dramaturgia nativa ameaçou lançar as bases de um teatro brasileiro autêntico. [...] Este movimento está sendo, no momento, contido por fatores políticos e econômicos, que dificultam o acesso ao palco dos nossos melhores autores, desencorajando-os a prosseguir em suas pesquisas.

[...] só a análise aprofundada [da] realidade, com o conseqüente equacionamento dos nossos problemas e o estudo do comportamento do nosso homem em face deles, poderão levar-nos a uma dramaturgia brasileira autêntica. É preciso sermos fiéis ao nosso povo e ao nosso tempo (GOMES *apud* GULLAR, 1966, sem numeração).

Na visão de João das Neves, o “bicho” diz muito da forma de trabalho do grupo:

O “bicho” começou a surgir após alguns de nós termos visto o filme *Tom Jones*, que nos causou a todos viva impressão. O mais entusiasmado, como sempre, era o Vianna. Bom, dias após o Sérgio Ricardo nos convidou para ouvir em sua casa a leitura de uma peça sua [...]. Saímos de lá sem muito entusiasmo. [...] Vai daí eu comentei [...] que a peça do Sérgio tinha uma bela ideia desperdiçada. Seria legal seguir um caminho parecido com o do filme, que daria um texto do barulho. E sugeri que escrevêssemos o tal texto. Vianinha logo pegou a bola com a paixão que o caracterizava e na reunião seguinte decidimos que

<sup>9</sup> No elenco estavam jovens e consagrados atores como Agildo Ribeiro, Oduvaldo Vianna Filho, A. Fregolente, Helena Inez, Sérgio Mamberti, Thelma Reston, Osvaldo Loureiro, Denoy de Oliveira, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Francisco Milani, Manuel Pêra e Odete Lara.

iríamos definitivamente tentar escrever a peça. Resolvemos ainda que o roteiro seria coletivo. Todos nós participaríamos de sua elaboração, o que efetivamente aconteceu. À medida que o roteiro foi ganhando corpo, decidimos que Vianinha e eu escreveríamos o texto em prosa e que o Gullar o versificaria posteriormente. E assim procedemos. Eu ia para a casa do Vianinha, [...], pegava uma cena e o Vianna pegava outra. Ele ficava no quarto e eu na pequena saleta. Feito isso, mostrávamos um para o outro nosso trabalho e repassávamos para o Gullar que os punha em versos. Em uma das reuniões de avaliação, o Vianna disse-me (e aos demais) que não estava se sentindo bem porque eu escrevia sem mostrar a ele, o que sinceramente, me chocou. Fiquei tão magoado com isso que na mesma reunião abdiquei de continuar escrevendo o texto. A essa altura o primeiro ato já estava todo pronto e o roteiro final também. Vianna e Gullar continuaram a tarefa. Acho que foi o primeiro grande mal-estar dentro do grupo. Mal-estar que se acentuou porque, ao terminarem a redação final do texto, o Vianinha propôs que nós três assinássemos a autoria, o que eu recusei. A gente acabou passando por cima disso, mas alguma coisa ali, se quebrou (NEVES *apud* KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 92-93).

Utilizando linguagem e temas da literatura de cordel, o espetáculo narra em versos a saga de um camponês, Roque, que, à semelhança de um João Grilo (de o *Auto da compadecida*), supera suas muitas vicissitudes com inventivas estratégias de sobrevivência – mostrando que a “engenhosidade popular” é capaz de resistir aos golpes dos poderosos. Dito de outra maneira, fazendo da política um emblema dos impasses políticos da ditadura, os autores propõem “um voto de confiança no povo brasileiro”, como dizem no prefácio da peça, intitulado “O teatro, que bicho deve dar?”:

O bicho é também um voto de confiança no povo brasileiro porque procura suas forças nas nossas tradições, porque utiliza os versos, as imagens, o sarcasmo, a desilusão, a ingenuidade e a feroz vitalidade que a literatura popular, durante dezenas de anos, vem criando. [...]

O bicho é o impasse. Impasse em que nos metemos não devido

à nossa irresponsabilidade e corruptibilidade. Ao contrário – o homem é capaz de viver esse impasse porque é altamente responsável e incorruptível. E, felizmente, também é capaz de, em determinado momento, sofrendo o insuportável, superar o impasse (GULLAR, 1966, sem numeração).

No mesmo prefácio, os autores elencam as razões políticas, artísticas e ideológicas para a produção do “bicho”. As primeiras dizem respeito à necessidade de resistência pós-golpe. As razões artísticas e ideológicas localizam as fontes da peça na literatura popular (literatura de cordel) e em Brecht:

Pretendemos no Bicho – usando versos, música, interpretação constante dos diversos níveis de emoção, golpes de teatro, lirismo, comédia “mad”, melodrama – criar um corpo artístico e cultural onde repercuta a extraordinária riqueza da existência humana. [...] Talvez o excesso de festa e de vitalidade seja uma maneira de responder à ausência de festa e vitalidade em que vive o país.

As razões que estamos alinhando: políticas, artísticas, ideológicas, somente se separam para exposição. Na realidade, vivem juntas (GULLAR, 1966, sem numeração).

Cabe registrar que a peça utiliza canções largamente. Os diálogos são escritos em versos de sete sílabas, o metro de eleição do cordel, ou, mais raramente, de cinco. O uso do verso dá inúmeras oportunidades a jogos verbais nos quais a fala de uma personagem pode ligar-se à de outra pelo ritmo ou pela rima. A música interage com a cena, resume-a ou explica-a. Por sinal, no primeiro ato, logo de início, os atores entram, cumprimentam-se e cantam:

Se corres, bicho te pega, amô.  
Se ficas, ele te come.  
Ai, que bicho será esse, amô?  
Que tem braço e pé de homem?  
Com a mão direita ele rouba, amô,

e com a esquerda ele entrega;  
janeiro te dá trabalho, amô,  
dezembro te desemprega;  
de dia ele grita 'avante", amô,  
de noite ele diz: "não vá!"  
Será esse bicho um homem, amô,  
ou muitos homens será? (GULLAR, 1966, p. 3).<sup>10</sup>

A música pode servir como sinal de intensificação, acirramento da ação, ao mesmo tempo em que indica e promove esse acirramento, como acontece no momento em que Roque e seu pai brigam, sem se reconhecerem filho e pai ("seu olhar de aço/já é quase o corte/por onde em teu corpo/vai entrar a morte" GULLAR, 1966, p. 73); ou na passagem em que Roque é espancado por camponeses temerosos de perderem os seus empregos. Nesta última, o personagem canta enquanto toma tabefes e bofetes; o ritmo das pancadas coincidirá comicamente com o das tônicas poético-musicais ("Tome, tome, tome, tome, paulada/ Tome, tome, tome, tome, paulada/Está na roda, agüente, não pule nem nada/Não venha de banda jogar perna trançada" GULLAR, 1966, p. 109). Nos dois casos, de forma proposital, utiliza-se a música e a comicidade, ancoradas no cenário Nordeste, como meio de aproximação/diversão com a plateia<sup>11</sup>.

Denoy de Oliveira, ao se referir à rixa com os colegas do Cinema Novo, observou que os integrantes do Opinião procuravam

o contato com o público. [...] E nós achávamos que era importante não somente ficar na busca da qualidade isolada, mas também de uma eficácia política. [...] Com o *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* estávamos atingindo uma qualidade e atingindo

<sup>10</sup> "Canção do bicho", de Geni Marcondes, Denoy de Oliveira e Ferreira Gullar, foi gravada por Nara Leão no LP *Manhã de liberdade*, Rio de Janeiro, Philips, 1966. Nesse disco consta também o poema musicado "Dois e dois: quatro", de Ferreira Gullar e Denoy de Oliveira.

<sup>11</sup> Sobre teatro musical e política ver FREITAS FILHO, 2006.

o público. Que era uma coisa que o Cinema Novo tinha muita dificuldade, embora alguns filmes pudessem ter tido sucesso. [...] Tínhamos uma visão muito concreta de que nós não estávamos realizando um filme para apresentar lá no Nordeste ou na favela. Estávamos localizados num teatro em Copacabana, que tinha uma bilheteria e se aquela bilheteria não sustentasse o espetáculo, não se conseguiria desenvolver o trabalho, nem cultural, nem político, nem sobreviver (OLIVEIRA *apud* RIDENTI, 2000, p. 135).

Na avaliação de Dinacy Feitosa e Euclides Moreira Neto,

a proposição da peça era mostrar que o povo brasileiro é obrigado a desenvolver uma capacidade enorme de sobrevivência, ser, inclusive, malabarista para driblar os entraves da vida.

O personagem principal é uma espécie de Malazarte, que se vê obrigado a desenvolver astúcias fora do comum na luta pela sobrevivência. [...] é o próprio povo em sua caminhada diária sob pressão do capitalismo exagerado, sendo massacrado e por outro lado, produzindo para enriquecer uns à revelia da grande maioria da população.

É um despertar para a procura de uma linguagem teatral popular e que suscite ao povo questionamentos sobre a sua realidade (FEITOSA; MOREIRA NETO, 1980, p. 58-59).

Para Yan Michalski, numa crítica no *Jornal do Brasil*, em 1966, o “bicho” era uma “salada gostosíssima”:

Os ingredientes usados no preparo da salada são numerosíssimos: romance de aventuras, literatura de cordel, sátira de costumes, sátira política, farsa rasgada, *commedia dell’arte*, comédia à *La Feydeau*, comédia de *nonsense*, musical, comédia poética; [...] e o tempero foi preparado de maneira tão adequada que o sabor de nenhum dos ingredientes destoa demais, nem se impõe abusivamente. Esse tempero consiste num ângulo de constante charme e humor sob o qual os acontecimentos são vistos [...].

Depois de dois grandes sucessos, como *Opinião e Liberdade*, *liberdade* – sucessos respeitáveis e perfeitamente válidos em função do momento nacional, mas essencialmente circunstanciais

e sem maior abertura de horizontes do ponto de vista teatral –, o Grupo Opinião realiza agora a sua primeira tentativa de teatro, digamos, artístico, e alcança, logo nessa primeira tentativa, uma surpreendente e agradabilíssima teatralidade (MICHALSKI, 2004, p. 59-62).

No entanto, apesar de a peça ser um sucesso de crítica<sup>12</sup> e de público, não deixa de receber um julgamento desfavorável de certos setores da esquerda. Houve, por exemplo, quem a visse como “um tratamento romântico da malandragem” e cumprindo uma tarefa limitada, mesmo que importante: “a de gratificar emocionalmente uma pequena burguesia democrática machucada pela decepção e sentimento de impotência” (MACIEL, 1966, p. 295). Desse modo, para Luiz Carlos Maciel, o “bicho” “carrega uma herança pesada”: os vínculos com a dramaturgia popularesca-nordestina e as experiências do CPC:

Infelizmente, no fundo, o “bicho” apenas substitui o romantismo revolucionário pelo amor ao picaresco, retrocedendo assim a um dos vícios de a *Compadecida* e congêneres. Esse amor é a correspondente afetiva do verde-amarelismo de nossos dramaturgos populares, em geral, e do rousseauanismo dos de esquerda, em particular. Roque, o personagem principal da peça, não é nem um herói problemático, nem um herói positivo, num sentido realista, para usar os termos de George Lukàcs. É apenas o herói positivo do romantismo revolucionário corrigido. [Roque] é um poço de virtude, conclui-se, porque nasceu e viveu no campo, longe da organização corruptora da sociedade humana, e porque é brasileiro e nordestino. [...] Ao elogio da ingenuidade do interiorano brasileiro, junta-se sempre o elogio de sua safadeza.

[...] os autores e o Grupo Opinião declaram que o riso e a festa são suas armas contra o estado de coisas instalado no Brasil com o golpe de 1964. A ânsia indiscriminada pela alegria é sua resposta à frustração que tomou conta da esquerda brasileira nesses dois anos (MACIEL, 1966, p. 291-292).

<sup>12</sup> Ver WOLFF, 1966, D’AVERSA, 1966 e PRADO, 1987, p. 143-145.

Anos mais tarde, em 1978, Luiz Alberto de Souza afirma que

de repente descobriram o povo. Rapidamente recusavam seu passado “alienado”, ouvindo e vendo outros grupos sociais com a voracidade de uma primeira paixão. Tudo lhes é novidade e lhes surge puro e sem equívocos. Desaparece a capacidade crítica, dando lugar a uma atitude de receber automaticamente o que (o povo) diz ou faz... [ou] valorizando o popular em si mesmo, como se, por artes mágicas, fosse possuidor da verdade, pela virtude implícita de suas carências. Na base está a descoberta, certa, de que a história corre por outros caminhos (apud KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 94-95).

Para Ferreira Gullar, o Grupo Opinião conseguiu fazer “teatro político” de “alta qualidade”. No caso, então, de o “bicho”, a seu ver ele se “tornou uma obra prima do teatro brasileiro”:

[...] essa peça ganhou todos os prêmios do teatro e até hoje é considerado um clássico do teatro brasileiro moderno. [...] é uma coisa feita com qualidade porque tem que saber isso, você pode fazer arte política, tanto pode ser no teatro quanto no cinema [...]. O que você tem que fazer primeiro, se você faz teatro, é antes de mais nada que o teatro seja bom, que a peça seja bom teatro, se você faz poesia, que a poesia seja boa poesia e depois ela é política ou não, mas o que tem que ter antes de mais nada é a qualidade, isso vale para tudo pro cinema se você faz uma chanchada é pregação política vazia que não tem qualidade artística e isto nós aprendemos, e a partir do [...] Opinião, nós não fizemos mais o tipo de teatro meramente ideológico ou propagandístico, passamos a fazer teatro político, mas de qualidade (GULLAR *apud* COUTINHO, 2011, p. 225).

Vale realçar, a despeito da discussão suscitada pelo espetáculo, que ao cruzar Brecht e cordel, ou “distanciamento e protesto” (ver ISHMAEL-BISSETT, 1977), deparamos com cenas em forma de reportagem, cenários móveis, música e o diálogo dos atores com o público. O texto ain-

da propõe três finais ao espectador. Os três são anunciados por Roque: “escolha o que achar certo, o que lhe falar mais perto ou da alma ou do nariz. Mande às favas os demais” (GULLAR, 1966, p. 178). O primeiro, “final feliz”, Roque casado com a filha do patrão, o segundo, “final jurídico”, a divisão das terras com os camponeses e o terceiro, “final brasileiro”, a “restauração” da monarquia no Brasil (GULLAR, 1966, p. 178-180). “O bicho”, como decorrência de toda a sua concepção, se calcava no pressuposto de que a “representação” e/ou “dramatização” implicava a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma cerimônia social. Daí o interesse em analisar a junção da música e do teatro como expressão de engajamento e de intervenção sonora que fluía nos espetáculos e para fora deles nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

## Bibliografia

- AULA MAGNA DA UFRJ 2006. Rio de Janeiro, Coordenadoria de Comunicação/Divisão de Mídias Impressas/UFRJ, 2006.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BOSI, Alfredo. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: *Melhores poemas de Ferreira Gullar*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004, p. 7-21.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – FERREIRA GULLAR, n. 6. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1998.
- CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, Anpuh, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.
- COSTA, Armando et al. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico*. Rio de Janeiro: Graal, 1966.
- COUTINHO, Lis de Freitas. *“O Rei da Vela” e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo.
- D’AVERSA, Alberto. Triunfa o jogo do bicho no Galpão. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 02 out. 1966.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- FEITOSA, Dinacy Corrêa; MOREIRA NETO, Euclides Barbosa. *O teatro na obra de Ferreira Gullar: dois enfoques*. São Luís: UFMA, 1980.
- FRANCIS, Paulo. Novo rumo para autores. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 69-78, 1965.
- FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. *“Com os séculos nos olhos”*: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Brasília, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras. Universidade de Brasília.
- GOMES, Dias. O engajamento: uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Caderno Especial, n. 2, p. 7-17, 1968.
- GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (em parceria com Oduvaldo Vianna Filho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ferreira Gullar, poesia completa, teatro e prosa*. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2008.
- HOBBSAWM, Eric *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed., São Paulo: Brasiliense, 1995.

- ISHMAEL-BISSETT, Judith. Brecht e cordel: distanciamento e protesto em *Se correr o bicho pega*. *Latin American Theatre Review*, Kansas, v. 11, n. 1, p. 59-64, 1977.
- KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará/Prefeitura, 2001.
- MACIEL, Luiz Carlos. O bicho que o bicho deu. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 289-298, 1966.
- MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. (organização: Fernando Peixoto). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NEVES, João das. *João das Neves: ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, 5, Rio de Janeiro, Inacen, 1987.
- PEREIRA, Carlos Alberto M; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PRADO, Décio de Almeida. *Se correr o bicho pega...* In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 143-145.
- RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr. *Liberdade, liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e política: entrevista com Ferreira Gullar*. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, Dossiê 07, p. 4-62, 2012 (Disponível em <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07>).
- TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de 'Opinião'. In: *Música popular*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 72-87.
- WOLFF, Fausto. O bicho: começo de arte. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1966.

# Sessão MusiMid: Trabalhos realizados e em andamento

Heloísa de A. D. Valente

## Apresentação de projetos concluídos e em andamento

O projeto *“Una musica dolce suonava soltanto per me - memória e nomadismo na música ítalo-brasileira”* chegou ao seu final. Além do documentário *“O sole mio! Música italiana na terra da garoa”*, livro encontra-se em fase de conclusão. Duas dissertações de mestrado, defendidas por participantes do MusiMid - Marta de Oliveira Fonterrada e Otávio Luís Silva Santos - levantaram aspectos tocantes ao tema geral: O trabalho de Otávio Santos, junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, intitulado *“As transformações da escuta a partir da utilização das mídias portáteis”*, abordou, em pesquisa paralela (apresentada e publicada em anais de congressos) algumas das maneiras como se configuravam os pontos de escuta de italianos radicados no Brasil, por ocasião da II Guerra Mundial, no momento em que o país tinha na Itália o inimigo. A dissertação de Marta Fonterrada, apresentada junto ao Programa de Políticas Públicas da Universidade de Mogi das Cruzes - *“Música na ‘terra da garoa’: a importância de italianos e itálo-descendentes na formação, memória e criação musical na capital paulista”* - centrou-se mais diretamente no papel da ‘intelligentsia’ italiana e ítalo-descendente na constituição entidades de educação e prática musical. Para o desenvolvimento do projeto, muitas das entrevistas que foram tomadas para a realização do documentário foram de extrema relevância para o desenvolvimento do trabalho.

Heloísa Valente apresentou e publicou alguns resultados parciais do projeto em congressos diversos, dentre outros: II Congresso Chileno de Estudos e Música Popular: Direções e convergências para a resignificação da investigação musical; Inst.promotora/financiadora: Asempch - Associação Chilena de Estudos em Música Popular.

Logo após o encerramento do 9º Encontro, um novo financiamento foi concedido pelo CNPq (Edital MCT; Ciências Humanas), para o desenvolvimento da projeto *“A canção romântica italiana: Paisagem sonora, consumo cultural e imaginário do Brasil nos ‘anos de chumbo’*. Dele

participam os pesquisadores Heloísa de A. Duarte Valente (responsável), Simone Luci Pereira, Ricardo Santhiago, Marcel de Oliveira Souza, Luiz Fernando Fukushiro, Marta Fonterrada e Leonardo Corrêa. Neste projeto, estuda-se a canção de origem internacional, sobretudo a de origem italiana. Essa modalidade de canção, de caráter romântico e sentimental, teve grande receptividade, durante as décadas de 1960-1970, época em que a paisagem sonora foi dominada pelas baladas de rock, canção de protesto e também pelo “sambão joia”. Partindo do acervo pessoal do cantor, radialista e produtor musical Dick Danello, o presente estudo compreende uma análise do repertório incluindo não apenas letras e aspectos da composição musical, letras, mas também outros elementos vinculados ao projeto fonográfico, que inclui a imagem evocada pelo artista e sua obra, através das capas de disco, indumentária, entre outros. Propõe-se fazer um levantamento das músicas de maior popularidade, tendo-se conservado como memória da comunidade daquela época – mas, também, posteriormente, dado que muitos “hits” que ainda hoje são lembrados foram lançados àquela época (“Volare”, “Canzone per te”, “Io che non vivo senza te” etc.), justamente com a finalidade de determinar o que se conservou como memória, na cultura paulista(na). No início de 2014, dois novos pesquisadores integram o grupo de trabalho, com subprojetos derivados: Mauro Clemente e César Alencar, mestrandos em Comunicação. Mauro Clemente, ao desenvolver pesquisa sobre o grupo Premeditando o Breque (Premê) estuda o aspecto “italianado” muito presente na cultura da cidade de São Paulo e que se expressa em várias canções do Premê. Já César Alencar estuda as paisagens sonoras italianas e a função das canções na idealização do romance.

**Novos integrantes e mudanças na gestão:** O MusiMid – conta, neste ano de 2014, com a participação de Simone Luci Pereira como vice-líder do Grupo. Ricardo Santhiago permanece no comitê editorial. Ingressaram César Alencar, Estevaldo Franco, Mauro Clemente, Sabrina Santiago, mestrandos em comunicação (UNIP); Carlos Nascimento e Sheila Minat-

ti, mestrando e doutoranda em Música (UNESP); Carolina Ferreira Laura Dantas, mestrandas em música (USP). Depois de uma temporada de afastamento, retorna Juliana Coli.

**MusiMid Rádio:** Num trabalho conjunto, visando a divulgação de pesquisa qualificada na área de estudo, o MusiMid deverá inaugurar, em breve, o seu canal na web. Sob responsabilidade de Marta Fonterrada, a programação atenderá a necessidades do MusiMid e também do Centro Cultural São Paulo, por meio da Web Rádio Tatu.

**Memorial do Consumo:** Simone Pereira está criando um projeto no portal “Memorial do consumo”, da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), um canal para memórias de canções. O conjunto de depoimentos sobre o tema possibilitará reunir informações importantes sobre repertório, recepção, condições de escuta, “hit parade”, contribuindo com importantes informações para os projetos em andamento.

## Atividades

### **21 de maio de 2014: 6ª Jornada MusiMid:**

*Quando os Beatles visitaram Tio Sam: A invasão da Beatlemania aos Estados Unidos.* Dedicado a estudar o fenômeno do grande evento de massa que foi a entrada dos Beatles na paisagem sonora estadunidense, ao vivo, o evento contou com a participação de vários membros do MusiMid: Carolina Ferreira, Carlos Nascimento, César Alencar, Estevardo Franco, Luiz Fukushiro, Marta Fonterrada, Mauro Clemnte, Sheila Minatti, além das coordenadoras Heloísa Valente e Simone Pereira. A colaboraram, ainda docentes convidados do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da UNIP

## Publicações

**Obra em conclusão: *Una musica dolce suonava soltanto per me* – memória e nomadismo na música ítalo-brasileira. (Letra e Voz; CNPq)**

*“Parole, parole” A música ítalo-paulistana e a movência da canção:*  
Heloísa de A. Duarte Valente

*A música brasileira por um italiano: música popular, música moderna e ópera na “Storia della Musica nel Brasile”, de Vincenzo Cernicchiaro (1926):* Mônica Vermes

*Dois momentos da presença italiana na música gravada no Brasil:*  
Márcia Tosta Dias

*Músicas e músicos italianos na televisão de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960:* Rita de Cássia Lahoz Morelli

*Rádio que parla d’amore: memórias do amor romântico e de um país imaginário:* Mônica Rebecca Ferrari Nunes

*Modelos e hábitos de escuta radiofônica no cotidiano dos imigrantes italianos do interior de São Paulo:* Otávio Luis Santos

*“O sole mio!” Paisagens sonoras memoriais de músicos e ouvintes, na cidade de São Paulo:* Marta de Oliveira Fonterrada

The background is black with several white geometric elements. A thin white line runs diagonally from the top left towards the bottom center. A series of concentric white semi-circular arcs are centered at the bottom, expanding outwards. A thick white arc is positioned above the text, and another thick white arc is below it, both spanning across the width of the page.

**sessão temática 1**  
**ESCUTA E**  
**APROPRIAÇÕES DA**  
**MÚSICA NOS EIXOS**  
**ESPAÇO-TEMPORAIS:**  
**TECNOLOGIA E**  
**SUBJETIVIDADE**

# Músicas de “todos os tempos e lugares”, aqui e agora: novos rumos da “música brasileira” na cultura digital

Thiago Pires Galletta

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
djgalletta@gmail.com

A partir de estudo próximo sobre a cena musical independente paulistana do início dos anos 2010 – importante manifestação atual da “música brasileira” desenvolvida a partir da expansão da internet no país – o presente trabalho tem como objetivo identificar e analisar alguns dos elementos pertinentes à especificidade do momento musical contemporâneo. De modo mais particular, pretende-se abordar – tomando-se por base especialmente a experiência da cena enfocada e sua relação com a cultura digital e o espaço urbano de São Paulo – as novas relações emergentes entre artistas contemporâneos e as referências estético-musicais provenientes dos mais distintos tempos e lugares, crescentemente acessíveis por meio do acervo público mundial cada vez mais ampliado existente na internet. Este processo aponta para operações de resignificação simbólica e política tanto no que se refere a (1) produções gravadas no país em décadas passadas, como a (2) criações oriundas de diferentes regiões, países e culturas. Com relação ao primeiro caso, busca-se considerar o resgate criativo e atribuição de novos sentidos a produções musicais brasileiras dos anos 60 e 70 em meio ao cenário recente da “cultura DJ”, da “cultura do vinil” e da cultura urbano-digital. Com relação ao segundo processo mencionado, analisa-se os emblemáticos casos do disco “Bahia Fantástica” (2012) de Rodrigo Campos, e as intensivas reapropriações e releituras do gênero afrobeat, no contexto musical urbano paulistano recente.

**Palavras-chave** música brasileira, cultura digital, cena paulistana, tradição, criação.

The independent music scene in São Paulo since 2010 is one important manifestation of the «Brazilian music» that has been developed with the expansion of the internet. This paper is based on a study about this scene and aims at identifying and analyzing some of the specific elements relevant to music today. More specifically, basing myself mainly on the experience of this scene and its relationship to digital culture and urban space in São Paulo, I approach here the emerging relationships between contemporary artists and the aesthetic and musical references from a variety of different times and places. One important aspect involved is that these relationships are being impacted by the musical information now available on the internet. This process involves operations of symbolic and political resignification regarding (1) productions recorded in Brazil in the past, and (2) productions from different regions, countries and cultures. In the first case, I discuss the return to older pieces and the assignment of new meanings to Brazilian musical productions of the 60s and 70s which have been present on the recent scenario of «DJ culture,» the «vinyl culture» and urban and digital culture. In regard to the second case, I analyze the emblematic cases of Rodrigo Campos's album «Bahia Fantástica» (2012) and the intensive reappropriations and reinterpretations of the afrobeat genre in the recent urban musical context of São Paulo.

**Keywords** Brazilian music, digital culture, São Paulo scene, tradition, creating

## Introdução

O propósito deste trabalho é analisar e discutir alguns elementos que caracterizam e singularizam o momento musical brasileiro recente, especialmente no que se refere ao impacto da cultura digital emergente sobre as relações entre criadores contemporâneos, tradições musicais e registros fonográficos provenientes dos mais distintos tempos e lugares. O presente texto tem por base o acompanhamento próximo da chamada “cena paulistana” do início dos anos 2010. Tal cena tem se apresentado como importante manifestação de um cenário marcado pelo grande impacto das tecnologias digitais sobre a economia e as relações sociais em torno da música, e pelo incremento e expansão significativos da produção fonográfica autônoma às grandes gravadoras (a chamada “produção independente”).

De fato, os desenvolvimentos sócio-técnicos progressivos observados em torno da internet ao longo dos anos 2000 são fundamentais para entendermos o processo de formação de uma nova geração produtora e consumidora de música no Brasil (GALLETTA, 2013). Este processo é especialmente significativo quando se considera a música produzida pela chamada “cena independente brasileira” contemporânea – cuja produção musical tem sido apontada como responsável por muitas das inovações e contribuições estéticas mais significativas no atual panorama da “música brasileira”. A “cena independente paulistana” enfocada, e seus artistas, têm assumido um papel de relevo neste cenário, projetando muitos dos principais nomes associados ao que tem sido identificado e discursado como um “novo momento da música brasileira”. Embora entre seus artistas constem nomes como os de Criolo, Emicida, Céu, Tulipa Ruiz e Marcelo Jeneci – cujos trabalhos têm flertado em graus e instâncias diversas com o chamado “mainstream” – uma característica importante

desta cena se relaciona à nova possibilidade que ela expressa: de que artistas independentes possam trabalhar por anos a fio, e mesmo por toda uma carreira, tendo por base o reconhecimento em mídias especializadas e segmentos de mercado do meio independente, ainda que não cheguem a alcançar um sucesso massivo (GPOPAI-USP, 2010).

Como procuro demonstrar em Galletta (2013), a relativa proeminência da “cena independente paulistana” no conjunto da “cena independente brasileira” se deve, em grande medida, a um conjunto de condições favoráveis ao desenvolvimento, sustentabilidade e repercussão de trabalhos autorais independentes, reunidas no período recente em São Paulo-SP. Entre estes fatores – que incluem também aspectos do processo sócio-cultural e musical da cidade –, assume destaque a pujança econômica da cidade. O fator econômico explica, em grande parte, os equipamentos culturais privilegiados presentes em solo paulistano, bem como a existência de uma consistente rede de casas noturnas, bares e espaços de shows, voltados para a “cena autoral independente”. Tais elementos acabam por ter um papel decisivo no contexto atual, marcado pelo declínio da centralidade do “disco físico” na geração de valor por meio da música, e pelo aumento da importância da renda obtida por artistas e produtores com shows, via cachê ou bilheteria (HERSCHMANN, 2010). Soma-se a isto, ainda, um conjunto significativo de canais de mídia sediados na cidade que, por meio de cobertura especializada, ocupam importante papel na legitimação e projeção destes artistas em circuitos segmentados estabelecidos em âmbito nacional.

Assim, em um novo cenário, no qual se verifica o declínio da importância das grandes gravadoras sediadas no Rio de Janeiro (ao menos no que diz respeito à viabilização de produções em busca de experimentação, inovação, e menos afeitas à busca de circulação massiva e sucesso comercial mais imediato; o que em décadas anteriores já foi o caso, por

exemplo, das “novidades da MPB”<sup>1</sup>), São Paulo-SP surge como importante pólo econômico e criativo da “nova música brasileira” no início dos anos 2010. Tal característica tem sido fator de atração para dezenas ou centenas de músicos migrantes que optam por radicarem-se na capital paulista, em busca de melhores condições de projeção e desenvolvimento profissional.

### “O lugar de todos os lugares”

Neste processo, a “cena paulistana” passa a se constituir como uma espécie de “babel” da “nova música brasileira”, na medida em que expressa particularidades não somente do rico momento atual da música produzida em São Paulo, mas catalisa e absorve importante afluxo da efervescência musical brasileira, que ganha força em meio à cultura digital emergente. Os artistas migrantes não somente acrescem referências à cena, mas seus trabalhos também são permeados pela vivência no espaço paulistano, e pela interação com outros músicos da cena (paulistanos ou não). Realmente, uma das principais características desta cena é o alto nível de colaboração criativa e produtiva entre seus agentes – algo intimamente relacionado aos novos fluxos sócio-culturais descortinados pela internet, mas associado também a outros elementos, como a existência de um circuito cultural-noturno concentrado em uma região específica da cidade<sup>2</sup>, na qual se oportunizam condições propícias ao encontro cotidiano e contato próximo entre agentes da cena.

Há então um conjunto de fatores que acabam por tornar, no momento contemporâneo, a cultura musical de São Paulo-SP e esta “cena independente”, “laboratórios” bastante ricos de invenção cultural e ressigni-

<sup>1</sup> Sobre as reconfigurações identitárias em torno da sigla “MPB” nas últimas décadas, conferir Sandroni (2004), Napolitano (2007) e Galletta (2011).

<sup>2</sup> Região de cerca de quatro quilômetros de raio que abrange os bairros da Lapa, Pompéia, Sumaré, Vila Madalena, Pinheiros, Perdizes e Baixo Augusta.

ficção simbólica e política de referências circulantes na cultura digital. De um lado, é possível pensar que um importante fator de valorização das produções paulistanas no mercado cultural seja a sua ligação com as referências do que Renato Ortiz (1991) enunciou como “cultura internacional popular” – expressões culturais que acabam por perder, em certa medida, a sua marca de origem, se reterritorializando na vida cotidiana, e se re-significando nos diversos contextos socioculturais particulares existentes no mundo. Por outro lado, ao mesmo tempo em que, contemporaneamente, o mercado passa a valorizar o que se comunica com as instâncias culturais globalmente compartilhadas, também demanda permanentemente pelo novo – este, muitas vezes buscado no “exotismo” de formas culturais locais. A este respeito, nos é pertinente o comentário do músico paulistano Marcelo Jeneci sobre seu colega de cena, Fernando Catatau (este cearense, radicado em São Paulo-SP):

“O Catatau, justamente por ter sido criado em Fortaleza, ouviu, além de rock, muitos artistas da música popular de sua região, ou seja, da música brega e da música romântica. Ele trouxe esta referência para São Paulo, ou melhor, para o mercado editorial paulistano que está sempre em busca de algo novo, de uma nova música, de uma nova geração, de um novo hype. Ele foi recebido de braços abertos pela cidade e começou a tocar com muita gente, levando suas referências para o som dos artistas da cena atual.” (Entrevista concedida por Marcelo Jeneci ao blog Banda Desenhada, publicada em 30/03/2012)<sup>3</sup>

Não competirá tanto a Marcelo Jeneci, por exemplo, valorizar em entrevistas tanto a sua origem geográfica (bairro de Guaianases, na Zona Leste de São Paulo), como é importante para Catatau a associação de sua música a elementos característicos de sua terra natal – sobretudo no contexto do mercado musical paulistano em que estes signos regio-

<sup>3</sup> Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/03/pelas-esquinas-de-sua-casa.html>. Acesso em 25/07/2013.

nais são reconhecidos positivamente; especialmente ao se associarem, em processos de hibridismo, a elementos da cultura urbana paulistana mundializada. Sobre isto, Nicolau Netto (2007) aponta:

“Se para uns descrever suas origens é positivo, pois com isso traz à sua expressão cultural uma diferenciação positiva, para outros isto se torna demasiado restritivo, pois desejam ocupar um espaço essencialmente desterritorializado, onde pertencer a todos os locais, ou melhor, a qualquer local, é o que lhes pode destacar.” (NICOLAU NETTO, 2007: p. 183)

A ocupação deste “espaço essencialmente desterritorializado” aparece, por um lado, na produção musical identificada de modo mais exclusivo a signos “internacionalizados” (como os presentes em gêneros como o jazz, rock, a música eletrônica, o pop, o rap). Aparece também no uso de referências musicais pertinentes, em sua origem, a culturas locais, regionais ou nacionais, mas que são apropriadas a partir de outro ponto de vista: o de um lugar capaz, pelas suas características, de discursar sobre todos os lugares, e de se constituir assim também, de modo simultâneo, como uma espécie de “não lugar”. O espaço de uma metrópole altamente conectada, informada e “antendada”, como é o caso de São Paulo-SP, parece dispor deste atributo.

Assim, nota-se que quando o músico paulistano Rodrigo Campos – após alcançar importante repercussão com seu primeiro disco, que o apresentava como novo nome do “samba paulista”, e que tinha sua identidade fortemente calcada na origem geográfica do artista<sup>4</sup> – lança o seu disco “Bahia Fantástica” (2012), o trabalho acaba por dialogar fortemente com a dimensão de “não lugar” presente na singular associação da cultura urbana paulistana com a cultura digital. Ainda, o trabalho dialogava também com o espaço privilegiado, de que a “cena paulistana”

<sup>4</sup> No caso, o bairro paulistano de São Mateus, cujo nome aparece no título deste primeiro disco (*São Mateus não é um lugar assim tão longe*, 2009).

já passava a dispor no período, para emitir diferentes discursos sobre a “música brasileira” de um modo mais amplo. Neste disco, o músico crescido na periferia de São Paulo – após passar alguns dias em Salvador-BA, conhecendo o estado pela primeira vez em uma viagem de férias – inventa a sua “Bahia Fantástica”, na qual relaciona elementos de sons negros e periféricos do Brasil e dos Estados Unidos. Uma resenha jornalística sobre o show de lançamento do disco o descreve da seguinte forma, em um de seus momentos:

“Um transe febril toma conta da banda. Estou num cabaré antropofágico, onde o samba engole o jazz, belisca o funk, morde o soul e assopra africanidades. Dentro da minha cabeça, explodem imagens de uma Bahia Fantástica que vira o Harlem, numa trama de blaxploitation. Capitães de areia convidam Curtis Mayfield.”  
(Trechos de texto publicado por Lorena Calábria no portal Terra em 02/05/2012)<sup>5</sup>

É interessante atentar para o comentário do músico Thiago França que – fazendo referência à obra de Rodrigo Campos – aponta para a possibilidade de formulação na “cena paulistana” recente, também de uma “África Fantástica”. França busca, na ocasião, discorrer sobre a crescente “influência africana no trabalho de artistas presentes nas festas paulistanas”.

“A África para a gente é meio a história do disco do Rodrigo Campos. É uma “África Fantástica”. São impressões que a gente tem e traz para o nosso contexto, que não deixa de ser São Paulo em nenhum momento. A gente nunca foi lá. É YouTube, Wikipédia... Foi a internet. A gente foi sacar Fela Kuti vendo essas coisas, vídeos de

<sup>5</sup> Cf. <http://musica.terra.com.br/lorenacalabria/blog/2012/05/02/uma-noite-fantastica-da-bahia-ao-harlem/>. Acesso em 03/08/2013

shows... Foi o YouTube.”(Entrevista concedida por Thiago França ao O Estado de São Paulo, publicada em 13/10/2011) <sup>6</sup>

Cabe perceber a simultaneidade desta produção musical paulista- na enquanto elaboração de referências culturais com alto potencial de desterritorialização e, ao mesmo tempo, como expressão bastante particular da vivência musical e cultural ensejada pelo espaço e dinâmica urbana específicos à São Paulo-SP, neste início de século XXI.

### “Todos os tempos, agora”

Com a crescente popularização de softwares para compartilhamento de arquivos musicais, e a vertiginosa expansão de plataformas como o Youtube e das recentes redes sociais online, é possível notar o fortalecimento de nichos de público com particular interesse na pesquisa e descoberta de “novidades musicais” de lugares e tempos os mais diversos. De um lado, esta espécie de “público interessado” (GALLETTA, 2013), fomentado pela “cultura do download”, se expande com o avanço da cultura digital nas mais diversas localidades brasileiras. Por outro lado, nota-se que este tipo de público é ainda mais significativo em espaços urbanos como São Paulo-SP.

Além das condições privilegiadas existentes em São Paulo-SP, favoráveis a um maior e melhor nível de conexão com a internet, a cidade dispõe de uma forte cultura noturna e de uma singular cultura urbana, na qual tem particular importância para este nosso tópico a “cultura DJ” e a “cultura do vinil” <sup>7</sup>. No que se refere à produção cultural noturna da cidade concentrada na região da Vila Madalena, Baixo Augusta e bairros

<sup>6</sup> Cf. <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2011/10/14/africa-sao-paulo/>. Acesso em 05/08/2014.

<sup>7</sup> O processo de revalorização do vinil ao longo dos anos 2000 – associado ao aumento da importância dos DJs enquanto pesquisadores da música gravada em décadas passadas –, culmina com o ressurgimento deste suporte enquanto nicho

próximos, verifica-se que esta é marcada desde, pelo menos, os anos 2000, pela atuação de DJs que, por meio da “cultura do vinil” e da “cultura do sampler”<sup>8</sup>, resgatam e re-significam junto ao público, produções musicais de décadas passadas – ao mesmo tempo em que incentivam este público a aproveitar-se da internet enquanto fonte de pesquisa musical. Verifica-se, então, uma importante associação destas culturas musicais e urbanas às novidades trazidas pela expansão mais significativa da internet, a partir de meados dos anos 2000. Estas novas tecnologias de distribuição musical, estabelecidas de modo cada vez mais consistente, passariam a efetivar e concretizar, de maneira ainda mais radical, as conseqüências antevistas por Walter Benjamin (1980), ainda na década de 1930, relativamente ao impacto das técnicas de registro e reprodução sonora:

“Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influencia, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte” (BENJAMIN, 1980: p. 6).

É possível pensar a “cultura do sampler” e a “cultura DJ” – e suas expansões no contexto digital – enquanto expressões contemporâneas emblemáticas do último ponto mencionado por Benjamin. Estas culturas são mencionadas, por exemplo, em verso da música “Mariô” de Kiko Dinucci e Criolo (*Nó na Orelha*, 2011): “Atitudes de amor devemos samplear / Mulatu Astatke e Fela Kuti escutar”. Os nomes do nigeriano Fela Kuti

econômico na contemporaneidade, com o crescimento da comercialização de LPs novos.

<sup>8</sup> “Sampler”: software ou hardware dedicado a armazenar amostras de áudio (“samples”) em diversos formatos de arquivo digital, para poderem ser reproduzidas e/ou reprocessadas posteriormente. Selecionando-se pequenas partes de músicas e reproduzindo-as em “loop”, criam-se bases ou partes de novas músicas.

(MOORE, 2011) e do etíope Mulatu Astatke, são referências importantes do afrobeat e do funk, soul e jazz africanos que vem sendo incorporados à produção musical paulistana recente, a partir da pesquisa, cultivo e divulgação destas vertentes em uma cena previamente fomentada por DJs<sup>9</sup>. Estes DJs – e a “cultura do vinil” – terão também importante lugar no resgate de produções brasileiras dos anos 1960 e 1970, especialmente por meio de sua recontextualização em pistas de dança. Neste processo, produções de artistas como Caetano Veloso, Gal Costa, Tim Maia, Jorge Ben, entre muitos outros nomes – até então desconhecidos ou vistos de modo negativo (por vezes, como uma música “ultrapassada”, “cafona” ou “careta” <sup>10</sup>) por determinadas parcelas das “novas gerações” – são (re) valorizadas a partir de novos ambientes de fruição (festas e casas noturnas) e pelo procedimento estético operado pelos DJs. Estes últimos associam por meio de combinação seqüenciada de músicas, mixagens, colagens e samples, novos sentidos a estas produções e as fazem dialogar, por exemplo, com gêneros musicais como o funk, o soul e o jazz norte-americanos (GALLETTA, 2013).

## Considerações finais

Todo este ambiente cultural contribui para um singular interesse – nestas cenas – sobre a “história da música brasileira”, a partir da expansão e popularização das novas tecnologias de compartilhamento musical. Se, de um lado, a cultura digital também alimenta este interesse, cumpre atentar, de qualquer forma, para a importante demanda

<sup>9</sup> É possível conferir a importância, por exemplo, das festas “Mundo Kane” e “Festa Fela”, produzidas por DJs, para o cenário de apropriação do afrobeat na “cena paulistana” em: [http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/files/2011/10/pdf\\_redacao\\_CAPA6-7-CADERNO\\_2-141011-1782.pdf](http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/files/2011/10/pdf_redacao_CAPA6-7-CADERNO_2-141011-1782.pdf). Acesso em 20/08/2013.

<sup>10</sup> Em grande medida pela associação destes artistas – na memória musical-afetiva de determinadas parcelas das “novas gerações” – às suas produções lançadas nos anos 1980 e 1990, vistas muitas vezes como sinônimo de uma “MPB cafona ou careta”. Cf. Galletta (2011; 2013).

social – contida por longo tempo – pelo acesso ao conjunto da produção fonográfica registrada no século XX. Pela primeira vez, se pôde pesquisar e obter a granel, por meio da internet, músicas e discos “obscuros”, “raros”, de outras décadas e países – e ainda, redescobrir, em condições bastante novas, a própria “música brasileira”.

“Esta geração talvez seja a primeira que tem acesso a toda a música brasileira de todos os tempos e toda a música mundial. Eu sempre digo, eu demorei anos pra ouvir ‘Pelo Telefone’. Eu lia: ‘O primeiro samba gravado foi “Pelo Telefone” do Donga’. E eu ficava ouvindo isso... Eu tenho uma [revista] Bravo! com uma matéria sobre a Marisa Monte, visitando o acervo da [gravadora] EMI, e resgatando sambas de lá de dentro pra gravar no disco dela. Eu falava na época: ‘Caralho, que porra né, essa mulher tem essa coisa e tal’. Então, a minha geração é a primeira em que você pensa: ‘Ah...Pelo telefone...Perá!’. Digita da internet e ‘[tuff]... O chefe da polícia...’. Foi! [baixou-se /descarregou-se a música]. (...) Então, isso fez com surgisse uma geração profundamente conhecedora da história da música brasileira, como poucas outras, talvez, (...) porque tem acesso a todas essas coisas”. (Entrevista concedida pelo músico Romulo Fróes ao autor em 04/10/2012)

Temos então não somente um acervo musical mundial cada vez mais ampliado, em que o acesso a referências dos mais diversos tempos e lugares se encontra “a um clique”, como aumenta significativamente a quantidade de textos, imagens e vídeos relativos à história da música, disponíveis online e compartilhados – ainda que de modo não sistematizado –, de modo cotidiano, em redes sociais online. Esta nova realidade influi diretamente nos contornos artísticos e sócio-culturais da “cena paulistana” e de muitas produções brasileiras atuais – tanto por impactar intensiva e progressivamente a experiência, história e formação musical de públicos segmentados que consomem esta nova música, como também ao referenciar e informar, de modo substancial, o processo criativo destes artistas. Aqui, observamos importantes novi-

dades na relação destes criadores com o passado musical e seu legado estético-cultural.

O uso cada vez mais intensificado destas referências parece ser inversamente proporcional ao que seria uma “reverência excessiva” a certos cânones da tradição musical brasileira<sup>11</sup>. A despeito de não negarem a qualidade, mas, pelo contrário, reconhecerem o rico valor estético-cultural de produções de outras décadas, os artistas enfocados enfatizam estar havendo uma apropriação destas obras nos processos criativos, que seria – pela própria característica atual da circulação digital e do processo de contato com estas músicas – mais “relaxada, desprentensiva, corriqueira, sem medo”. Afirmam esta perspectiva diante da tradição como elemento saudável para a experimentação, a descoberta de novas possibilidades associativas e a interpretação, enriquecida por estas referências, sobre seu entorno. Em outras palavras, há uma valorização e um respeito a estes legados acumulados ao longo de pouco mais de um século de música gravada, enquanto referências preciosas; simultaneamente à afirmação da liberdade para experimentar, sob um peso bem menor de sistemas de validação e hierarquia (pertinentes a determinadas tradições musicais), favorecendo o procedimento criativo e o estabelecimento atual de novos mundos simbólicos na relação entre artistas e público.

Algo semelhante ocorre em relação ao uso de referências de outras culturas, regiões e países. O afrobeat de Fela Kuti, em seu contexto original, tinha um forte conteúdo político, como arma de enfrentamento a uma ditadura sanguinária na Nigéria dos anos 1970 (MOORE, 2011); contexto que guardava diferenças significativas em relação à realidade sócio-cultural brasileira e paulistana atual. A sua antropofagia na cena independente brasileira de hoje se opera das mais diferentes formas.

<sup>11</sup> Segundo vários dos músicos contemporâneos acompanhados, uma espécie de “reverência excessiva” – em relação, por exemplo, a um panteão clássico de artistas da “MPB” – teria sido limitante, no aspecto criativo, para gerações anteriores de músicos brasileiros, marcadamente durante os anos 1980 e 1990.

Seja com relação à peculiar linguagem estético-musical e à qualidade rítmica e dançante desta música, seja incorporando-se também seu legado político-cultural, a obra deste artista africano é vista como patrimônio coletivo disponível para a inspiração, (re)criação e invenção artística e política nos mais diversos lugares, hoje. O que também vale para os trabalhos tropicalistas e pós-tropicalistas dos anos 1960 e 1970, o samba, as diversas matrizes musicais regionais brasileiras, a surf music, o blues, a música chinesa, indiana, toda a história do jazz, do rock, do funk, do soul, da música eletrônica e erudita... Ainda que as oportunidades econômicas mais favoráveis para elaborar e difundir tudo isto estejam ainda, no contexto brasileiro, concentradas em São Paulo-SP. E ainda que, por diversos motivos, legítimos ou não, algumas referências circulem mais do que outras nesta “aldeia global”.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos: Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1980. p. 6-26.
- GALLETTA, Thiago Pires. Música Popular Brasileira no contexto das tecnologias digitais: a produção independente e a emergência de novas estratégias e representações sobre as identidades musicais. *Ciberlegenda: Revista de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF)*, Rio de Janeiro, n. 24, v. 2, p.77-87, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Cena musical independente paulistana – início dos anos 2010: a “música brasileira” depois da internet*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2013.
- GPOPAI-USP [Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à informação – Universidade de São Paulo]. *Uma análise qualitativa do mercado de música no Brasil*. São Paulo: ECA-USP, 2010.
- HERSCHMANN, Micael. *Indústria da Música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- MOORE, Carlos. *Fela: Esta vida puta*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NICOLAU NETTO, Michel. *Discursos identitários em torno da música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2007.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa M. M., EISENBERG, José (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 23-35.

# Áudio-imagem: intento antropológico para uma readaptação da escuta frente às novas mídias do som

Luiza Spínola Amaral

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
luiza@luzaspinola.com.br

Transposta no ar e sem referente concreto na visibilidade, o som estimula o corpo e só significa enquanto corpo. Sob uma perspectiva da teoria da imagem e da mídia, o corpo é também médium enquanto propulsor da imaginação. Pensando neste entrecruzamento entre som e corpo, propomos neste artigo, sob uma perspectiva antropológica, definir o conceito de 'áudio-imagem', como estratégia estética para a reinserção do corpo, enquanto sentido, nos ambientes midiáticos contemporâneos. Tal faculdade imaginativa aparece como força motriz de toda a cultura das imagens, do culto de morte arcaico, passando pelo Renascimento, até os dias de hoje. Entretanto, o apelo excessivo à visão procedente da exaustiva difusão de imagens nos ambientes da cultura midiática, parece, pelo excesso, impedir tal desdobramento onírico e, por conseguinte, enfraquecer o potencial simbólico das imagens. O mesmo pode ser dito a respeito de imagens acústicas, sejam elas produzidas por todo e qualquer tipo de dispositivo audiovisual, sejam aquelas que ignoramos, sobretudo nos grandes centros urbanos, e que garante o aumento da poluição sonora. No que se refere à audição, entretanto, há um nível de realidade atrelado ao corpo e às emoções, que nos incita a investigar se diante da excessiva produção simbólica da contemporaneidade não se faz necessária uma teoria da 'áudio-imagem', onde a mídia contra hegemônica ressurgja como território soberano da resistência.

**Palavras-chave** áudio-imagem, comunicação auditiva, som, corpo, mídia.

Transposed in the air and without concrete referent in visibility, the sound stimulates the body and just has meaning while it is body. Under the perspective of the image and media theories, the body is also a media while propellant for the imagination. Identifying this interweaving between sound and body, we propose in this article an anthropological perspective, defining the concept of 'audible image', as an aesthetic strategy for the reintegration of the body, while sense, in the contemporary media environments. Such imaginative ability appears as a driving force for the whole culture of images, since the archaic cult of death, passing through the Renaissance, until now. However, the excessive appeal of the vision, demanded by the massive diffusion of images in media culture environments, prevent those dream unfolding; consequently, weaken the symbolic potential of the images. The same can be said about acoustic images, whether they are produced by any type of audiovisual device, or those that we ignore, especially on urban centers, which ensures the increase of noise pollution. As regards the hearing, however, there is a level of reality coupled by body and to the emotions, that incites us to investigate, front a contemporary symbolic production, a required theory of 'audible image', where the counter hegemonic media resurface as a sovereign territory of the resistance.

**Keywords** audible image, hearing communication, sound, body, media.

## Comunicação auditiva: o som e o corpo como mídia

Para além das mídias de massa, o som é um meio de comunicação humana, que embora pareça de menor importância mediante a profusão de telas e a supervalorização dos olhos na cultura contemporânea, surge como elemento chave para a reinserção do corpo, enquanto sentido, como parte fundamental nos processos comunicativos contemporâneos. Nessa direção, o ouvir aparece como fonte de reativação motora do corpo na criação das imagens interiores.

Pesquisas recentes no âmbito das teorias da comunicação apontam para uma crise do sentido nas operações da mídia eletrônica, que diz respeito à perda de controle do homem mediante os novos aparatos eletrônicos. Talvez o mais evidente deles seja a imobilidade do corpo perante tais mídias, que na metafórica análise de Norval Baitello Jr. aparece como o corpo sentado<sup>1</sup>. A pesquisa de Malena Contrera põe ênfase exatamente na questão sensório-motora e enfatiza que o déficit cognitivo provém de uma perda da capacidade imaginativa – “memória ancestral inscrita no corpo”. A partir do conceito de “imagens sômato-sensitivas”<sup>2</sup> desenvolvido pelo neurologista, António Damásio, observem como a autora define o problema:

Nos ambientes telemáticos contemporâneos, nos quais tudo pode estar representado em um contínuo exercício de abstração, uma das poucas coisas que se tornam impossíveis são as imagens sômato-sensitivas (...), tornando inviável também a imaginação

<sup>1</sup> Norval Baitello Jr., em sua última publicação, *O Pensamento Sentado*, dedica um livro inteiro ao tema aqui exposto.

<sup>2</sup> Para o neurologista António Damásio, as “imagens sômato-sensitivas” provêm das diferentes modalidades sensoriais do corpo, as quais caracterizam seu amplo conceito de imagem. Percebam: “[a palavra imagem] também se refere a imagens sonoras como as causadas pela música e pelo vento, e às imagens sômato-sensitivas, que Einstein usava na resolução mental de problemas – em seu inspirado relato, ele designou esses padrões como imagens “musculares”.” (In. DAMÁSIO, 2000: 402).

que delas poderia brotar, uma imaginação transgressora por definição, já que não pautada pela natureza instrumental e tecnológica de suportes mediáticos industrializados, mas sim numa memória ancestral da espécie humana inscrita no corpo. (Contrera, 2012: 415)

Como demonstra Contrera, a contínua abstração dos ambientes telemáticos afasta os sentidos e a percepção concreta do corpo. Sedado pelas novas mídias, a imagem afeta, mas não emociona<sup>3</sup>. Como veremos adiante, o contrário pode ser dito sobre as imagens audíveis. Nesse sentido, pesquisas no campo da neurociência corroboram a centralidade do corpo como suporte das imagens, por meio das modalidades sensórias. Dentre os autores preocupados com o tema, encontramos não só Damásio, mas também Oliver Sacks, que escreveu um livro denominado, *Alucinações Musicais*, e inteiramente dedicado à relação entre som e corpo.

Preocupado com questões sonoras que emocionam os homens, sobretudo na importância da musicoterapia para aqueles em alto grau de demência<sup>4</sup>, o médico revela a intrínseca relação entre percepção auditiva e produção de imagens corpóreas. Para ele, não só a música enquanto massa sonora é capaz de estimular o corpo, como a própria capacidade criativa do corpo de imaginar sons, na medida em que recria a música mentalmente, age igualmente como percepção sensório-motora, ainda que a música seja imperceptível do ponto de vista 'stricto-senso'. Percebam:

<sup>3</sup> No artigo aqui exposto, Malena Contrera define afeto como algo que nos afeta, mas não mobiliza o corpo, ao contrário da emoção.

<sup>4</sup> Oliver Sacks analisa a importância da música no tratamento de Alzheimer como forma capaz de trazer à tona o *self* essencial, pessoal e individual de tais pacientes. Observem, nas palavras do autor, como o estímulo sonoro parece revitalizar exatamente aquela imaginação transgressora e encarnada da qual fala Contrera. "O objetivo da musicoterapia para as pessoas com demência é bem mais amplo: atingir as emoções, as faculdades cognitivas, os pensamentos e memórias, o *self* sobrevivente desse indivíduo, para estimulá-los e fazê-los aflorar. (...) A musicoterapia com esses pacientes é possível porque a percepção, a sensibilidade, a emoção e a memória para a música podem sobreviver até muito tempo depois de todas as outras formas de memória terem desaparecido." (Sacks, 2007: 320-321).

Imaginar música pode ativar o córtex auditivo quase com a mesma intensidade da ativação causada por ouvir música. Imaginar música também estimula o córtex motor, e, inversamente, imaginar a ação de tocar música estimula o córtex auditivo. (SACKS, 2007: 42)

Antônio Damásio, de forma ainda mais enfática, desenvolve um conceito de imagem para além da percepção visual, que inclui também os outros sentidos. Para ele, as imagens, conscientes ou inconscientes, são diferentes do que se costuma chamar “padrões neurais”, pois podem ser acessadas “somente da perspectiva de primeira pessoa (minhas imagens, suas imagens)”, enquanto os “padrões neurais” podem ser acessados “apenas da perspectiva de uma terceira pessoa”. E conclui acerca da imagem:

A palavra imagem não se refere apenas à imagem “visual”, e também não há nada de estático nas imagens. (...) Em suma, o processo que chegamos a conhecer como mente quando imagens mentais se tornam nossas, como resultado da consciência, é um fluxo contínuo de imagens, e muitas delas se revelam logicamente inter-relacionadas. (DAMÁSIO, 2000: 402)

Malena Contrera quando explana sobre a crise dos sentidos nos novos ambientes telemáticos, em diálogo com o pensamento de Norval Baitello Júnior e Dietmar Kamper, apresenta a centralidade transgressora da imaginação proveniente das experiências sensoriais. Tal faculdade imaginativa aparece também como força motriz de toda a cultura das imagens, do culto de morte arcaico<sup>5</sup>, passando pelo Renascimento<sup>6</sup>,

<sup>5</sup> Hans Belting, ao analisar a relação imagem, mídia e corpo nos rituais arcaicos de culto aos mortos, apresenta a centralidade do corpo enquanto médium da imagem. Percebam pela definição: “a questão da imagem e do médium nos conduz novamente ao corpo, que não somente foi, mas continua sendo um lugar das imagens pela força de sua imaginação.” (Belting, 2007: 44).

<sup>6</sup> Intelectual pioneiro no que se refere ao estudo da imagem para além das decodificações iconográficas, Aby Warburg revelou de maneira quase embrionária

até os dias de hoje. Entretanto, o apelo excessivo à visão mediante a exaustiva difusão de imagens nos ambientes da cultura midiática, parece, pelo excesso, impedir tal desdobramento onírico e, por conseguinte, enfraquece o potencial simbólico das imagens<sup>7</sup>. O mesmo pode ser dito a respeito das imagens sonoras, sejam elas produzidas por todo e qualquer tipo de dispositivo audiovisual, sejam aquelas que ignoramos, sobretudo nos grandes centros urbanos, e que garante o aumento constante da poluição sonora<sup>8</sup>.

No âmbito da recepção auditiva, entretanto, para ficarmos com dois termos de Baitello, não foi pela “hipertrofia”, mas pela “atrofia” do sentido, que deixamos de ouvir as informações sonoras. Ainda assim, como indicam os estudos da neurociência, a percepção acústica age como um estimulador direto na produção de imagens corpóreas. Nesse sentido, e pela falta do referente transposto na visualidade, sugere uma alternativa para se pensar um tipo de imagem que depende inteiramente de sua dimensão antropológica. O entrecruzamento entre imagem acústica e corpo define, portanto, o conceito de ‘áudio-imagem’ aqui proposto. Podemos nos perguntar por fim, se diante da excessiva produção simbólica da contemporaneidade, e sabendo que a escuta é impulsionador direto

a dimensão antropológica da imagem, a princípio nas imagens renascentistas. Preocupado com a reaparição de formas antigas na arte de épocas posteriores, Warburg se interessava pela reaparição de simbologias pagãs na arte, e também no imaginário, do período renascentista, como explicou Kurt W. Forster, na introdução do livro de Warburg. Percebam: “*Los prototipos antiguos, y sobre todo el dinamismo de sus gestos y sus plegados en movimiento, invitaban a la imitación porque ofrecían fórmulas eficaces con las cuales conferir animación y agitación emotiva, tanto em el artista como em el público, y esta visible movilidad evocaba reacciones que iban más allá del interes específico por la obra llamando a una suerte de Einfühlung o empatía artística*” (In: Warburg, A., 2005: 21).

<sup>7</sup> Norval Baitello Junior, no livro, *Era da Iconofagia*, dedica um capítulo para o tema aqui tratado, acerca do enfraquecimento do potencial simbólico das imagens produzidas pela mídia. (In: Baitelo Jr., 2005: 14-17).

<sup>8</sup> Sobre o aumento da poluição sonora, ver: Schafer, M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

das imagens interiores, não se faz necessário um retorno às imagens audíveis como forma de contraponto às novas abstrações midiáticas? Quando as representações se transformam em simulacros, quando proporcionam uma sedação corporal que impossibilita a ação do sujeito no mundo, não se faz necessária uma teoria da imagem capaz de restabelecer o sentido do corpo nos processos culturais?

### Por que uma teoria da ‘áudio-imagem’?

O bombardeio de informações sonoras que inaugura a chegada do século XX é evidente tanto pela revolução estética da música produzida nesse período, quanto pelas novas sonoridades provindas das revoluções técnica, elétrica e eletrônica. Como apresenta José Miguel Wisnik, a criação musical se dá mediante o jogo entre som e ruído, ou seja, “trabalha para extrair dos ruídos do mundo formas de ordenação sonora” (Wisnik, 1999: 33). Assim, tanto a música de determinada época quanto as sonoridades que compõem os ambientes dessa cultura, são fontes inesgotáveis para uma reflexão acerca de uma escuta cultural.

No âmbito da música, junto à profusão de ideias revolucionárias que dá início ao século, uma generalizada incompreensão auditiva emerge do grande público. Como demonstra o maestro **Júlio Medaglia**, certo déficit perceptivo surge mediante a rápida transformação sonora da música. Percebam:

Estilos em outras épocas duravam centenas de anos. No século passado, não chegavam a ultrapassar uma década. O custo dessa “velocidade de criação” para a relação autor-ouvinte, porém, foi muito alto. O grande público, que via na música um elemento prazeroso e emotivo de entretenimento cultural, sentiu-se pressionado com a frenética enxurrada de ideias vanguardistas e com a obrigação de ter de compreendê-las de imediato, antes mesmo de saborear suas mensagens. (Medaglia, 2008:143)

Como revela o autor, a percepção da música deixou de estimular o prazer e a emoção, na medida em que o ouvinte deixou de saborear os sons. Podemos dizer, assim, que junto aos novos tempos<sup>9</sup>, certa des-sacralização da música, e também dos sons, acompanhou a difusão da radiofonia<sup>10</sup>. A partir daí, até mesmo o tradicional conceito de música teve de ser readaptado, como demonstra o musicólogo canadense, Murray Schafer:

Definir música meramente como “sons” teria sido impensável há poucos anos atrás, mas hoje são as definições mais restritas que estão se revelando inaceitáveis. Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições convencionais de música vêm sendo desacreditadas pelas abundantes atividades dos próprios músicos. (Schafer, 1992: 120)

A transformação cultural da música em sons que se iniciou com a criação de uma nova gramática atonal e se estendeu mediante as novas práticas de música: aleatória, concreta, eletrônica e eletroacústica, exigiu uma readaptação auditiva mediante o avanço técnico nos processos de organização, captação, criação e audição do som, ao mesmo tempo em

<sup>9</sup> O que aqui denominamos como ‘novos tempos’ se refere aquilo que Murray Schafer, no livro, *A Afinação do Mundo*, definiu como “esquizofonia”, ou seja, rompimento do som original e sua transmissão e reprodução. Nos diz o autor assim, *phoné* é o termo grego para voz, animal e humana, e todo tipo de som; o prefixo, *schizo*, também grego, se refere a cortar, separar. Tentamos definir, portando, certo contexto histórico de onde emerge um novo entendimento de som, não mais conexo a uma origem (determinado tempo e lugar), mas que ganha vida amplificada independente.

<sup>10</sup> Nesse sentido, também a teoria de caráter funcionalista que dá início às pesquisas em comunicação, sobretudo para fins bélicos, garante ao desenvolvimento da radiofonia o objetivo funcional de atingir seu alvo (ou público-alvo, para ficarmos com uma expressão mais contemporânea), ignorando as modificações sensoriais que os meios de massa viriam a proporcionar aos homens. Assim, também o paradigma funcionalista no âmbito das pesquisas em comunicação parece ter impedido o desenvolvimento de uma escuta contundente com os novos ambientes midiáticos. Sobre a relação entre comunicação e guerra, ver em: SANTOS, José Rodrigues dos. *O que é Comunicação*. Prefácio: Portugal, 2001.

que trouxe à tona a nova gramática sonora com a qual o homem moderno deveria lidar. Entretanto, como demonstra o musicólogo e compositor francês, Michel Chion, a propagação da indústria radiofônica pelo mundo, não impulsionou o desenvolvimento de uma escuta contundente, se não que forneceu uma ilusão de controle sonoro ao ouvinte. Observem:

Outrora transcreviam-se muitas músicas de orquestra para o piano, a fim de terem uma maior difusão! Mas a diferença é que hoje, quando mudamos a música gravada de suporte, de canal e de condições de escuta, não sabemos exatamente o que dela modificamos, apesar de possuímos aparelhos considerados preciosos, que nos dão, por intermédio dos seus botões, uma ilusão de controle. (CHION, 1994, p. 90)

Novamente é a capacidade perceptiva que aparece em cheque mediante a transformação cultural que levou à substituição do piano e das partituras em aparelhos eletrônicos, rádios e novas mídias. A redução sensório-motora nos processos de audição da música, que significa dizer, perante os novos suportes midiáticos, impulsionou certa desatenção da percepção auditiva. Podemos dizer, então, que a escuta não se desenvolveu em consonância com as transformações sonoras propiciadas pelas novas tecnologias, mas se tornou indiferente a elas. Nesse sentido, o excesso de audibilidade nos ambientes culturais contemporâneos parece também ter nos ensurdecido, daí o questionamento de Baitello se “não estamos nos tornando surdos intencionais? Surdos que têm a capacidade de ouvir, mas que não dão atenção ao que ouvem?” (Baitello, 2005: 99)<sup>11</sup>.

**11** Propondo que a comunicação deve ser questionada não só sob uma perspectiva tecnicista que avança na proliferação de imagens às mais diversas, mas também sob os efeitos regressos de tal perspectiva sobre o corpo, nos diz Baitello Jr.: “O que, no entanto, caberia perguntar é pelas consequências de uma hipertrofia dos sistemas de mediação mais complexos, à custa de uma atrofia dos sistemas primários simples. Tal diagnóstico não é apenas possível como urgentemente necessário, sobretudo em vista de um certo ofuscamento da capacidade crítica diante da natureza mágica dos novos e vertiginosos desdobramentos da mídia elétrica.” (Baitello Jr., 2005: 82).

Como demonstra Chion ao longo de sua pesquisa, embora a radiofonia tenha redesenhado o papel da cultura oral nos ambientes midiáticos, na rápida evolução que levou aos novos meios audiovisuais, o aspecto auditivo parece ter ficado em segundo plano mediante a ênfase de tais mídias na visibilidade. Explicitando, assim, a “harmonia preexistente entre as percepções” auditiva e visual no contrato audiovisual e pondo ênfase justamente na relevância sonora, sobretudo para a construção narrativa do cinema, Chion elabora um conceito para nomear a percepção específica exigida pelas novas mídias, ‘audiovisão’, cujas percepções influenciam e transformam uma à outra. Nesse sentido, embora proponha uma readaptação da escuta mediante as novas exigências tecnológicas, limita suas análises a uma perspectiva morfológica do som, que deve ser pensado enquanto massa sonora, ou seja, de forma externa ao corpo.

No entanto, quando é a própria escuta que surge lesada mediante a rápida transformação da paisagem sonora, frente aos avanços da música e da mídia eletrônica, nos parece pertinente uma pesquisa que pense o som sob a perspectiva de uma antropologia cultural, ou seja, em consonância com seu processo perceptivo e histórico. O radialista alemão, especialista em jazz, Joachim Ernst Berendt, quando na década de 1980 elabora um novo conceito de som a partir sua peça radiofônica, Nada Brahma, nos apresenta um tipo específico de imagem inseparável do suporte do corpo. Nesse sentido, ressalta o aspecto vinculador da imagem e exemplifica o conceito de ‘áudio-imagem’ aqui trabalhado. Observem, a partir da noção de “ouvido interior”, como o tema foi abordado pelo radialista:

Para deixar completamente clara a palavra som dentro do nosso contexto, temos de perceber que o “som” existe no raciocínio científico como uma “abstração”. Os músicos também o apreendem como “abstração”. Antes de tocar uma peça musical, os músicos lêem a partitura. Mas nesse caso já é som. O ouvido interior

está captando esse som. Só depois ele é “introduzido” no seu instrumento. (Berendt, 1993: 114)

Em diálogo com os recentes estudos da neurociência, podemos dizer que o que Berendt denomina “abstração” – e por isso ele usa as aspas – não são exatamente abstrações, mas imagens do corpo. Nesse sentido, e sabendo que também no âmbito das teorias da Comunicação e da Mídia há um interesse crescente pelas imagens sensoriais como parte fundamental dos vínculos comunicativos, nossa hipótese supõe que o estudo da comunicação auditiva no âmbito de uma antropologia sonora põe em pauta a reinserção do sujeito nos processos de vinculação social, ao mesmo tempo em que dá vida à estética “pós-midiática” tal qual proposta pelo filósofo e sociólogo alemão, Dietmar Kamper.

## Referências

- BAITELLO, Norval. *A Era da Iconofagia*. São Paulo: Hacker, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A Serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia*. São Paulo: Paulus, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O Pensamento Sentado. Sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Paulo: Editora Unisinos, 2012.
- \_\_\_\_\_, CONTRERA, Malena Segura; MENEZES, José Eugênio de O. *Os Meios da Incomunicação*. São Paulo: Annablume; CISC, 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Tradução de Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.
- BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Tradução de Gonzalo María Vélez Espinosa. Argentina, Espanha: Katz Editores, 2007.
- BERENDT, Joachin-Ernst. *Nada Brahma. A música e o universo da consciência*. Tradução de Zilda Schild e Clemente Mahl. São Paulo: Cultrix, 1993.
- \_\_\_\_\_. *The Third Ear. On listening to the world*. Tradução de Tim Nevill. Nova York: Henry Holt, 1992.

- CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CHION, Michel. *A Audiovisão – som e imagem no cinema*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Músicas, Media e Tecnologias*. Tradução de Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- CONTRERA, M. S.. Mimese e Mídia novas formas de mimese ou uma consciência hipnagógica?. In: Bornhausen, Diogo; Miklos, Jorge; Silva, Maurício Ribeiro da. (Org.). *CISC 20 anos: Comunicação, Cultura e Mídia*. 1aed. São José do Rio Preto: BluCom Comunicação, 2012.
- DAMÁSIO, António. *O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo. Revisão técnica de Gustavo Bernardo*. 3ªed. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Língua e Realidade*. São Paulo: Editora Herder, 1963.
- JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KAMPER, Dietmar. O padecimento dos olhos. In: CASTRO, G. et alli. (Orgs.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 1997. p. 131-137.
- \_\_\_\_\_. Estrutura temporal das imagens. In: CONTRERA, M.S. et alli (Orgs.). *O espírito do nosso tempo: ensaios de semiótica da cultura e da mídia*. São Paulo: Annablume, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Fantasia. Imagem. Corpo*. Biblioteca Digital do CISC. Disponível em: <[www.cisc.org.br](http://www.cisc.org.br)>. Acesso em: 20 jul. 2014.
- \_\_\_\_\_. *Fantasia*. Biblioteca Digital do CISC. Disponível em: <[www.cisc.org.br](http://www.cisc.org.br)>. Acesso em: 20 jul. 2014.
- LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Dioniso no Exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*. Tradução de Roberto Cirani. São Paulo: Paulus, 2002.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música, maestro! Do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 2008.
- MENEZES, José Eugênio de O. *Cultura do Ouvir. Incomunicação e cultura do ouvir*. Líbero, ano IX, n. 18, 2006.
- MONTAGU, Ashley. *Tocar: o significado humano da pele*. São Paulo: Summus, 1988.

- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: espírito do tempo 1: Neurose*. Tradução de Maura. Ribeiro Sardinha. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Cultura de Massas no Século XX: espírito do tempo 2: Necrose*. Tradução de Maura. Ribeiro Sardinha. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- PROSS, Harry. *La violencia de los símbolos sociales*. Tradução de Vicente Romano García. Barcelona: Anthropos, 1989.
- \_\_\_\_\_; BETH, Hanno. *Introducción a la ciencia de la comunicación*. Tradução de Vicente Romano. Barcelona: Editorial Anthropos, 1987.
- ROMANO, Vicente. *Atrapados en la red mediática: Orientación em la Diversidad*. Hondarriba: Argitaletxe HIRU, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Desarrollo y Progreso. Por una ecología de la comunicación*. Espanha: Teide, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Ecología de la Comunicación*. Hondarribia: Hiru, 2004.
- SACKS, Oliver. *Alucinações musicais. Relatos sobre a música e o cérebro*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Vendo Vozes. Uma viagem ao mundo dos surdos*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SANTOS, José Rodrigues dos. *O que é Comunicação*. Prefacio: Portugal, 2001.
- SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. Tradução Marisa Tranch. São Paulo: UNESP, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Ouvido Pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *As Estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- VILALBA, Rodrigo. *Teoria da Comunicação – conceitos básicos*. São Paulo: Ática, 2006.
- WARBURG, Aby. *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Tradução de Elena Sánches e Felipe Pereda. Espanha: Alianza Editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. *El Ritual de La Serpiente*. Tradução de Joaquín Etorena Homaeché. Espanha: Sexto Piso, 2008.
- WINKIN, Yves. *A nova comunicação. Da teoria ao trabalho de campo*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Capinas: Papiros, 1998.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOLF, Mauro. *Teorias das Comunicações de Massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

WULF, Christoph; GEBAUER, Günter. *Mimese na cultura*. Tradução de Eduardo Triandopolis. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. O Ouvido. *Ghreb*, v.1, n. 09, mar. 2007, p. 56-67. Disponível em: < <http://revista.cisc.org.br/ghrebh9/> >. Acesso 21 jul. 2014.

ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueologia da mídia*. Tradução de Carlos D. Szlak. São Paulo: Annablume, 2006.

\_\_\_\_\_; FURLUS, Eckhard (org.). *Variantology 5. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*. Editorial: König Köln, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

# Agenciamento semiótico e intersubjetividade: atividade comunicacional entre internautas e sistemas de recomendação de músicas

Natália Moura Pacheco Cortez

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais  
nmpcortez@gmail.com

Este artigo investiga os mecanismos de construção da subjetividade em contextos de recomendação nas interfaces de ambientes de streaming de músicas. Adota-se a noção de *agenciamento semiótico*, que se refere à relação entre o modelo peirceano da semiose, o conceito peirceano de agência e o conceito deleuziano de agenciamento para essa investigação. Os mecanismos de construção da subjetividade relacionam-se a processos intersubjetivos que emergem da relação entre internautas e sistemas de recomendação nos ambientes destacados. A noção de intersubjetividade aborda a mente como uma espécie de semiose, aproximando os conceitos de Self e Subjetividade, como propõe Colapietro (1981) em "Peirce Approach to the Self: A Semiotic Perspective on Human Subjectivity". A semiose híbrida observável nas interfaces dos ambientes de streaming de músicas evidencia aspectos da intersubjetividade a partir das relações entre perfis de gosto de usuários e gêneros musicais.

**Palavras-chave** intersubjetividade, agenciamento semiótico, sistemas de recomendação.

This article investigates the mechanisms of construction of subjectivity in contexts of recommendation in interfaces of music streaming environments. It adopts the notion of *semiotic agency*, which refers to the relationship between the Peirce's model of semiosis, Peirce's concept of agency and Deleuzian's concept of agency for this study. The mechanisms of the construction of subjectivity relate to intersubjective processes that emerge from the relationship between internet users and recommendation systems in the environments concerned. The notion of intersubjectivity addresses the mind as a kind of semiosis, approaching the concepts of Self and Subjectivity, as proposed by Colapietro (1981) in "Peirce Approach to the Self: A Semiotic Perspective on Human Subjectivity". The hybrid semiosis observable in the interfaces of streaming music environments highlights aspects of intersubjectivity from the relations between user's tastes profiles and musical genres.

**Keywords** intersubjectivity, semiotic agency, recommendation systems.

## Introdução

Propõe-se a noção de agenciamento semiósico a partir da articulação dos conceitos de agenciamento de Deleuze e Guattari (1995), semiose e agência de Peirce (2008, 1977). A noção proposta evidencia a necessidade abordar as relações comunicacionais que se efetivam entre internautas e sistemas de recomendação nos ambientes de streaming tendo em vista sua natureza híbrida, que envolve a combinação entre instâncias humanas, relacionadas às ações dos internautas de ouvir músicas, marcá-las como favoritas, adicioná-las a playlists, e ações maquínicas, que se relacionam à recomendação de músicas e artistas desencadeada pelos percursos dos internautas registrados pelo sistema.

Na medida em que interagem, internautas e sistemas de recomendação engajam-se em atividade comunicacional e afetam-se mutuamente. Tanto do ponto de vista do internauta quanto do ponto de vista do sistema, a interação sociotécnica demanda aprendizado, e a experiência da interação é aprimorada ao longo do tempo. Os internautas aprendem a lidar melhor com os sistemas ao se familiarizar com suas funções e com o mapeamento delas na interface, e os sistemas aprendem mais sobre os internautas na medida em que registram seus gostos e preferências, o que se torna evidente a partir da recomendação.

A noção de agenciamento de Deleuze e Guattari (1995) relaciona-se à observação das relações entre diferentes entidades, de natureza diversa, como relações de afetação recíproca. Importa o que ocorre a partir dessas relações, ou o que se conforma a partir delas, sendo que todas as entidades envolvidas no processo de agenciamento são capazes de ação e são também impactadas pela ação das outras entidades envolvidas. O conceito foi forjado por Deleuze e Guattari (1995) com o propósito de pensar as relações entre diferentes entidades sem previsibilidade e determinismo, bem como para evitar as dualidades como, por exemplo, a relação homem-máquina. A noção de semiose peirceana, por sua vez, refere-se a um modelo lógico que trata das relações possíveis entre

signo, objeto e interpretante, e descreve o modo como o agenciamento se processa e determina a noção de mente que é abordada.

O agenciamento, como elemento da cadeia semiótica, não é mistura dos dois elementos anteriores, mas o resultado necessário da sua relação. Sendo assim, constitui-se como um híbrido, como parte resultante e constituinte das relações recíprocas entre sistemas de recomendação e internautas mediadas pelas interfaces dos ambientes de streaming de músicas. Coaduna-se com a perspectiva peirceana de que a mente está no cérebro e também na materialidade de seu meio semiótico, com a teoria da unidade do signo, do mesmo autor, segundo a qual pensamento e expressão são um, ou seja, o pensamento não ocorre antes de sua expressão, mas coexiste com ela. Assim, pode-se dizer que a abordagem do agenciamento semiótico é contrária a uma visão instrumental do signo, na qual esse é visto como apenas mediador da atividade comunicacional.

Embora a noção de agenciamento pareça estar mais próxima das semióticas especiais, que têm origem na linguística e são marcadas pelo estruturalismo, busca-se a aproximação desse conceito a partir do pragmatismo, ampliando o escopo do agenciamento para relações que se efetivam a partir da estrutura triádica da semiose, que abarca suas noções de continuidade e seu caráter infinito. Tendo em vista a discussão proposta, o primeiro tópico desse artigo destina-se a apresentação dos ambientes de streaming de músicas delineados a partir das relações de recomendação, o segundo relaciona os conceitos envolvidos na noção de agenciamento semiótico, e o terceiro discute os processos intersubjetivos que se desenvolvem a partir da atividade comunicacional estabelecida entre internautas e sistemas de recomendação, baseada na elaboração dos perfis de gosto dos internautas e gêneros musicais.

## Sistemas de recomendação de músicas: relação entre músicas, artistas e perfis de gosto dos internautas

O problema da recomendação refere-se a uma função que mede a utilidade de um item específico para cada internauta. Os algoritmos de recomendação operam a partir de conjuntos de perfis de internautas e conjuntos de itens, que, no caso dos sistemas de recomendação abordados, são faixas musicais. Um perfil de usuário, como é denominado o internauta na literatura a respeito dos sistemas de recomendação, inclui características como idade, gênero, estado civil, renda e seus hábitos registrados na interação, e as faixas musicais apresentam um conjunto de características no qual se destaca o artista ou banda que gravou a faixa e o gênero musical indicado.

Segundo Adomavicius e Tuzhilin (2005), o problema central da recomendação refere-se ao fato de que a utilidade de um item para um usuário é definida apenas em alguns dos subconjuntos da função. Isso significa que essa função de utilidade que relaciona itens e usuários precisa extrapolar os limites dos subconjuntos possíveis. Assim, o sistema de recomendação deve estar apto a prever as avaliações do que ainda não foi avaliado nas combinações entre itens e usuários e emitir recomendações apropriadas a partir dessas predições. Segundo Adomavicius e Tuzhilin (2005), os sistemas de recomendação são usualmente classificados nas seguintes categorias, que se baseiam em como as recomendações são feitas: recomendação baseada no conteúdo – são recomendados ao usuário itens similares aqueles que o usuário preferiu no passado; filtragem colaborativa – são recomendados ao usuário itens que usuários com gosto similar gostaram no passado; e recomendação híbrida – que consiste em combinar os dois métodos anteriores de forma a melhorá-los.

Para recomendar um item para um usuário, o sistema baseado em conteúdo tenta entender os aspectos comuns, as semelhanças entre os itens avaliados pelo usuário no passado. Assim, apenas itens que te-

nham um alto grau de similaridade serão recomendados. Esse sistema tem como vantagens a simplicidade para dados textuais e não necessita de muitas informações sobre um internauta para sugerir itens. São difíceis de aplicar em contextos multimídia e podem se tornar repetitivos, o que impede o internauta de conhecer novos itens.

Ao contrário dos métodos de recomendação baseados em conteúdo, sistemas de recomendação colaborativos ou sistemas de filtragem colaborativa tentam prever a utilidade de itens para um usuário particular com base em itens previamente avaliados por outros usuários. As informações sobre o perfil do usuário podem ser levantadas explicitamente através de questionários ou implicitamente aprendidas a partir do comportamento do usuário durante a interação. Para recomendar itens, o sistema tenta encontrar os usuários similares, com gostos parecidos, o que é observado a partir do modo como os usuários avaliam as recomendações. Assim, apenas os itens melhor avaliados pelo usuário considerado similar serão recomendados. Ou seja, analisa-se a vizinhança do internauta a partir da regra: “Se um usuário gostou de A e de B, um outro usuário que gostou de A também pode gostar de B”, como discutem Adomavicius e Tuzhilin (2005). Esse tipo de recomendação evita o problema de recomendações repetitivas, mas requer grande número de informações sobre o internauta e sua vizinhança para funcionar precisamente.

Sendo assim, sistemas de recomendação operam a partir de relações de similaridade entre as músicas e relações de similaridade entre internautas e as predições são feitas a partir de diversas formas derivadas dessas combinações. Como encontrar internautas similares é o mesmo problema que encontrar itens similares para os sistemas de recomendação, considera-se que os perfis de internautas agrupados como similares referem-se a uma noção de gosto musical e os agrupamentos de músicas a uma noção de gênero musical. Essas noções são continuamente construídas e reconstruídas pelas ações dos sistemas de recomendação e dos internautas.

Os gêneros musicais nos ambientes são porosos, um mesmo artista pode fazer parte de gêneros diferentes, e os perfis de internautas também são construídos e reconstruídos de forma dinâmica. Assim, os sistemas de recomendação são modelados pelos algoritmos (instância maquínica) e as ações dos internautas (instância humana) atuam sobre o sistema, e, essas ações conjuntas, articuladas nas duas instâncias, configuram os gêneros e perfis. Observando esses processos como processos de semioses híbridas, separar a instância maquínica da humana nas análises cria um aspecto dual da abordagem, que não é corente com a noção de semiose, tampouco com a de agenciamento.

Propõe-se pensar a relação a partir dos gêneros e perfis de internautas e investigar, a partir deles, a atividade comunicacional que desencadeou essa relação: os usuários orientam a criação de gêneros e perfis de gosto a partir das ações de buscar músicas, escutá-las, marcá-las como favoritas, adicioná-las às coleções e diversas outras ações. Os sistemas, por sua vez, recomendam com base nos registros dessas ações, acessando as bases de dados de similaridade, incluindo novas informações a partir de novos registros, formulando perfis de gostos e gêneros que indicam as relações entre agrupamentos de usuários e itens. Assim, as ações dos internautas atuam como signos dos processos de semiose dos sistemas ao mesmo tempo em que as ações dos sistemas atuam como signos dos processos de semiose dos internautas, que aceitam ou não as recomendações, aperfeiçoando, continuamente, os processos de predições, e, conseqüentemente, solidificando ou enfraquecendo as noções de gêneros e perfis de gostos.

### Semiose como modelo do agenciamento maquínico

Peirce (2008) entendia a Semiótica como uma filosofia dos signos, sendo que gestos, ideias e cognições são considerados entidades semióticas. Esse autor construiu um complexo categorial buscando estabelecer categorias de análise dos fenômenos que tivessem um caráter mais uni-

versal, o que, segundo ele, tornaria possível compreender o mundo em sua totalidade, daí a necessidade do desenvolvimento de um sistema com categorias capazes de abarcar aspectos do conhecimento e da cognição. A partir de diversas definições criadas por Peirce, Santaella (2008) se refere à semiose como a forma ordenada de um processo no qual a ação de um signo gerar um outro signo é estruturada numa relação que se arma em três termos. Segundo a autora, um signo é

Qualquer coisa que conduz uma outra (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*. (SANTAELLA, 2008, p.18)

A semiose emerge na relação dividida entre os três correlatos: signo, objeto e interpretante, como analisa Bergman (2012). Para esse autor, representação, determinação e comunicação constituem-se como modos ou aspectos da mediação. Na Semiótica Peirceana, a mediação está intimamente associada a essas relações fundamentais, que se arranjam numa totalidade lógica: o signo é algo que traz duas outras entidades semióticas, a representação do objeto pelo signo e a determinação do signo pelo objeto. Como modelo lógico, a semiose permite observar e investigar uma série de fenômenos como produção dos sentidos, construção das subjetividades, comunicação, hibridização e mente, que se relacionam à noção de agenciamento semiósico proposta.

Peirce (apud Nöth, 2001, p.171) atribui mente e pensamento ao mundo físico, e, em sua concepção, o pensamento não está necessariamente conectado a um cérebro humano. Ao falar de pensamento não humano, Peirce (apud Nöth, 2001, p. 164) refere-se a sua noção de quasi-mente nas máquinas e aos processos de quasi-semiose que elas desempenham, que, por sua vez, caracterizam-se como a degeneração, a redução de um processo triádico a um processo diádico, no qual há apenas afetação do signo pelo objeto.

Considerando os signos num sentido muito amplo, como apresenta Nöth (2009), Peirce desenvolve o argumento de que a mente está no cérebro e também na materialidade de seu meio semiótico. Esses representam os dois lados indissociáveis da semiose, as manifestações internas e externas do signo-pensamento. Cabe aqui ressaltar a teoria da unidade do signo peirceana para apresentar a noção de mente no agenciamento semiótico. Nöth (2001, p.172) discute que

Contra a visão instrumental do signo, Peirce defende que a ideia, ou pensamento transportado pelo signo, não pode existir antes deste signo ser manifesto externamente; ao invés disso, existem simultaneamente, a ideia e sua representação. Nem o significado, no sentido do interpretante, precede o signo, já que ele é o efeito, e não a causa do signo. Se o pensamento não precede sua representação, mas existe semioticamente com ela, a busca pelo pensamento e pelo significado na 'caixa do cérebro' seria uma busca em vão, porque há uma manifestação externa que testemunha a natureza desse pensamento. (NÖTH, 2001, p.172).

Como anunciado, a semiose descreve o modo de funcionamento do agenciamento maquínico, que, por sua vez, segundo a concepção de Deleuze e Guattari (1995) implica numa relação na qual usuário e instrumento formam uma máquina. Como discutem esses autores, a máquina constitui-se a partir da circulação de efeitos recíprocos, da mútua afetação que se realiza por meio da conexão de fluxos heterogêneos entre usuários e instrumentos. Na concepção dos autores, o agenciamento é, por um lado, agenciamento maquínico de corpos, ou seja, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros, e, por outro lado, agenciamento coletivo de enunciações.

Em seu aspecto material ou maquínico, o agenciamento remete a um estado preciso de misturas de corpos em uma sociedade, compreendendo todas as atrações e repulsões, alianças, alterações e expansões que afetam os corpos de todos os tipos, uns em relação aos outros. Trata-se de uma máquina por meio da qual fluxos cognitivos e técnicos

cos conectam-se na interação entre usuário e instrumento, homens e máquinas. Por outro lado, o agenciamento tem uma face coletiva, pois não é apenas técnico, mas também social, visto que opera por meio de acoplamentos com usuários, saberes e outros elementos que compõem sua rede de relações. A face coletiva do agenciamento refere-se a essa multiplicidade de processos que compõem essa rede, e tais processos se desenvolvem além e aquém dos indivíduos, no nível molecular ou virtual da realidade, e no nível molar das formas visíveis, como discutem Deleuze e Guattari (1995).

### Sobre agenciamento semiótico e intersubjetividade

A abordagem que se pretende apresentar baseia-se na discussão dos processos de construção da subjetividade como propõe Colapietro (1981) em "Peirce's approach to the Self: A Semiotic Perspective in Human Subjectivity". A noção de subjetividade proposta por esse autor está conectada a noção de Self Peirceana. Segundo Colapietro (1981), os signos do Self relacionam-se aos processos de construção das subjetividades. Assim como a noção de pensamento peirceana se relaciona à noção de Self e Self-comunicação, a mente, segundo Peirce (1977), é uma das formas de existência do pensamento, e, como o pensamento, a subjetividade pode ser entendida como um processo semiótico. A concepção peirceana ultrapassa o entendimento dos signos como apenas representações da mente e considera que a mente constitui-se a partir de processos de semiose. Deve-se atentar para o fato de que a noção de signo peirceana considera que o signo não apenas representa algo, mas representa algo para alguém, para uma mente que interpreta. Por isso, não apenas a aproximação da noção de agenciamento maquínico do pensamento deleuziano, mas a noção de agência do signo na abordagem peirceana faz-se necessária.

A mente, como processo semiótico, não é necessariamente humana, assim como o pensamento. Peirce (apud NÖTH, 2001) ilustra sua con-

cepção ao expressar o pensamento por meio do trabalho de abelhas e cristais, e reafirma o poder de agência do signo ao considerar que o pensamento não está necessariamente conectado a um cérebro. O poder de agência do signo, como discute Nöth (2009), refere-se ao reconhecimento do signo como entidade autônoma, que evolui juntamente com seus produtores e usuários em processos de interação. Essa concepção demonstra que o poder de agência do signo ultrapassa as noções de que signos são ferramentas e instrumentos do pensamento, da cognição e da comunicação, e corrobora a visão anti-mentalista da concepção peirceana, destacada por Colapietro (1981) ao afirmar que ao contrário dos signos serem explicados pela mente, deve-se explicar a mente em termos semióticos e sígnicos.

A ideia de indivíduo que permeia a teoria peirceana relaciona-se à continuidade e à infinitude, como destaca Colapietro (1981). Segundo esse autor, Peirce entende o indivíduo como uma mente cujas partes são coordenadas de uma maneira particular. O indivíduo, que é organizado a partir de uma maneira particular, é também aquele que reage, que marca sua identidade pela capacidade contínua de reação. Assim, a existência é o modo de ser de um individual. Ou seja, ao reagir a outros individuais, um individual demarca sua existência a partir de sua oposição. Peirce (apud Colapietro, 1981) discute que duas mentes individualmente distintas não se fundem completamente em uma mente idêntica, mas há momentos em que os limites entre uma mente e outra desaparecem. Na concepção do autor, duas mentes só se comunicam tornando-se uma mente.

A partir da abordagem peirceana de mente, Colapietro (1981) discute que não há um hiato entre um Self e outros, mas, ao contrário, o autor considera que Selves em comunhão mútua conformam, em certa medida, um Self superior. Assim, uma união de Selves integrados constitui-se como comunidade intersubjetiva. A noção de comunidade intersubjetiva peirceana relaciona-se diretamente ao aspecto dialógico da semiose, como discute Colapietro (1981). De acordo com o autor, um processo co-

municacional une duas mentes, coloca em relação dois individuais, permitindo, assim, que a intersubjetividade se estabeleça. Coaduna-se com essa abordagem para observar a relação que se manifesta entre as instâncias maquínicas e humanas articuladas no agenciamento semiósico.

As mentes humanas dos internautas e as mentes maquínicas dos sistemas, engajadas nos processos de interação sociotécnica mediados pelas interfaces dos ambientes de streaming, geram a mente do agenciamento, que ocupa o lugar lógico da comunidade intersubjetiva. Uma vez que essa comunidade é articulada, considera-se que a subjetividade humana dos internautas constrói-se a partir da relação com a subjetividade artificial de natureza maquínica do sistema, e vice-versa. Tendo em vista o caráter de afetação mútua e recíproca do agenciamento, e do caráter dialógico da semiose, a atividade comunicacional que se estabelece entre internautas e sistemas de recomendação constitui-se como atividade híbrida, resultante da atividade de uma mente de igual natureza.

A subjetividade maquínica elabora perfis de gosto dos internautas a partir dos registros dos processos de interação ao mesmo tempo em que as subjetividades dos internautas descrevem seus perfis por meio de suas escolhas e percursos nas interfaces. Como processo semiósico, a atividade comunicacional em questão concorre para que os processos intersubjetivos sejam aprimorados ao longo do tempo, de forma que as subjetividades envolvidas no processo sejam construídas e reconstruídas continuamente, conformando a subjetividade híbrida, parte humana e parte maquínica, como resultado necessário da união dos Selves.

## Referências

- ADOMAVICIUS, G, TUZHILIN, A. *Towards the Next Generation of Recommender Systems: A Survey of the State-of-the-Art and Possible Extensions*. Disponível em: <http://pages.stern.nyu.edu/~atuzhili/pdf/TKDE-Paper-as-Printed.pdf>. Acesso em: Jul.2014

- BERGMAN, M. *Reflections on the role of the communicative sign in Semeiotic*. Disponível em: <http://www.helsinki.fi/science/commens/papers/refrole.html>. Acesso em: 11 jul. 2012
- COLAPIETRO, Vincent (1989). *Peirce's Approach to Self. A Semiotic Perspective on Human Subjectivity*. Albany: State University of New York Press
- DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia/ vol. 1-2/Gilles Deleuze, Félix Guattari*. São Paulo: Ed. 34, 1995
- NÖTH, Winfried. *Máquinas Semióticas*. In: Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC - SP. N1. São Paulo: EDUC, 2001.
- NÖTH, Winfried (2009). *On the instrumentality and semiotic agency of signs, tools, and intelligent machines*. In: *Cybernetics and Human Knowing*. Vol. 16, nos. 3-4, pp. 11-36.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIRCE, Charles Sanders (1977). *Semiotic and Significs. The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby* (Ed. by Charles Hardwick). Bloomington-London: Indiana University Press. (55: p.xx).
- SANTAELLA, Lúcia. *Metodologia Semiótica: Fundamentos*, 1993. 251 p. Tese de livre docência. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- SANTAELLA, Lúcia. *Os significados pragmáticos da Mente e o Sinequismo em Peirce*. In: *Cognitio: Revista de filosofia/ Centro de Estudos do Pragmatismo*, Programa de Estudos Pós-Graduandos em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP. N1. São Paulo: Angra: EDUC, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

# 8tracks de separação: redes sociais interligando pessoas pelo mundo através da música

Deborah Cattani Gerson

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Pucrs)  
deborahcattani@gmail.com

O espaço e o tempo podem ser reconstruídos e desconstruídos através da navegação não-linear das redes sociais de música. Criar playlists que representam rupturas de estilos, mixando anos 1980 com dias atuais, ou estilos que, de acordo com a teoria e a crítica, não se conversam, faz parte de um novo cotidiano. O compartilhamento também é ressignificado, pois a interação por meio da música pode formar novas amizades. O estudo, que aqui se propõe, visa analisar o funcionamento de dois sites de música onde a rede social está em primeiro plano e as canções em segundo: Last.fm e 8track.com. O groove ultrapassou as fronteiras auditivas e gera algoritmos que aproximam pessoas com gostos em comum. Mas como isso acontece e como funcionam estas páginas da web? Como um estilo musical se tornou pré-requisito na decisão de aceitar ou não um novo amigo? A pesquisa é netnográfica e se dá dentro da plataforma que estuda, inclusive por observação participante, afinal, navegar é preciso.

**Palavras-chave** 8tracks, Last.fm, redes sociais, música, playlists.

Space and time reconstruction and deconstruction is possible through non-linear navigation of music social networking. Creating playlists that represent disruptions of styles, mixing music from the 1980s to current production, as well as genres that, according to theory and critics, do not dialogue, is part of a new routine. Sharing might also be reframed, as the interaction through music can form new friendships. This study aims to analyze the operation of two music sites (Last.fm and 8track.com) where social networking is in the foreground while the songs are in the background. Groove exceeded the auditory boundaries generating algorithms that approximate people with common tastes. How does this happen? How do these web pages work? How could musical style be pre-requisite in the decision of accepting or rejecting new friends? This netnographic research occurs within the studied platform by participant observation.

**Keywords** 8tracks, Last.fm, social networking, music, playlists.

Em uma cena do livro *The perks of being a wallflower*, que nas décadas de 1980 e 1990 era corriqueira, o personagem Charlie passa seu tempo escutando rádio com atenção para gravar suas canções preferidas em fitas caseiras (CHBOSKY, 2012). A ideia era criar suas próprias playlists, listas com músicas aleatórias, ou não, usando algum tema para ligar e conectar composições completamente distintas. O cenário pode até ser do século passado, mas a atitude ainda é bastante atual. A principal diferença é que a Internet aproximou fãs e facilitou o processo de garimpo.

Ou seja, a não-linearidade não é novidade na forma que as pessoas se apropriam da música, isso é global. No entanto, o uso de redes sociais exclusivamente para compartilhamento de sons rompeu o último nó que delimitava ainda o espaço e o tempo dentro desta cultura. A possibilidade de mixar músicas antigas e novas, de momentos da história humana, que antes não poderiam ser conectadas, mudou a forma de navegar entre estilos e bandas.

O próprio compartilhamento é ressignificado, pois a interação durante o percurso resultará em novas amizades e em estatísticas que mudarão a forma de ouvir, de buscar, de ser e estar dentro da rede. Como traz Maffesoli (2006, p. 23) “podemos imaginar [...] que, tal como em outras tradições culturais, possa haver impermanência e mesmo assim continuidade, impermanência de uma forma e continuidade da vida. A metamorfose é isso, ou seja, o fim de um mundo que não é o fim do mundo”.

A playlist ganhou status de arte. Passou a ter valor, tanto em termos simbólicos, como também econômicos. Não é a toa que os programas, sites e aplicativos começaram a utilizar os algoritmos para se promover, estimulando a compra de pacotes de serviços, onde o ouvinte recebe dicas baseadas naquilo que consome.<sup>1</sup> E assim, “[...] o público se aperce-

<sup>1</sup> A Bloomberg TV fez um *review* sobre os sites que oferecem o serviço de playlist. Disponível em: <[http://www.bloomberg.com/video/8tracks-playlists-with-a-purpose-0jPMUk6\\_Ql-HM5rjsaFW4Q.html](http://www.bloomberg.com/video/8tracks-playlists-with-a-purpose-0jPMUk6_Ql-HM5rjsaFW4Q.html)>. Acesso em: 29 jul. 2014.

be de um conjunto, de um domínio cujos elementos não são separáveis” (CAUQUELIN, 2005, p. 14), ou seja, o status de arte se tornou tão ambíguo quanto o seu valor. E dentro dessa rede vale tudo, pois se pode tanto curtir e compartilhar, quanto avaliar negativamente, e, aqui, a negatividade serve para criar novos caminhos, e não necessariamente apenas reprimir.

A prática do rádio se transforma. Agora, cada pessoa cria sua própria estação, além de ter um número ínfimo de opções disponíveis para exploração no dinamismo da web. O 8tracks<sup>2</sup> e o Last.fm<sup>3</sup> são excelentes exemplos da nova organização que se impõe sobre a cultura do mp3.<sup>4</sup> Ao mesmo tempo que o objetivo é inovar, há um semblante saudosista, que relembra as *mixtapes*. Como diz na página do 8tracks:

8tracks acredita que programas musicais com listas feitas à mão superam os que se utilizam de algoritmos. Lembre-se do rádio nos anos 1970, *mixtapes* nos anos 1980, e a cultura do DJ nos anos 1990 até os dias de hoje. DJs compartilham seus talentos através do gosto pessoal, expondo novos artistas. Ouvintes ganham uma forma única e global de compartilhar e programar estações de rádio – há tempos um dos meios mais confiáveis de descobertas musicais (8TRACKS, 2014, tradução nossa).<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Site que permite criação e busca de *playlist através de tags (marcações)*. Disponível em: <<http://8tracks.com/>>. Acesso em: 9 jul. 2014.

<sup>3</sup> Rede social que, além de permitir a classificação através de *tags, puxa dados de músicas que o usuário ouviu em outras plataformas e elabora uma série de estatísticas*. Disponível em: <<http://www.lastfm.com.br>>. Acesso em: 9 jul. 2014.

<sup>4</sup> Formato mais popular de músicas para ouvir on-line ou fazer download.

<sup>5</sup> No original: “8tracks believes handcrafted music programming trumps algorithms. Think radio in the 1970s, mixtapes in the 1980s, and DJ culture of the 1990s through today. DJs share their talent in taste making, providing exposure for artists. Listeners get a unique blend of word-of-mouth sharing and radio programming – long the trusted means for music discovery – on a global scale.”

Enquanto no 8tracks as pessoas criam suas listas, com no mínimo oito faixas, através do upload de arquivos de mp3, o Last.fm recomenda aos usuários o que ouvir a partir da execução de uma biblioteca pré-existente, ou seja, quanto mais se usa, mais o programa recomenda. Este segundo site exige o download e instalação de um aplicativo que puxa as informações da fonte musical para análise dos algoritmos. Ele também gera gráficos baseados na escuta, onde os usuários podem ter um controle do que escutam e como escutam.

A experiência de controle oferecida pelo Last.fm, como será visto adiante, se estende, permitindo ao usuário definir suas amizades através do grau de compatibilidade musical. O 8tracks não dispõe disso, mas estabelece a conexão entre pessoas através do mecanismo de busca, que incentiva a procura pelo gosto em comum. Ele também permite que as *playlists* sejam curtidas e avaliadas pelos usuários, quanto mais status positivo elas têm, mais elas subirão nas buscas, aparecendo entre os primeiros resultados.

Mas nada disso funciona sem o elemento humano. Como coloca Littlejohn (1982, p. 66) “[...] a pessoa tem a sociedade em si mesma”, pois é a troca de informações entre os seres, através das linguagens, que faz com que estes internalizem processos sociais. No interacionismo simbólico, o ator define a situação que vai interagir, e o seu eu será constituído a partir das definições sociais e pessoais pré-existentes (LITTLEJOHN, 1982). A pessoa entra na rede social com uma bagagem cultural e molda esta bagagem de acordo com o que vai encontrando neste espaço, adaptando o espaço em si e o seu eu aos que pertencem ao espaço.

Este é um exemplo de uso consciente de simbologias, comportamento que só pode ser encontrado no ser humano que vive em sociedade, porque apenas o homem tem a capacidade de receber e interpretar signos. “Em virtude de nossa capacidade para vocalizar símbolos significantes, podemos literalmente ouvir-nos e, assim, responder a nós próprios como os outros nos respondem” (LITTLEJOHN, 1982, p. 70). Essa organização social exige consenso entre os seus participantes, ou seja,

é preciso compreender um conjunto de signos já pré-determinados para fazer parte do convívio social.

As playlists e as redes sociais que envolvem o mundo da música exemplificam bem o que colocou Littlejohn (1982) sobre o comportamento social. Os sites exigem um nível avançado de conhecimento, não só de informática, como também cultural, afinal, boa parte das categorias criadas pelos próprios usuários são embasadas em fases da história da música, em tipos de instrumentos, em culturas sociais, tribos, e movimentos, entre outras coisas.

## 8tracks

O website 8tracks foi idealizado em 1999, pelo seu fundador, David Porter. Estudante de negócios, Porter visualizava um programa que fosse uma rede social orientada através da música.<sup>6</sup> No entanto, a página só foi oficializada em 2006, e lançada em 8 de agosto de 2008 (8TRACKS, 2014). Porter se embasou em no primeiro programa popular de download de músicas, o Napster.<sup>7</sup> Apesar do 8tracks não trabalhar com estatísticas, como faz o Last.fm, ele mostra o número de vezes que determinada lista foi ouvida, quantas pessoas gostaram dela, qual o tempo de duração e também oferece o serviço de recomendação baseado em algoritmos através do *tagging* (Cf. Fig. 1).

<sup>6</sup> Em inglês: *music-oriented social network*.

<sup>7</sup> Primeiro programa de compartilhamento de arquivos mp3 on-line, criado pelos americanos Shawn Fanning e Sean Parker, em 1999. Também foi pioneiro na luta jurídica entre a indústria fonográfica e as redes de compartilhamento de música na Internet. Disponível em: <<http://br.napster.com/start>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

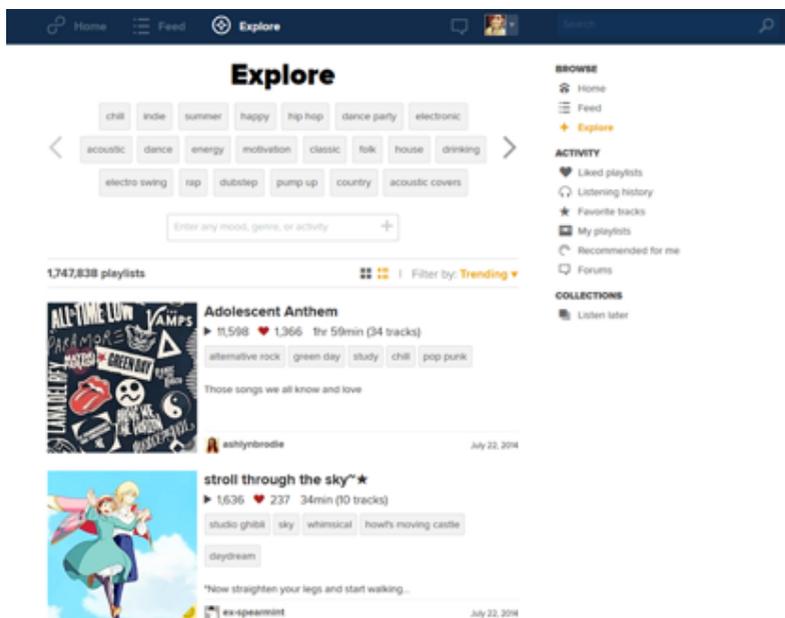


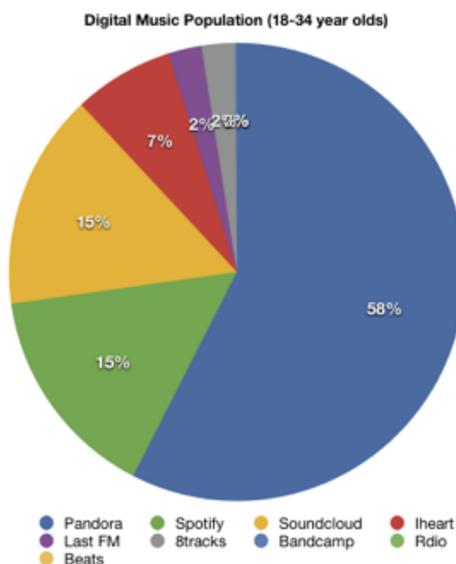
Figura 1. Página de Explore do 8tracks.

Como coloca a própria página do 8tracks (2014), um dos principais objetivos é disseminar a cultura do DJ.<sup>8</sup> Isso fica evidente na disposição e diagramação das *playlists*. Após realizar um cadastro, que pode ou não ser associado ao Facebook, o ouvinte tem acesso as listas de outras pessoas na rede. Com isso, existe a possibilidade de apenas ouvir um acervo, ou curti-lo e guarda-lo para ouvir novamente. O 8tracks trabalha muito com social tagging (Cf. Fig. 1), rótulos que facilitam a busca, ou como colocam Amaral e Aquino (2008, p. 1-2): “A prática dos tags surge como uma alternativa de gerenciamento de informação no momento em que permite a qualquer usuário da web representar e recuperar informações

<sup>8</sup> DJ, de *Disk Jockey*, *aquele que apresenta e toca músicas gravadas, geralmente em um evento. Disponível em: <http://www.thefreedictionary.com/disc+jockey>.* Acesso em: 25 jul. 2014.

através de etiquetas criadas livremente e com base nos significados etiquetados.”

O site não tem seus dados oficiais divulgados, portanto, não há como saber sua abrangência, no entanto, a empresa norte-americana comScore fez um levantamento recente, com jovens entre 18 e 34 anos, sobre música digital, e descobriu que quase dois milhões de internautas utilizavam o 8tracks diariamente.<sup>9</sup> Ele concorre diretamente com o Last.fm, o outro objeto deste estudo (Cf. Fig. 2). Este ano, o site atingiu o marco de oito milhões de acessos mensais.<sup>10</sup>



**Figura 2.** Infográfico dos principais *music players* digitais.

<sup>9</sup> A pesquisa foi divulgada em maio deste ano, no site The Next Web. Disponível em: <<http://thenextweb.com/apps/2014/05/08/8tracks-releases-major-ios-overhaul-prepares-take-musics-big-players/>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

<sup>10</sup> Foram contabilizadas 30 milhões de horas de músicas ouvidas em um único mês, em fevereiro de 2014. Disponível em: <<http://techcrunch.com/2014/02/27/8tracks-reaches-8-million-monthly-active-users-launches-xbox-360-app/>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

O nome do site, 8tracks, também não foi escolhido à toa. Em inglês, a expressão *eight-track tape* se refere a um cartucho de fita magnética usado, antigamente, para gravar e reproduzir sons (Cf. Fig. 3).<sup>11</sup>



Figura 3. Fita eight-track.

## Last.fm

O Last.fm funciona através do método de *scrobbling*<sup>12</sup> (Cf. Fig. 4), ou seja, é preciso baixar e instalar o programa do site em um dispositivo, móvel ou não, para que funcione. Com ele, é possível ter um controle do seu

<sup>11</sup> Antecessor da fita cassete. Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/browse/8+track+tape>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

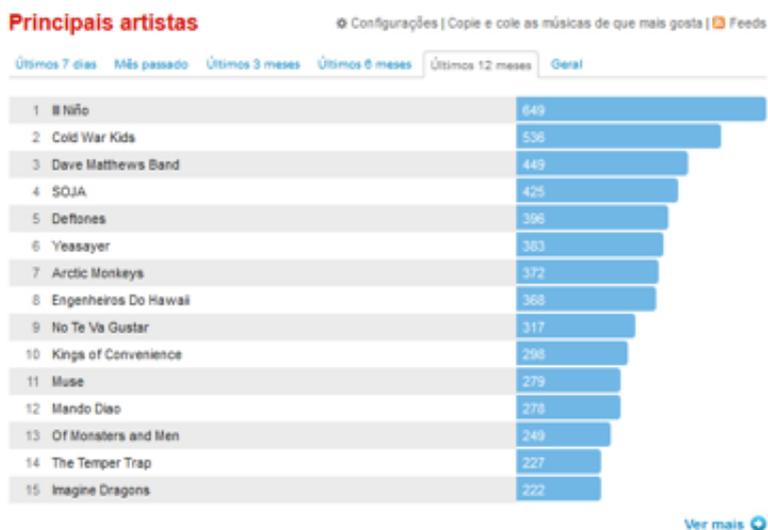
<sup>12</sup> Criado há 12 anos por Richard Jones, *scrobble* é o método de rastreamento das músicas tocadas em diversos dispositivos para que, a partir disso, seja feita a recomendação musical. Disponível em: <<http://www.wired.com/2012/11/richard-jones-scrobbling/>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

próprio gosto musical (Cf. Fig. 5), vendo estatísticas geradas a curto e longo prazo. Idealizado e desenvolvido por Richard Jones, o site foi um projeto da University of Southampton School of Electronics and Computer Science, no Reino Unido, e, nestes 12 anos que está no mercado, já contabilizou 43 milhões de scrobbles no mundo todo (LAST.FM, 2014).

The image shows a screenshot of a user profile on the Last.fm website. The profile is for a user named 'naiped'. At the top, there is a search bar and navigation links for 'Músicas', 'Ouvir', 'Eventos', and 'Tabelas'. The profile header includes the user's name and navigation options like 'Biblioteca', 'Amigos', 'Faixas', 'Álbuns', 'Tabelas', 'Votos', and 'Mais...'. Below the header, there is a profile picture and a bio for 'Deborah Cattani, 25, Feminino, Brasil' with a link to her profile. A '203 execuções desde 6 Mai 2007' and '263 Faixas preferidas | 0 Posts | 1 Lista | 25 mensagens' are also visible. The 'Últimas faixas' section lists several tracks with their durations, such as 'The Naked and Famous - Hearts Like Ours' and 'Passion Pit - Swimming in The Flood'. On the right, there is an advertisement for 'NET O MUNDO É DOS NETS' and a 'Sobre mim' section with the text 'journalist, writer, lurker and such a bookworm'. Below that, the 'Atividade recente' section shows a list of tracks added to the user's favorites, including 'Arctic Monkeys - Brampton, Lifehouse' and 'Your\_God'.

Figura 4. Perfil do Last.fm recebendo scrobbling de Spotify.

Em 2007, o Last.fm foi vendido para a Columbia Broadcasting System (CBS), por 280 milhões de dólares (Idem, 2014). O site movimentava uma série de downloads pagos de mp3, garantindo um faturamento alto, apesar da pirataria. Além disso, o usuário pode optar pela versão paga, onde ele recebe um assessoramento na questão da recomendação musical, tem mais acesso a estatísticas e pode fazer downloads gratuitos.



**Figura 5.** Estatísticas geradas no perfil pessoal de usuário do Last.fm.

Um fator interessante no Last.fm, que o diferencia dos outros sites de *scrobbling*, é a rede social inserida nele. É importante lembrar que se pode ter Last.fm dentro do Spotify, do próprio 8tracks, mas o contrário não acontece. E, apesar disso, as pessoas acessam seus perfis no site para fazer o controle das estatísticas e para checar as estatísticas das outras internautas. É o que coloca Maffesoli (2006) sobre a dominância na pós-modernidade. O controle fica cada vez mais vital, pois há uma necessidade de posse, mas não há maneira de possuir e absorver tudo. Com isso, é evidente a criação de métodos de organização, levando o usuário a absorver apenas o que realmente lhe interessa e desapossar-se do restante de informação que paira nos ambientes virtuais.

Enfim, o fato de dominarmos menos do que somos dominados ocorre em todas as áreas. Seria um processo de desapossar-se, desapossar-se do si, levando de certa maneira a ser possuído pelo outro. O outro que é o outro do grupo – e existem muitos exemplos dessa posse pelo outro do grupo –, mas também ser

possuído pelos objetos que se acredita possuir. Deste ponto de vista, o desenvolvimento tecnológico esta aí para nos indicar, de certa maneira, não mais a lógica do domínio, não mais a lógica da dominação, não mais a economia do mundo e a economia em si – tomemos este termo em seu sentido simples: economizar, aprender a economizar seus humores, e sendo assim, aprender a economizar o mundo –, mas um processo de posse (MAFFESOLI, 2006, p. 32-33).

O Last.fm criou o *grau de compatibilidade musical*, ou seja, algoritmos medem, através da biblioteca dos membros da rede, o quão compatíveis são os gostos musicais. Assim, a decisão de fazer parte da rede de outro usuário passa a ser embasada também neste fator, rompendo com a realidade do inesperado, pois o grau de compatibilidade musical esmiúça inclusive as bandas e músicas ouvidas por ambas as pessoas que se checam (Cf. Fig. 6). Ainda no que diz Maffesoli (2006, p. 30), este processo é um reflexo do substancialismo e da vitalidade em definir-se alguém/algo:

Substantivou-se o ser: ser alguém, ser alguma coisa, ser isto ou aquilo. É isto que chamo de substancialismo, ou seja, o que faz com que, através do processo educativo, devamos adquirir uma identidade num dado momento. É importante notar que o pivô da identidade, a lógica da identidade, que vai constituir a partir daí toda a sociedade.



lost.fm Pesquisar música Músicas Ouvir Eventos Tabelas

**arthur\_teixeira** Biblioteca

**Arthur, Masculino, Brasil**  
Última visita: 35 minutos atrás

**126104 execuções** desde 17 Ago 2007  
139 Faixas preferidas | 0 Posts | 0 Listas | 98 mensagens

Amigo Editor  
Enviar mensagem  
Deixar recado

Seu grau de compatibilidade musical com **arthur\_teixeira** é **MUITO ALTO**

As músicas que vocês têm em comum incluem Noel Gallagher's High Flying Birds, Caetano Veloso, Arcade Fire, Of Monsters and Men e Sun Kil Moon.

**Figura 6.** Grau de compatibilidade musical.

## Pesquisa e metodologia

Para compreender a interligação, que os sites apontados acima proporcionam pelo mundo, foi feita uma pesquisa on-line, com perguntas fechadas e abertas, contabilizando 50 questionários preenchidos. O formulário continha as seguintes perguntas:

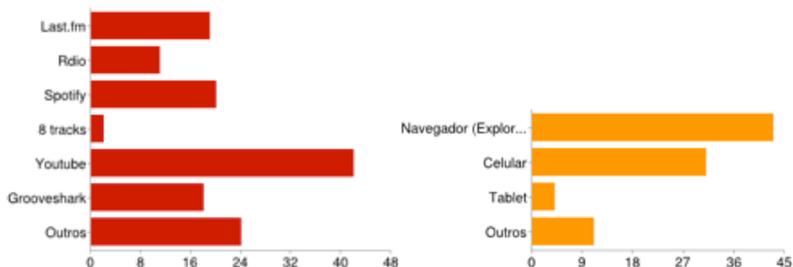
1. Qual a sua idade?
2. Onde você mora? (Cidade e Estado)
3. Você é: Mulher, homem ou outro.
4. Qual a sua profissão?
5. Onde você costuma escutar música on-line? Marque todos os dispositivos que você utiliza: Navegador (Explorer, Chrome, Firefox...), celular, tablet, outro.

6. Você utiliza alguma das redes abaixo? Tanto faz se em aplicativo ou via web, marque as que você utiliza. Se você acessa outra rede no mesmo estilo, que não está na lista, diga qual em "outro". Last.fm, Rdio, Spotify, 8 tracks, Youtube, Grooveshark ou outro.
7. Com que frequência você acessa as redes acima? Todos os dias, três vezes por semana, duas vezes por semana, uma vez por mês, aleatoriamente ao longo do ano ou nunca.
8. Você se conecta com seus amigos nessas redes? Sim ou não.
9. Qual o principal motivo que faz você acessar essas redes? Conhecer músicas e bandas novas, ver o que os outros estão escutando, criar e difundir minhas próprias playlists, me relacionar com os meus amigos, acompanhar as estatísticas do que você escuta ou outro.
10. Qual a rede que você mais gosta e por quê?

Foi escolhida a técnica de entrevista/questionário neste cenário, uma vez que o seu objetivo está relacionado "ao fornecimento de elementos para compreensão de uma situação ou estrutura de um problema" (BARROS; DUARTE, 2006, p.63). Além disso, a observação participante se fez fundamental, afinal, como coloca Amaro (2004, p. 1), "o método da pesquisa de terreno, nomeadamente da observação participante, supõe a presença prolongada do jornalista-investigador nos contextos sociais em estudo e contacto directo com as pessoas e situações".

Na pesquisa, executada em julho de 2014, os respondentes são em maioria homens, sendo 39% mulheres e 4% outros gêneros. Mais da metade dos internautas se situa na casa dos vinte anos de idade, porém a média geral ficou entre 18 e 50 anos. As profissões que mais se destacaram foram as de professores, jornalistas, programadores e outras ligadas à comunicação e ao uso das redes sociais e novas tecnologias.

Apesar do constante crescimento na venda de *tablets* e celulares, 48% dos entrevistados afirmaram ouvir música diretamente no navegador do computador (Cf. Fig. 7). O motivo de conexão com a rede com maior número de respostas foi “conhecer músicas e bandas novas”, com 52%. O Youtube foi a rede social mais citada, apenas dois afirmaram utilizar 8tracks, e 14% o Last.fm. E 56% apontaram a conexão com amigos importante na plataforma utilizada e 8% se disseram satisfeitos em acompanhar suas estatísticas.



**Figura 7** Gráficos da pesquisa: redes e plataformas mais utilizadas, respectivamente

A décima questão, que indagava qual a rede favorita e porque, obteve respostas variadas, mas com algumas familiaridades em comum, como internautas observando que fazem uso de duas ou mais redes ao mesmo tempo. A exemplo disso, o formulário 41 obteve como resposta o seguinte: “Last.fm e Spotify. O primeiro pelas estatísticas e pela sugestão de artistas relacionados. O segundo por ser o serviço de streaming de música que mais gostei (organização, bastante música disponível, gratuidade, etc).”

Mesmo enfatizando a gratuidade, este não é um fator decisivo na escolha da plataforma. O formulário 3 é um de muitos que admite o pagamento por um serviço com qualidade superior: “Rdio. A interface é muito intuitiva e está sempre atualizada com novidades e têm opção

de uma espécie de *shuffle adventurous*<sup>13</sup>, em que é sempre possível conhecer bandas novas [...]. Além disso, o pagamento em reais e dentro da fatura da minha operada de celular é outro dos motivos que me levaram a pagar pelo serviço.” Já a longevidade na rede social implica um fator de permanência, como no formulário 6: “Last.fm, talvez por ser a que eu tenho perfil há mais tempo, pelas recomendações musicais feitas a partir do que escuto.”

## Conclusão

Os algoritmos criam caminhos inusitados e sedutores nas plataformas digitais de música. As redes sociais que gerenciam *playlists* são procuradas por inúmeros motivos, principalmente para compartilhamento de gostos e expectativas em relação a bandas e estilos. Apesar da queixa comum sobre os trajetos pré-dispostos, poucas pessoas buscam serviços como o 8tracks, mais próximo do saudosismo das mixtapes e que não oferece recomendação pós-embasada. Sites como Last.fm não são utilizados só para fins de controle, como imaginado, pessoas que estão nesta rede há muito tempo tendem a permanecer, com o mesmo hábito do passado.

Amizades podem mesmo nascer e morrer através da compatibilidade do gosto musical e isso é algo inusitado nas redes sociais. Pessoas buscam a música por diversos motivos já conhecidos, como relaxar, se expressar e conhecer um novo universo. Mas cada vez mais elas utilizam redes sociais onde a música está em segundo plano, para se comunicar, logo, ouvir, curtir e compartilhar também evidencia um novo comportamento de um novo mundo que surge por trás das telas. Com as plataformas móveis e a evolução da tecnologia, o inverso ocorre e a rede sai do

<sup>13</sup> Expressão utilizada para indicar um modo aleatório onde o programa puxa bandas relacionadas com o que já foi ouvido anteriormente.

on-line para o off-line, possibilitando um nível conexão mesmo quando desconectado.

Esse sentimento de pertença e controle também favorece a proximidade da sociedade com seus ídolos musicais. Como denota Littlejohn (1982), há diversos mundos de signos e signos por criar e desvendar. Novas linguagens surgem dentro das redes, novas gramáticas e vocábulos que excluem quem não pertence a este universo. Ouvir música fora destas plataformas é outra cultura que já se difere a longa distância dos novos modos do pós-modernismo. Sites como o 8tracks podem até oferecer a falsa sensação de regressão, no entanto também abrigam processos da técnica atual.

## Referências

- 8TRACKS. Disponível em: <<http://8tracks.com/>>. Acesso em: 15 jul. 2014.
- AMARAL, Adriana; AQUINO, Maria Clara. Práticas de folksonomia e social tagging no Last.fm. *Anais do IHC VIII*, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <[http://www.inf.pucrs.br/ihc2008/pt-br/assets/files/Praticas\\_Folksonomia\\_Social\\_Tagging\\_Lastfm.pdf](http://www.inf.pucrs.br/ihc2008/pt-br/assets/files/Praticas_Folksonomia_Social_Tagging_Lastfm.pdf)>. Acesso em: 25 jul. 2014.
- AMARO, Vanessa Fernandes. *Vivendo na pele do outro: A observação participante para desvendar a favela da Rocinha, no Brasil*. Lisboa: BOCC, 2004.
- BARROS, Antônio (org.); DUARTE, Jorge. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CHBOSKY, Stephen. *The perks of being a wallflower*. New York: Gallery Books, 2012.
- LAST.FM. Disponível em: <<http://www.lastfm.com.br>>. Acesso em: 15 jul. 2014.
- LITTLEJOHN, Stephen W. Interacionismo simbólico. *Fundamentos Teóricos da Comunicação Humana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 65-86.
- MAFFESOLI, Michel. *O retorno das emoções sociais*.
- MACHADO DA SILVA, Juremir; SCHULER, Fernando (Orgs.). *Metamorfoses da cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

## A individualização virou tendência na era da portabilidade?

Otávio Santos

otavioluis.santos@hotmail.com

Em meio ao intenso volume de estímulos sensoriais da sociedade urbana do século XXI, entre eles o sonoro, o cidadão metropolitano parece cada vez mais tender a buscar ferramentas que o permitam encontrar seu próprio espaço de isolamento. Frequentemente entre essas ferramentas estão as mídias portáteis. No entanto, parece precoce a afirmação que a busca pela individualização mediada tecnologicamente seja puramente prejudicial ou benéfica. Afinal, podem as mídias portáteis serem pontes que conduzem de fato à solidão? Pode-se afirmar que um indivíduo imerso no universo sonoro dos fones de ouvido está realmente privado das relações interpessoais? Este artigo busca refletir sobre a possível tendência à individualização no século XXI tendo as mídias portáteis como principal mediadora social.

**Palavras-chave** individualização; mídias portáteis; portabilidade; tecnologia

A sociedade urbana do século XXI coexiste com inúmeros estímulos visuais, sonoros e sensoriais. Frente à agressividade de incessantes estímulos é natural que em algum momento o indivíduo almeje um espaço para si, e só para si. Mas não somente um espaço geográfico privado, mas interior. Um momento de descanso, de desligamento das responsabilidades profissionais, da obrigatoriedade das relações interpessoais e da satisfação dada aos demais.

O alemão Georg Simmel (1950) foi um dos primeiros sociólogos a discutir a importância da individualidade nas grandes cidades. Simmel debate sobre a necessidade do habitante da metrópole de criar uma “bolha de individualidade”, a fim de se preservar do fluxo constante das mudanças que acomete os indivíduos do meio a que pertence. Afirma o autor:

Os problemas mais profundos da vida moderna derivam da demanda do indivíduo de preservar a autonomia e a individualidade de sua existência face às avassaladoras forças sociais, de herança histórica, das culturas externas e dos modos de vida. (1950: 409).

Em uma sociedade racional em que o intelectualismo e a matéria são o foco das atenções, e onde o indivíduo passa a agir “[...] com sua cabeça ao invés do coração” (1950: 410) pouco se considera o emocional. Simmel escreve:

Ao invés de reagir emocionalmente, o indivíduo metropolitano reage primeiramente de uma maneira racional. Desse modo a reação do habitante da metrópole aos eventos é movida a uma esfera de atividade mental menos sensível e mais afastada da profundidade da personalidade (1950: 411).

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2003; 2013) compartilha da mesma reflexão que Simmel, por vezes parecendo até um pouco pessimista ao observar o turbilhão sensorial envolto em interesses individuais:

Em nossos dias, é óbvio que não se pode mais sustentar seriamente qualquer esperança real de fazer do mundo um lugar melhor para se viver; mas nos vemos tentados a salvaguardar (da moda, do “progresso”), ao menos por algum tempo, aquele lugar relativamente agradável, privado, que se conseguiu construir para si mesmo nesse mundo. (2013: 28)

Como meio de defesa a esse bombardeio de estímulos, procura-se então limitar ao máximo a quantidade de relações interpessoais. E essa iniciativa já aponta diretamente para uma das consequências da escuta em trânsito: a individualização.

## Os fones de ouvido e a privatização da escuta

O som é uma das formas através das quais o habitante de uma metrópole é atingido diariamente. Mais do que atingido, agredido, e as mídias portáteis (aqui delimitadas a *smartphones*, *tablets* e *iPods*) podem funcionar como uma ferramenta de redução contra esses estímulos. Entretanto, o isolamento que é geralmente atribuído às mídias portáteis na verdade é concretizado pelos os fones de ouvido. A mídia portátil não torna a escuta restrita a seu usuário por si mesma, mas só se torna capaz de transformar uma escuta pública em privada através de tais aparatos.

Ao mesmo tempo, porém, em que tal fenômeno parece ser destrutivo para as relações interpessoais, ele também fornece meios de defesa ao ouvinte contra as agressões sonoras do ambiente e pode proporcionar convenientes momentos de reflexão. Talvez não haja medida certa ou errada, mas diferentes maneiras de se abordar a temática e experienciar o isolamento proporcionado pelas mídias portáteis, podendo esse ser benéfico ou prejudicial, conveniente ou inconveniente e comedido ou exagerado.

## A individualização pessoal e compartilhada

Para uma melhor compreensão a respeito do tema, pensemos no processo de individualização a partir de duas óticas: a da experiência pessoal e a da experiência compartilhada. Ou seja, a partir do ponto de vista do usuário dos fones de ouvido e a partir da interação estabelecida por ele com o ambiente externo.

O psicólogo Rainer Schönhammer (1989), assumindo inicialmente o papel de agente externo – aquele que não está escutando a mídia portátil, mas testemunhando seu uso por um terceiro – relata que seu impulso primeiro ao avistar um sujeito na rua com fones de ouvido era o de uma repulsa quase involuntária, um incômodo o qual não sabia nominar. Em meio a uma multidão, o ouvinte parecia chamar mais a atenção do que qualquer outro indivíduo que não estivesse portando aparelho algum. O autor justifica sua atitude:

Muitas pessoas reagem da mesma forma que eu reagia. Elas julgam a pessoa com fones de ouvido como tola, infantil, imatura, ingênua, alheia, indisposta a se comunicar, egocêntrica, narcisista, autista, e assim por diante. (1989: 129)

A partir desse incômodo, Schönhammer se propôs a efetuar experimentos com o intuito de obter respostas mais palpáveis. Alguns, por exemplo, sugeriam que pessoas caminhassem primeiramente escutando suas mídias portáteis, e depois sem elas, relatando ao final a diferença entre as caminhadas.

O autor propõe que o estranhamento do indivíduo com fones de ouvido se dá pelo fato dele estar isolado. Ele não é *diferente*, mas se encontra *isolado*. E é esse isolamento que o transformaria em um estranho e comprometeria a relação entre os dois. Afinal, separação e isolamento são práticas comuns na vida comunitária, e todos os dias passamos por tais experiências nas ruas. Por que então o isolamento desse indivíduo seria problemático e incomodaria tanto? Para tentar responder

essa pergunta, Schönhammer propõe uma situação: imagine alguém que passa pela rua com seu grande rádio portátil nos ombros e uma música tocando em alto volume. Talvez gostemos da música. Mais provável, talvez, seria reclamarmos do barulho. No primeiro caso nada faríamos em relação a ele. No segundo caso o considerariamos antissocial. Mas ao contrário do indivíduo que usa fones de ouvido, aquele quebra barreiras invisíveis de separação ao invés de construí-las. O ouvinte com fones de ouvido habita em um mundo sonoro privado ao qual não temos acesso e tampouco podemos compartilhar. E isso pode ser justamente um dos fatores responsáveis pelo incômodo que o autor se refere. A respeito dessa impossibilidade de adentrarmos no universo sonoro alheio, ele observa:

Isso parece interromper uma forma de contato entre pessoas 'normais' que compartilham uma experiência mútua, mesmo se nela não há comunicação explícita alguma. As pessoas com fones de ouvido parecem violar uma lei não escrita de reciprocidade interpessoal: a segurança da presença consensual comum em situações compartilhadas. (1989: 130)

Em outras palavras, Schönhammer afirma que no caso do sujeito com um rádio em mãos, ainda que possa ser estabelecida uma situação não agradável de invasão sonora, alguma relação é estabelecida. No caso do ouvinte com fones de ouvido, não há compartilhamento algum de uma experiência que deveria naturalmente ser compartilhada. E essa privação é causa de desconforto. O estar excluído do universo alheio parece incomodar, pois uma prática humana tradicional – a da partilha – é violada.

O musicólogo Shuhei Hosokawa (1984) corrobora essa ideia quando afirma:

O que surpreendeu as pessoas quando viram o *Walkman* pela primeira vez em suas cidades foi o fato evidente de que se podia perceber que o ouvinte estava escutando alguma coisa, mas não se sabia o quê. Alguma coisa havia ali, mas escondida: era um

segredo. Até o aparecimento do *Walkman* as pessoas não haviam testemunhado uma cena em que um passeante ‘confessava’ possuir um segredo de forma tão distinta e óbvia. (1984: 177)

Novamente a curiosidade não-sanada parece incomodar e contraria a suposta lógica de reciprocidade social. Schönhammer conclui:

Não é absolutamente verdade que ouvir um *Walkman* em um volume alto não incomoda os demais. Pelo contrário, alguns dos entrevistados relataram sentir mais agressividade quando ouviam sons vazando dos fones dos usuários. Eu acredito que essa reação não seja desencadeada pelo mero efeito acústico do som percebido, mas pelo fato de que o que se ouviu foi somente o “resto” do universo sonoro de alguém. (1989: 135)

## Perspectiva interna

Prosseguimos agora sob a perspectiva interna da escuta passeante, isto é, sob o ponto de vista de quem está entre os fones de ouvido.

A primeira perspectiva importante de ser analisada é a divisão de ambientes gerada a partir do momento que os fones de ouvido são colocados. Haja grande ou pequena interação na relação ouvinte-ambiente, uma separação é ocasionada, e a fruição dos estímulos passa a ser diferente quando as frequências começam a pulsar dentro dos fones. Uma nova experiência multissensorial acontece, e toda a interação passa a ter uma nova perspectiva tanto para o ouvinte quanto para os demais à sua volta.

Schönhammer descreve esse fenômeno como um momento em que “[...] a relação objeto-mundo é alterada para o ouvinte” (1989: 133), uma vez que “[...] o espaço habitado perde sua familiaridade, isto é, de alguma maneira é dividido em duas partes. O ambiente familiar o qual aquele

indivíduo conhece e pertence se torna subitamente estranho quando é separado de sua porção acústica” (idem).

Ou seja, a partir do momento em que o ambiente físico no qual o ouvinte se encontra é separado do aspecto acústico do mesmo, cria-se a perspectiva de dois ambientes distintos, um físico sobreposto a outro acústico, ocasionando ao ouvinte uma “[...] sensação concomitante de presença e ausência” (1989: 134). A partir dessa divisão se estabelece uma maior ou menor interação, pautada muitas vezes em intenções específicas do ouvinte, que resultará nas diferentes funções da escuta itinerante.

Não é possível afirmar categoricamente o grau de isolamento que o ouvinte se encontra quando escuta através de seus fones de ouvido. Muitos fatores influenciam nessa resultante, entre eles o volume da mídia, a vontade do ouvinte em interagir com o ambiente externo, a concentração do ouvinte no material sonoro, o grau de ruídos externos etc.

Alguns autores, como Adler (1999) e Negus (1992) acreditam ser possível um total isolamento e anulação do meio externo por parte do ouvinte. Outros, como Chambers (1994), Lind (1989) e Chen (1993) advogam por uma escuta privada, que pode ser limitada ou até certo ponto controlada, mas não completamente capaz de aniquilar o ambiente exterior. Chambers afirma que “[...] cada ouvinte seleciona e rearranja a paisagem sonora ao seu redor e, a partir da construção de um diálogo com ela, deixa uma marca nesse espaço” (1994: 50).

Um simples vazamento de som pelos fones de ouvido, por exemplo, já caracterizaria uma interação entre o usuário e os demais ao seu redor. Seria, na realidade, uma experiência ambivalente, sendo ao mesmo tempo uma interação privada e pública, compartilhada e solitária.

O jornalista Steve Connor (1999), ao discutir sobre as interações do ouvinte com o ambiente afirma:

[...] a experiência do *Walkman*, a intoxicação do *Walkman*, vem do fato de que, para o usuário, ele não está abstraído do local

pelo qual ele caminha, ou do metrô que está sentado. O ouvinte do *Walkman* está frequentemente abrindo espaço para uma oportunidade de integração entre os sons recebidos, sobre os quais possui controle, e os sons externos que está escutando. (1999: 308)

Ou seja, para Connor a experiência de se ouvir em público não é solitária, mas permite a integração com o ambiente.

## Portabilidade e solidão

Após tal discussão, seria correto afirmar que as mídias portáteis contribuem para a solidão dos ouvintes?

Simmel (1950) já falava a respeito da necessidade dos habitantes metropolitanos em achar seu próprio espaço em meio ao bombardeio de estímulos urbanos. No entanto, a radicalidade nesse “ausentar-se” pode ocasionar também um problema, exatamente contrário ao primeiro. Ou seja, a fim de diminuir o contato com os estímulos exacerbados do cotidiano, o indivíduo corre o risco de se fechar em seu universo, restringindo suas relações interpessoais a um patamar próximo do patológico.

Robert Crane (2005), pesquisador da psicologia, desenvolveu uma pesquisa relacionando a utilização de aparatos portáteis de apreciação musical com o chamado “distanciamento social”<sup>1</sup> e solidão. A pesquisa consistiu basicamente em reunir um grupo de jovens estudantes em idade universitária e pedir para que cada um monitorasse por um período determinado a quantidade de horas por dia (e posteriormente por semana) que gastavam escutando sua mídia portátil. A constatação foi a de que o isolamento social se mostrou significativamente maior em usuários mais assíduos de tais mídias do que em usuários moderados ou que pouco se utilizavam dessa tecnologia.

<sup>1</sup> Termo utilizado pelo próprio autor em sua pesquisa.

Não somente as relações interpessoais parecem ser afetadas pelo advento das mídias portáteis, mas a popularização dos fones de ouvido pode também estar revelando uma maior separação psicológica entre os indivíduos (MOEBIUS e ANNEN, 1994). Esses autores, assim como Christine Rosen (2005), acreditam no impacto que os *smartphones* e demais *gad-jets* possam ter no processo de individualização. Rosen escreve:

[...] porque o *iPod* é uma tecnologia portátil, assim como o telefone celular, ele tem um impacto no espaço social que nem mesmo o *TiVo* teve. Aquelas pessoas com os fios brancos pendurados no pescoço parecem estar apreciando sua exclusiva trilha sonora, mas também estão praticando a “presença ausente” em espaços públicos, prestando pouca atenção, se alguma, no mundo exatamente ao seu redor. (1995: 66)

Michael Lerner (1986) também discorre sobre a solidão, e as facilidades encontradas pela sociedade em adentrar nesse redemoinho:

[...] nossa sociedade cria um leque de condições nas quais as pessoas estão sempre sendo abandonadas, e nas quais é extremamente difícil se encontrar a força necessária e essencial para manter uma saúde psicológica apropriada. Os seres humanos precisam uns dos outros, e nossa mais profunda essência se dá no relacionamento com o outro (1986: 176)

Partindo desse pressuposto, podemos inferir que independente do grau de envolvimento com a escuta, a partir do momento em que fones de ouvido são colocados, a interação social já é em algum nível comprometida. Conforme o envolvimento do indivíduo com sua mídia, e a intensidade de sua utilização, essas relações com os demais podem adquirir um grau de gravidade maior ou menor.

Essa afirmação de Lerner vai diretamente ao encontro da conclusão de Crane (2005), que constatou um maior nível de distanciamento social entre os usuários assíduos das mídias portáteis.

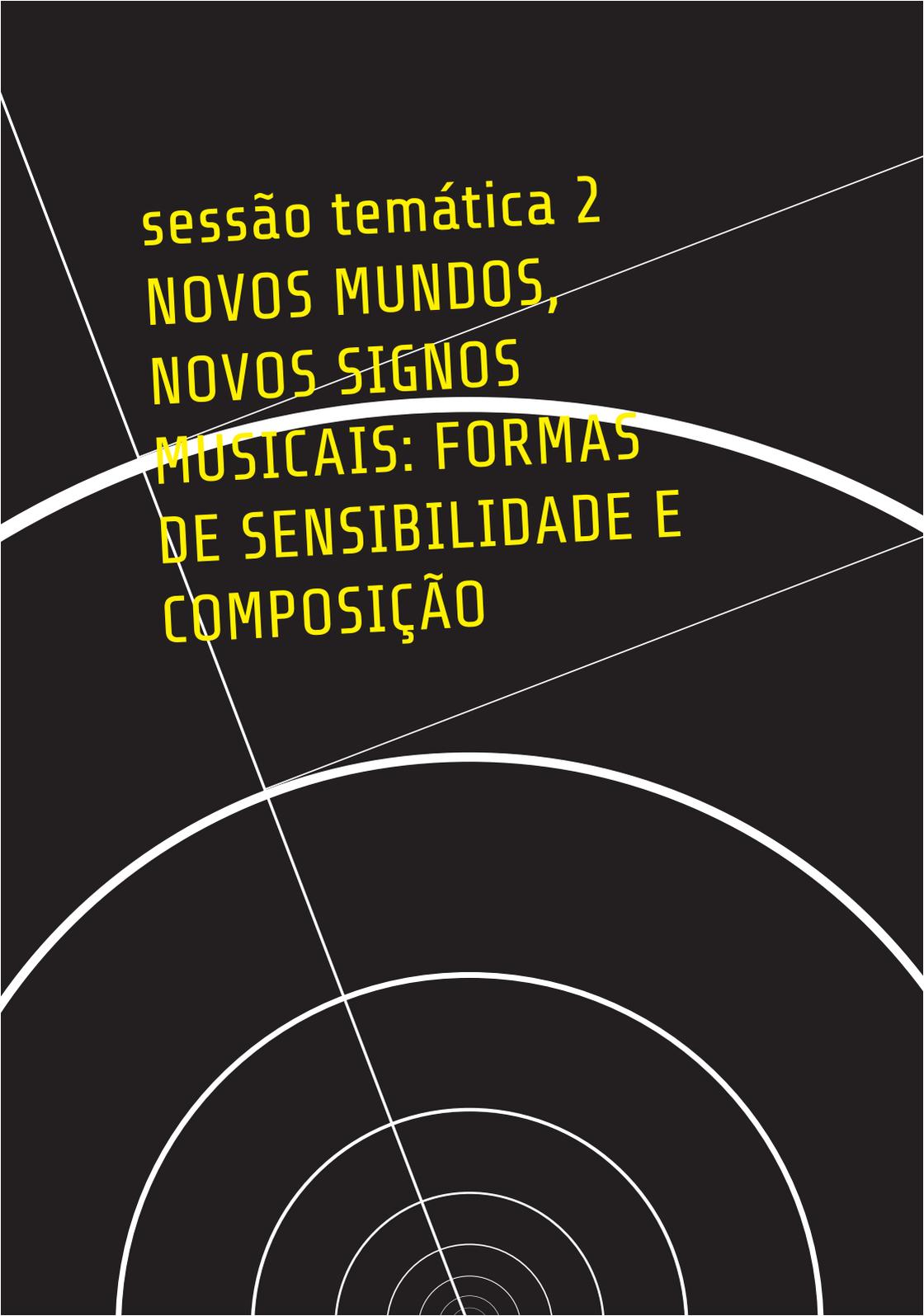
Pode-se concluir, assim, que a individualização é uma realidade, senão uma tendência do século XXI que pode ser facilmente ampliada pelas mídias portáteis e os fones de ouvido, ressaltando que essas por si só não trazem como objetivo principal a geração e propagação de tal fenômeno. Soma-se a essa individualização a transitoriedade da sociedade contemporânea, e tem-se como resultante um indivíduo que cada vez mais caminha entre lugares e não-lugares<sup>2</sup>, em “[...] um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero...” (AUGÉ, 1994: 74).

## Referências

- ADLER, E. 1999. *Culture Hasn't Been the Same Since Portable Stereo*. 28 de março de 1999. Disponível em: <<http://www.reporternews.com/1999/features/culture0920.html>> Acesso em 14 mai. 2011.
- AUGÉ, M. 1994. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus.
- BAUMAN, Z. 2003. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar.
- \_\_\_\_\_. 2013. *A cultura no mundo líquido moderno*. 1º ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- CHAMBERS, I. 1994. *Migrancy, Culture, Identity*. London: Routledge.
- CHEN, Shing-Ling. 1993. *The Self, the Community, and the Electronic Media*. Tese de doutorado, University of Iowa, Iowa.
- CONNOR, S. 1999. “... or a New Creative Medium?” In: *Settling the Score: A Journey Through the Music of the 20th Century*, M. Oliver (Org.). London: Faber and Faber, 307-308.
- CRANE, R. 2005. *Social distance and loneliness as they relate to headphones used with portable audio technology*. 2005. Dissertação de Mestrado em Psicologia, Humboldt State University, Humboldt. Disponível em: <<http://humboldt-dspace.calstate.edu/handle/2148/28>>. Acesso em 04 fev. 2014.

<sup>2</sup> Termo utilizado por Marc Augé na obra *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, de 1994. Refere-se a um espaço “que não pode se definir nem como identitário, nem como reacional, nem como histórico” (p. 73). Ou seja, lugares de transitoriedade, como aeroportos, hotéis e mercados, onde o definitivo não encontra espaço.

- HOSOKAWA, S. 1984. "The Walkman Effect." *Popular Music* 4: 165-180.
- LERNER, M. 1986. *Surplus powerlessness*. Oakland, CA: The Institute for Labor and Mental Health.
- LIND, R. 1989. *You Can Take It With You: Uses and Gratifications of the Personal Stereo*. Dissertação de mestrado, University of Minnesota, Minnesota.
- MOEBIUS, H.; MICHEL-ANNEN, B. 1994. *Colouring the Grey Everyday: the Psychology of the Walkman*. *Free Associations*, vol. 4, 570-576.
- NEGUS, K. 1992. *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Hodder and Stoughton.
- ROSEN, C. 2005. The Age of Egocasting. *The New Atlantis*. Washington, p. 51-72. jun. 2005. Disponível em: <<http://www.thenewatlantis.com/publications/the-age-of-egocasting>>. Acesso em 11 jun. 2013.
- SCHÖNHAMMER, R. 1989. The Walkman and the Primary World of the Senses. *Phenomenology and Pedagogy Journal*. Alberta, p. 127-144. Disponível em: <<https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/pandp/article/view/15091/11912>>. Acesso em 10 abr. 2014.
- SIMMEL, G. 1950. The Metropolis and the Mental Life. (1903). In: WOLFF, K. *The Sociology of Georg Simmel*. Trad. Kurt Wolff. Illinois: The Free Press. p. 409-424.

The background is black with several white geometric elements. A thin white line runs diagonally from the top left towards the bottom center. A series of white concentric semi-circular arcs are positioned at the bottom, centered around a point on the bottom edge. A thick white arc is positioned above the text, and another thick white arc is positioned below it, both spanning across the width of the text.

sessão temática 2  
NOVOS MUNDOS,  
NOVOS SIGNOS  
MUSICAIS: FORMAS  
DE SENSIBILIDADE E  
COMPOSIÇÃO

# Música e linguagem: modalidades do pensamento poético

Jordanna Duarte

Universidade Federal de Goiás  
jordannaduarte@gmail.com

Werner Aguiar

Universidade Federal de Goiás  
werneraguiar@gmail.com

Pretendemos concentrar nossa reflexão sobre a música em sua relação com a linguagem e a poesia tendo como fundamento epistemológico o pensamento poético e a ontologia heideggeriana. Neste perfil, entenderemos a linguagem não somente como mediadora das relações homem/mundo mas como a própria relação entre estes. No percurso do delírio que a linguagem nos provoca, a ideia de algum controle se esvai, pois, sendo a linguagem originária em sua dimensão, permite a manifestação da língua, mas aí não se esgota. Buscamos compreender a música enquanto dimensão poética e co-extensiva ao ser humano e ressaltar a possibilidade de uma pesquisa poética em música. Enquanto dimensão co-extensiva do ser humano, a poesia/música tanto se manifesta no poeta/músico quanto nos leitores/ouvintes e, como obra de arte, só possuem sentido porque estão numa relação. Essa relação é o modo como a linguagem (manifestação do ser-música, ser-poesia) se revela em seu modo essencial: o da manifestação de sentido. Nas bases do pensamento poético, música e linguagem se convocam e evocam uma à outra, sem, no entanto, transformar essa relação em função ou atributo mas enquanto instâncias que se co-habitam.

**Palavras-chave** música, linguagem, pensamento poético, Ontologia

We intend to focus our thinking about music in its relationship with language and poetry HAVING AS epistemological foundation poetic thought and Heidegger's ontology. In this profile, WE understand the language not only as a mediator of the man / world but as the relationship itself between these relationships. In the course of delirium that THE language provokes us, the idea of some control vanishes, then, being the original language in its size, allows the manifestation of language, but there it is not exhausted. We seek to understand the music as poetic dimension and co-extensive with the human being and emphasize the possibility of a poetic music research. While co-extensive dimension of the human being, poetry / music manifests itself both in the poet / musician as the readers / listeners, and as a work of art, only have meaning because they are in a relationship. This relationship is the way language (manifestation of the music-be-poetry) is revealed in his essential way: the manifestation of meaning. On the bases of poetic thought, music and language are summon and evoke each other, without, however, transform this relationship in function or attribute but as instances that co-inhabit.

**Keywords** music, language, poetic thought, Ontology.

Esclarecemos que tomaremos a palavra poesia não como um arranjado de versos rimados ou livres. Para nós, antes de tudo, a poesia está além das palavras, uma espécie de linguagem não utilitária e que, por isso mesmo, não se retrai em conceitos formais. SARTRE (2004) expressou que “a poesia não se serve de palavras”, mas que “antes ela as serve” (p. 13). Em sua base etimológica, poesia provém do grego *poiein*, que significa realizar, fazer, fabricar, produzir. Deste verbo, derivam as palavras *poiesis*, poema, poeta, poético. Desta forma, a poesia ou poética

é a interpretação filosófica do que é a arte, isto é, o poeta, o poema e a poiesis. [...]. Ao lado da Poética filosófica, que pensa as obras poéticas por um paradigma que lhes é externo, podemos também pensar outra Poética, que se origina na dinâmica do próprio fazer poético. Há, portanto, duas Poéticas: a que nos advém na palavra do filósofo e a que nos advém na palavra do poeta, ou seja, nas obras como manifestação da poiesis. [...]. Seja na palavra do filósofo, seja na voz do poeta, Poética e poiesis radicam na questão da interpretação. Examinar os diferentes aspectos da interpretação é lançar luz sobre a Poética e a poiesis (CASTRO, 1998, p. 2).

A música é uma arte poética porque cria, instaura sentidos a partir do que ela própria é, da apresentação de si mesma, isto quer dizer, do ser música em sua forma substantivada e que, por esse motivo “não admite qualquer formulação predicativa. Ela é a apresentação de si mesma e nesta apresentação se dá o sentido. Por não necessitar nem apresentar-se numa dimensão adjetiva, na verdade, a música se dá numa instância não-representativa. Ela é” (JARDIM, 2005, p. 151). Sendo, a música inaugura-se em seu próprio espaço e tempo, o que a leva a transpor limites: “sua transcendência espaço-temporal se dá quando é capaz de transcender aquilo que, porventura, qualquer época lhe tenha associado representativamente” (*op. cit.* p. 153) ou, em outras palavras:

A música carrega consigo a possibilidade de instauração de uma determinada espaço-temporalidade. Esta espaço-temporalidade se constitui naquilo que entendemos por poética. A poética é, portanto a vigência, em qualquer realidade ou em qualquer realização, em qualquer espaço ou brecha no espaço, em qualquer tempo ou lapso de tempo, do que na música é música (*op. cit. p. 155*).

O que notamos é que ao longo do tempo a compreensão da realidade pelo pensamento poético foi, cada vez mais, sendo substituída pelo predomínio de conceitos metafísicos do pensamento. Esse predomínio converteu a reflexão sobre a música a partir da implantação da predicação, ou seja, de uma estrutura que permite compreender e representar o real, a música, a partir de uma função, onde um elemento passa a ser o atributo, o adjetivo do outro e isto, por exemplo, podemos notar facilmente nas formulações que afirmam, categoricamente, que a música é... um outro algo, um adjetivo.

Assim, nossa proposta caminha em sentido contrário a esta visão adjetivante do pensamento metafísico e busca trazer à tona o pensamento poético. Para isto, a perspectiva ontológica tornou-se a nossa base para pensarmos a música de forma não subjugada, excludente ou funcional, mas sim, substantivada. Ou seja, na perspectiva poética a condição de sentido da música não está em outra coisa a não ser nela mesma, sem necessidade de intermediações, pois, tal como afirma JARDIM (2005), “esta se presentifica sempre como música a despeito de qualquer formulação analítica” (p. 119). Refletir sobre música no âmbito da poética é caminhar ao encontro de sua dimensão essencial de relacionamento buscando de fato a questão da musicalidade enquanto dimensão co-extensiva ao ser humano.

No entanto, é importante lembrar e como JARDIM (2005) nos explica que há um contexto hegemônico da técnica nas ciências, que se constitui fundamentalmente a partir das noções de medida, identidade e representação, princípios que se apresentam dominantes na tradição meta-

física da Cultura Ocidental e que, por seus desdobramentos na história, são hoje entendidos como critérios prescritivos para o entendimento do real e que convertem a compreensão da verdade numa “adequação entre a proferição e o que é proferido” (p. 25). A medida determina padrões de conhecimento cuja instrumentalidade garante a identificação, a conformação e o ajustamento do objeto segundo critérios pré-estabelecidos e que suscitam uma representação desse objeto, como configuração básica e necessária para que o homem construa sua realidade e possa compreender seu espaço e tempo.

Na tradição metafísica da Cultura Ocidental em que a racionalidade e a causalidade aliam-se aos princípios de medida, identidade e representação, as relações que se evidenciam entre música e linguagem são compreendidas por intermédio de uma adjetivação, que as qualificam uma enquanto função da outra. É certo que a Metafísica é uma maneira de configurar o pensamento, não sendo, portanto, a única, e, diferentemente de seu modo, no âmbito ontológico, o relacionamento de música e linguagem deve ser compreendido em sua forma originária e substantiva. Dessa maneira, não cabe a formulação de que “música é linguagem”, reduzindo o verbo ser como simples elemento de ligação. Cabe, primeiramente, dizer que ‘música é’ e ‘linguagem é’, sem a intervenção de uma função, que subsume uma à outra, constituindo previamente uma adequação a uma ideia (JARDIM, 2005). Somente quando música e linguagem se apresentam em sua dimensão substantiva é que elas podem conviver e interagir

não de modo que um pertença ao outro, como ad-jetivo, quer dizer, algo que se projete de fora, mas como os respectivos seres podem se articular, de modo que um possa ser compreendido como referência para o outro, de modo a que um traga ou leve o outro consigo não como um subordinado, mas como uma alteridade necessária e suficiente (JARDIM, 2004, p. 94-5).

A questão da linguagem gira em torno do seu conceito enquanto um sistema de comunicação essencialmente humano, destinado à expressão, dependente fisiologicamente dos órgãos da fala e que promove, através da língua (idioma), uma representação da realidade estabelecida entre significantes e significados. Essa maneira de configurar a linguagem, segundo HEIDEGGER (2003) “está correta e exata, pois corresponde ao que uma investigação dos fenômenos lingüísticos pode sempre constatar sobre a linguagem” (p. 11), porém essas explicações afastam-se da questão e essência da linguagem.

A essência da linguagem é a sua dimensão poético-ontológica, o lugar onde se dá constituição de sentido. Não configura meio, instrumento ou ferramenta que os homens dispõem para a comunicação/informação entre a consciência e o mundo ou entre os seres e o mundo (GADAMER, 2002). Ela é com o ser: a própria compreensão do ser se constituindo sentido. Para HEIDEGGER (2001) é a linguagem quem fala e o homem atende ao seu apelo “apenas e somente à medida em que co-responde à linguagem, à medida que escuta e pertence ao apelo da linguagem. [...] É a linguagem que, primeiro e em última instância, nos acena a essência da coisa” (p. 167-8), portanto, não há sentido dissociado de ser, nem ser dissociado de linguagem, porque não há possibilidade de constituição de sentido sem o ser. Por isso, Parmênides, no seu poema *Acerca da nascividade*, afirma que o não-ser é um caminho totalmente insondável como algo inviável, uma vez que não é possível conhecer o não-ente, uma vez que este não pode ser realizado, nem ser trazido à fala (*Os pensadores originários*, p. 45).

No diálogo com as obras de arte e no nosso caso, com a música, os conceitos lógico-formais sobre a linguagem nada nos trazem de novo e essencial, abandonando por completo a relevância da coexistência de música e linguagem. Se nos aproximarmos do vigor da linguagem e sua essência “necessariamente teremos que nos abrir para a presença e atuação e fundação da obra de arte tanto pela Linguagem como pela *Poiésis*” (CASTRO, 2006). Na poética a condição de sentido da música não

está em outra coisa a não ser nela mesma sem necessidade de intermediações, pois “esta se presentifica sempre como música a despeito de qualquer formulação analítica” (JARDIM, 2005, p. 119). A partir da perspectiva poética sobre música, poesia e linguagem, buscamos desenvolver uma reflexão de caráter ontológico para ex-por essas relações de forma não subjugada, excludente ou funcional, mas sim, substantivada, estabelecendo suas identidades para que ambas convoquem e evoquem a presença uma da outra sem, no entanto, transformar essa relação em função ou atributo.

Insistimos, porém, em explorar a caracterização de um tipo de pensamento que seja peculiar à música enquanto arte. A essa caracterização de uma circunstância que lhe é própria enquanto criação, chamamos isto de poesia. O poético não é um termo adjetivo simplificado que se usa quando não se possui a explicação racional para o real e “não é nenhum errante inventar do que quer que seja, não é nenhum oscilar da mera representação e imaginação no irreal. O que a poesia, enquanto projeto clarificante, desdobra na desocultação e lança na ruptura da forma, é o aberto que ela faz acontecer [...]”. (HEIDEGGER, 1990, p. 58).

A respeito da insistência em determinar a música a partir de representações JARDIM (2005) deixa claro que a

música é des-esquecimento, é des-velamento constante. Na sua incapacidade de representar o que quer que seja se con-junta e se con-vence na sua abertura para a experiência da verdade. Essa incapacidade é, a um tempo, sua maior debilidade e sua maior força. É precisamente por essa incapacidade e nessa incapacidade que a música penetra pelos vãos de toda e qualquer forma artística, quer dizer: é por essa impossibilidade de se identificar com o que quer que pretenda ou se pretenda nela representar que, sorrateiramente, ela pode penetrar, invisível, como as musas, ‘oculta por muita névoa’, nos limites de qualquer outra arte. [...] Música é, assim, a possibilidade de instauração do poético. Música é a essência mesma da criação de uma espaço-temporalidade

poética. Espaço-temporalidade esta que converta em óbvio o que possa parecer absurdo, e vice-versa (p. 153).

A despeito de qualquer matematização do pensamento musical, a música instaura sentidos a partir da sua própria apresentação, numa relação com o ser humano e não necessita ser atributo ou função de nenhuma outra expressão artística ou lingüística ou metafísica, porque a “música é uma modalidade do pensar-poético. Fora daí ficam os simulacros, os modismos, as representações” (JARDIM, 2005, p. 185).

Explorando seu sentido chegamos à reflexão de que a música tem um modo próprio de manifestar-se, isto é, ela é substantiva e como tal é refratária a adjetivações, predicacões, embora, a metafísica – a tradição predominante do pensamento ocidental, tenha conferido primazia ao pensamento representacional, isto é, o pensamento matemático e matematizante, em outras palavras, o saber que pode ser ensinado e aprendido em todos os tempos e em todos os lugares, a despeito da experiência pessoal e singular e, a música, ao contrário, assim como toda arte, sustenta-se na experiência do singular e essa é a experiência dita poética.

## Referências

CASTRO, Manoel Antonio de. *Poética e Poiesis: a questão da interpretação*. Texto para concurso de titular de poética do departamento de Ciências da Literatura, da Faculdade de Letras da UFRJ. 1998.

\_\_\_\_\_. *Poiesis e linguagem*. Disponível em: <[http://travesiapoeitica.blogspot.com/2006\\_06\\_01\\_archive.html](http://travesiapoeitica.blogspot.com/2006_06_01_archive.html)>. Acesso em: 15/08/14.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Vol. II. Complementos e índice. *Warheit und method*. Trad. de Ênio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem. In: HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 7-26.

\_\_\_\_\_. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A origem da obra de arte*. Título original: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Quando paixão é filosofia. In: JARDIM, Antônio. *A construção poética do real*. Org. Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: 7letras, 2004. p. 91-112.

*Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. / Introdução Emmanuel Carneiro Leão. Tradução Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublevski. Petrópolis: Vozes, 1991.

SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura*. Título original: *Qu'est-ce que la littérature?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

# Três cantigas infantis brasileiras: memória, experiência simbólica e estética na formação humanística e musical da infância

Eusiel Rego

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
eusielrego@usp.br

Este trabalho visa lançar um olhar a um tempo crítico, e quiçá poético, sobre elementos hoje em vias de abandono e esquecimento, mas que sobrevivem e ainda atuam no substrato cultural e folclórico popular do Brasil da segunda década do século XXI, sob a expressão e gênero das tradicionais cantigas infantis de roda e ninar. Tentamos interpretá-los esteticamente e simbolicamente em sua relação com nosso berço histórico-social e nossa memória poético-musical.

Com isso intentamos contribuir para uma reflexão crítica de educadores – já habituados à “sociedade informática”, ao urbanismo pós-moderno e pós-industrial –, sejam ou não músicos, que se defrontam e convivem com profunda “crise” do conceito de autoridade, historicamente orientado nos modelos iluministas, mas que desta reflexão e interação dependem importantes e complexas decisões educacionais e culturais de nosso país.

A importância da abordagem das tradicionais cantigas infantis – em que estão presentes o lúdico e o poético-musical, de inegável valor em nossa cultura – cresce na medida que há um distanciamento da sociedade informática, que exige essencialmente do educador sociomusical além de uma ubiquidade histórica da escuta, a consciência de múltiplos saberes interpretativo-disciplinares que possam fornecer ferramentas para a reflexão hermenêutica com seus educandos.

**Palavras-chave** cantigas infantis, música folclórica, experiência estética, sociedade informática.

This paper aims to cast a glance at a critical time and perhaps poetic about elements of today into neglect and oblivion, but which survive and are still active in the cultural substrate and popular folklore of Brazil in the second decade of this century, under the expression and genre of traditional nursery rhymes and lullabies. We try to interpret them aesthetically and symbolically in their relation to our social-historical birthplace and our poetic-musical memory.

With this we try to contribute to a critical reflection of educators – already accustomed to “information society”, the postmodern and post-industrial urbanism – whether or not musicians, educators who are facing and live with a deep “crisis” of the concept of authority, Enlightenment-based models historically, however important and

complex educational and cultural decisions of our country depend on this reflection and interaction.

The importance of approaching the traditional children's songs – where the playful and the poetic-musical of great value in our culture are present – grows to the extent that the information society moves away from them, which essentially requires an awareness of interpretive, multiple-disciplinary knowledge the socio-musical educator as well as a historical ubiquity of listening, that can provide tools for hermeneutical reflection together with their students.

**Keywords** nursery rhymes, folk music, aesthetic experience, information society.

## Introdução

Neste ano de 2014, tivemos acesso a uma mensagem eletrônica de autoria desconhecida e distribuída na Web (consta do cabeçalho o ano de 2007, porém verificamos recentemente que foi distribuída desde 2003), que trazia inscrito no campo assunto “Problema do brasileiro é de infância” (consulte texto na íntegra no Anexo 1). Em outras palavras o “autor desconhecido” conclamava no corpo daquela mensagem uma reflexão – certamente polêmica e aceita por setores da sociedade brasileira – que afirmava ter o brasileiro “trauma de infância”, sendo tais traumas causados ou engendrados por ação das cantigas infantis, apreendidas e herdadas por tradição oral desde nossa mais tenra idade.

Assim, interpretamos que, para o autor, os brasileiros têm sido histórica e psicologicamente desajustados como nação, e isso acontece em nosso próprio “espaço potencial” (WINNCOTT, 1975), lugar da formação essencial de nossa plural identidade e da construção de mundos significativos. Nele compartilhamos, tomamos parte, como deveriam atuar nossas crianças “[...] da brincadeira, que se expande no viver criativo e em toda a vida cultural do homem” (WINNCOTT, 1975, p.152-64). Para o pensador-psicólogo Winncott, tal “espaço potencial” é o local [do vir a ser] no qual deveríamos atualizar constantemente nossas vidas, nossa mentalidade e nossa experiência cultural. Em meados do século XX foi publicado em matéria de jornal brasileiro o seguinte e não comprovado sentimento “Já alguém disse que somos um povo triste e que foi o negro que nos ensinou a sofrer” (LIRA, 1955). A ideia que nos chama atenção, por sua múltipla significação e dimensão abismal, parece-nos revelar uma ancestralidade (e não apenas um mero traço cultural) que não cessa de inscrever-se como traço epocal (HEIDEGGER, 1986) – nunca do mesmo modo – em nossa memória, em nosso espaço potencial.

Assim, nos vem à memória a melancolia de algumas canções brasileiras, característica suficientemente comum em nossa música popular. Tomamos como exemplo a experiência de escutar a música “A ban-

da" (1966) de Chico Buarque de Holanda. Mesmo sendo uma persistente "marcha alegre" que parece evocar uma consagração à vida, presenciada pela "moça triste", A *banda* empresta-nos o olhar daquela moça, uma testemunha da dionísíaca alegria das ruas, que, ao olhar pela "janela", comunica-nos que algo acontece lá fora, na rua. O que escutamos esquisita e paradoxalmente, a um só tempo, é, entretanto, o lento e comedido desfile tópico de uma marchinha de carnaval (ao estilo marcha-rancho).<sup>1</sup> Não obstante a expectativa da moça podemos experimentar em A *banda* o transitório, uma ambiguidade que abriga a sutil melancolia<sup>2</sup> poética de seu melos. Aquela moça que olha pela janela, nos vê na sua expectativa interior, olhando para ela? Uma peça emblemática, metafórica, rica em significados, composta em um período sociopolítico esquisito (ou esquizofrênico?) que permeou o Brasil, o "país do futuro", "um país que vai pra frente". Naquela época, provavelmente ainda não havíamos despertado, a não ser com um olhar interiorizado do artista, para as decepções e encontros com futuras e insuspeitas realidades<sup>3</sup> em nosso "espaço potencial".

O autor do e-mail anônimo afirmava, sobretudo, que nosso cancionário folclórico-popular – citando canções de berço e de roda muito conhecidas – representa "verdadeira" ameaça a nossas crianças e carrega em suas letras ensinamentos como incitação ao "medo", "violência e crueldade", "sadismo", "desigualdade social", "violência conjugal". Meras coincidências? Podem-se atribuir a nosso múltiplo baú sociocultural os males da sociedade tecnocrática atual? Um país continental tão

<sup>1</sup> Tinhorão (2013, p.153-9) corrobora ser a Marcha Rancho de ascendência rural, pastoril, resultante da fusão com os estilos vigentes da vida urbana da sociedade carioca desde fins do século XIX, popularizando-se a partir de 1930. De letra geralmente "maliciosa ou irônica", "lenta e bucólica", a Marcha Rancho é um "gênero de música carnavalesca paralela a marcha ou marchinha".

<sup>2</sup> Que desfila uma profusão de humores. "Isso que dizer que o melancólico tem em si, como possíveis, todos os caracteres de todos os homens" (PIGEAUD,1998, p.13).

<sup>3</sup> LINS, 2000, p.13-20.

multicultural quanto diversos países europeus, é certo, porém a passos largos em aprofundar processos homogeneizadores que tendem a um acultramento, um “etnocídio histórico” (COUTINHO, 2000) que nega o hibridismo cultural onde se mesclam nossas desigualdades, as heterogeneidades de “tradições e modernidades diversas” (COUTINHO, 2000). Conforme o autor da mensagem, tais reflexões resultaram de sua relação como “babá” de crianças em lares norte-americanos. Para ele(a), sempre ancorado em significações literais das letras das canções infantis brasileiras (tradicional brinquedos poético-musicais), nossas crianças não aprendem a “incentivar o trabalho de equipe e o apoio mútuo, [...] as crianças brasileiras são ensinadas a dedurar e a condenar um semelhante”. Como exemplo, cita o conhecido *Sambalelê*, que mesmo doente e com a “cabeça quebrada”, merece umas “boas palmadas”.

Tal visão apenas vem endossar a onipresença de uma multifacetada significação que permeia as históricas opiniões sobre o caráter do brasileiro, faticamente identificado desde as entranhas de sua vida colonial: o Brasil, local de degredo e punição, lugar conhecido e reconhecido pelas metrópoles europeias pelo “mau gênio de suas gentes” desassistidas, com seus moradores analfabetos, indolentes e desumanizados, porém dono de uma paradoxal e romântica “natureza paradisíaca” (MACEDO, 2000), nativismo virgem narrado e exaltado pelo romancista José de Alencar (1829-1877) em *O Guarani*, *Iracema*, entre outros.

Nosso próprio Hino Nacional, uma marcha com seus símbolos iluministas em estilo militar francês revolucionário, foi uma tentativa artística (composicional) e política de inventar, tendo por base as imagens de um Brasil isolado em sua própria natureza, um país-nação não formado e que jamais havia existido. Musicalmente, sua tópica de marcha militar “evoca a escuta da autoridade”,<sup>4</sup> do heroísmo do povo nos moldes da Revolução Francesa: o simbólico movimento anacrúsico de quarta justa

<sup>4</sup> “[...] the march reminded the listener of authority [...]” (RATNER, 1980, p.16, tradução nossa).

ascendente sobre o tempo forte. Apesar da plasticidade de sua estética musical, comum em fins do século XVIII e início do XIX na Europa, a promessa de “paz no futuro” e “glória no passado” de seu texto, entre outros, camufla “símbolos” estéreis onde não há simbolizados, assim como “nossos bosques”, uma vegetação frequente na Europa.

Em relação ao e-mail anônimo, parece evidente que seu autor teve como motivo para suas observações (“incentivar o trabalho de equipe”) a tradicional canção “*Ten Little Indians*” ou “*Ten Little Nigger*” – *possivelmente uma variante no contexto particular norte-americano, mas nos referimos aqui a uma variante brasileira*<sup>5</sup> – que diz em seus versos “um, dois, três indiozinhos...” conte até “dez no pequeno bote” (contar até dez tem ali um valor grupal e pedagógico para as crianças), navegando “rio abaixo” “quase, quase virou”, afirma indubitavelmente: “trabalho de equipe!”. Tal ideia-conceito baseada na força quantitativa do conjunto social só pode gerar contingenciais visões quantitativas<sup>6</sup>, correspondendo, além disso, à exigência moral do “apoio mútuo” com o qual se deve “vencer”, e acima de tudo, conquistar com uma união fundada na quantidade e, a qualquer custo, salvar o bote.

É uma imagem de incentivo à conquista e ao coletivismo, sem dúvida, mas que também corresponde à expectativa de felicidade de uma sociedade perigosamente homogeneizada (em série) em suas mais brandas dissonâncias e estimulada ao *most* do extremo consumo, pelo poder de posse, como têm sido os modelos norte-americanos e anglo-saxões vigentes.

<sup>5</sup> Há várias interpretações e até controvérsias quanto ao original dessa canção, se índios ou negros. Na 1ª linha do 1º verso inglês lê-se: *One Little, Two Little, Three Little Indians*. Disponível em: <http://www.oberlin.edu/cgi-bin/cgiwrap/library/ref/folksongindex.php>.

<sup>6</sup> Acreditamos que não há, teoricamente e em limite extremo (o que seria aqui-tismo), quantidade desprovida de alguma qualidade ou atributo, apesar de que, conforme Guenón, a redução ao quantitativo “[...] no nosso mundo, e em razão de condições especiais de existência às quais ele está submetido, o ponto mais baixo reveste o aspecto da quantidade pura, desprovido de qualquer distinção qualitativa” (GUENÓN, 1989, p.11).

Em todo caso, esse parece ser o referencial contido na mensagem do autor desconhecido que se sente triunfantemente autorizado a denunciar ao mundo cibernético que o “Problema do brasileiro é de infância”. Se há algo que os brasileiros não deveriam temer, entretanto, é a crítica e encontro autocrítico com sua multiplicidade cultural e sua inevitável associação com a problematização da identidade nacional, especialmente porque sempre conviveu com tais visões cristalizadas a seu redor: a estratificação social associada a mestiçagem como a grande causa da nossa doença social, impeditiva dos avanços das modernas instituições democráticas globalizadas com os mais legítimos interesses dos movimentos populares (COUTINHO, 2000). Refiro-me aqui, inclusive, às recentes manifestações “plurifônicas” das ruas que estalaram a nossa casca do ovo em 2013, as jornadas de junho (ARANTES; SCHWARZ, 2013). As manifestações populares de 2013 pareceram apontar para um despertar gradual da nação brasileira que, se seguir no sentido ético da busca da verdade, tende a começar a tratar seriamente antagonismos históricos e sociais, ainda que longe de instaurar uma profunda reflexão de nossa memória sociocultural e consciência histórica.

Esse, portanto, é o texto-ideia motriz sobre o qual estenderemos nossa abordagem ao e-mail recebido, apoiando-nos para isso em elementos melódico-poéticos, simbólicos e históricos de nosso imaginário cultural ressaltando sua importância em uma possível prática hermenêutica – que entendemos aqui como a possibilidade de contemplar a “realidade vivida” em suas diversas camadas (ORTEGA y GASSET, 2003, p.36-7): talvez nem sempre positiva para a infância dos brasileiros, como acredita o cibernético autor.

Não podemos deixar de entrever, contudo, mesmo sob a superficial e despreparada constatação do autor anônimo, ter ele manifestado uma inquietação histórica que o decepciona profundamente e, em tempo, como diz o mestiço Machado de Assis, ter lançado um desconfiado e melindroso olhar de “soslaio” quase desvelando que há ou houve em toda sua inquietude algo de ambíguo, de estranho e oblíquo acerca de si

mesmo. Percepções estas que continuam, não cessam de se inscrever, de miscigenar nossos brasis interiores, nossas mentalidades, nós mesmos: os brasileiros. Nossa integração idiomática e territorial não implica necessariamente integração social e cultural (VILHENA, 1997. p.62).

## Breve histórico: Experiência e Folclore

As questões de identidade nacional envolvem, em nosso país, problematizações pertinentes ao campo da antropologia e da sociologia, inclusive abarcando conceitos históricos complexos e não menos polêmicos do próprio termo folclore brasileiro. Segundo Vilhena (1997, p.65), as “[...] utilizações do termo [folclore] o desvalorizam de diversas formas. O folclore é associado ao conservador, ao anedótico e, no final, ao ridículo”. Esta pejoração, que deslegitima cientificamente o termo, seria resultado, entre outros, da indistinção entre o objeto de estudo (melodias, literatura oral, danças, festas e folguedos, lendas, ditos, costumes, culinária, crenças do mundo rural) e sua disciplina Folclore (VILHENA, 1997, p.30).

O interesse pelas manifestações folclóricas e populares no Brasil teve como marco inicial os estudos de Sílvio Romero (1883) (considerado o primeiro folclorista brasileiro representativo) e Amadeu Amaral, surgidos já no fim do século XIX, seguidos posteriormente, entre outros, pelos estudos de Mário de Andrade e, no período de 1930-45, intensificado, no campo da música e etnografia com o projeto sociomusical de Villa-Lobos. A defesa do folclore brasileiro na década de 1950 seria parte de um processo de “grande mobilização” da inteligência e intelectualidade brasileira, que Vilhena (1997) reconhece como um verdadeiro “movimento folclórico”. Período que culminou com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), declinando, como muitas outras iniciativas culturais e educacionais em nosso país, a partir do Golpe Militar de 1964.

Este “movimento folclórico” ocorrido durante a primeira metade do século XX aproximadamente, iria se mobilizar então de forma privile-

giada no debate de nossa identidade como nação, formulando conceitualmente uma noção de folclore brasileiro, ou seja, uma ação nacional contextualizada em “termos brasileiros”, construída com recursos próprios de nossas tradições populares e “inseparável da vida cotidiana” (VILHENA, 1997, p.126-47). Dos pareces raciais acerca do Brasil, a título de exemplo, diz Sílvio Romero: “os brasileiros seriam também um povo em formação, ainda indefinido. [...] A nossa falta de coesão nacional é um fato étnico, físico, antropológico”, porém, reconhecendo que “a poesia popular revela o caráter dos povos”. (ROMERO apud VILHENA, 1997, p.148).

Conforme Vilhena (1997, p.147-54), foi durante esse período (a partir da década de 1930) que Mário de Andrade mudou o foco de seus interesses e estudos sobre o folclore nacional, direcionando suas pesquisas para o campo musical em vez dos campos da poesia e da literatura oral, como havia sido até então. É com as pesquisas de Mário de Andrade que se consagra “a contribuição africana na formação de nossa música”. Seu projeto etnológico tinha o afã de conhecer o Brasil, suas raízes, sua música, a índole e os dilemas de seu povo (REILY, 2000).

Como sabemos, foi nesse contexto do movimento folclórico brasileiro, cuja temática da identidade nacional pareceu transpassar todas as buscas e estudos de campo (VILHENA, 1997, p.154), que Villa-Lobos intentou transformar a sociedade brasileira tendo a música folclórica e popular como fundamento ético e estético de suas propostas educacionais para o País. (SANTOS, 2010).

Para Villa-Lobos, a prática do canto musical (orfeônico) para os brasileiros e, em especial, para nossas crianças, seria o núcleo de um processo civilizatório que (à parte os crescentes debates sociopolíticos sobre o “nacional” e o “popular” na época do Estado Novo)<sup>7</sup> “não se

<sup>7</sup> Como por exemplo, a manipulação política do Canto Orfeônico pelo Estado Novo e pelo nacionalismo getulista, além do surgimento de uma crescente burguesia industrial que lutava para evitar a participação popular e o avanço democrático (SANTOS, 2010).

destinava à formação técnica de músicos, mas à popularização do saber musical” (SANTOS, 2010, p.23).

Entre os objetivos do projeto educativo de Villa-Lobos, a perda da “noção egoísta de uma individualidade excessiva”, que favoreça a “noção de solidariedade humana”, em que pesem críticas contrárias ao modelo socioeducativo seguido por Villa-Lobos, revela aqui um importante aspecto socializador. Se por um lado havia o risco de uma crescente uniformidade em uma nascente sociedade de massas no Brasil, que parte do princípio de que “todos devem estar igualmente aptos para tudo” (GUEÑÓN, 1989, p.53), por outro lado, a música também contribuiria qualitativamente para a formação de individualidades e tenderia a fazer transparecer, no processo educacional, cada ser particular, cada musicalidade.

Ética, estética, educação e o conceito de patriotismo da época estariam, portanto, nas bases e no sonho de uma reforma que prepararia a mentalidade infantil como propulsora para as gerações vindouras. Para o educador Villa-Lobos, a aprendizagem da “música escolar” deveria pautar-se pela prática do canto coletivo (a relação na qual se articula o reconhecimento do outro, os “espaços” individual e o coletivo) e por melodias presentes, entre outras, nas “cantigas de ninar ou [n]as canções de roda” (SANTOS, 2010, p.98). Tais melodias folclóricas imprimiriam nas crianças brasileiras qualidades que, se orientadas com os princípios observados por Villa-Lobos, permitiriam a construção de identidades por meio de uma experiência poético-musical alicerçada em uma sabedoria ancestral e de autoria popular: “Quando pequeninas, as crianças adoram com cantigas de ninar que já embalaram, certamente, muitos dos seus antepassados longínquos” (SANTOS, 2010, p.98).

Temos de diferenciar aqui dois aspectos da questão folclórica que já mencionamos anteriormente com Vilhena (1997): a) a prática social das cantigas infantis pelas crianças, que as transforma constantemente, se diferencia das propostas e orientações pedagógicas b) as orientações pedagógicas, quase sempre decididas à parte enquanto projetos auto-

ritários, raramente visam ao crescimento e à transformação da infância e da sociedade.

Em seu ensaio *O rinoceronte na sala de aula*, o musicólogo Murray Schafer (1991, p.293-5) traça com propriedade um perfil psicopata de “projetistas” politiquieiros sociais interessados em educação, ao denunciar “[...] o ‘complexo de culpa’ cultural, que impede pessoas não musicais de expulsar inteiramente [grifo nosso] a música dos currículos, também as força a justificar sua presença [...]”. Para Schafer, a mais comum das desculpas ou justificativa moral defendidas por essas pessoas “é a de que a música promove o bem-estar social [...]”. Pois bem, como na sociedade globalizada ocidental atual “não há riscos associados à [retirada da] arte [no currículo escolar]” não há, portanto, o que justifique sua prática e seu aprendizado nas escolas. (SCHAFER, 1991).

Obviamente, não precisamos ir tão longe, basta observarmos o que acontece com a Lei n. 11.769 de 2008 (Lei de Diretrizes e Base da Educação) que obriga (um dever) o ensino de música na educação básica pública e privada e agradecermos o fato de mesmo não cumprida a lei, a música ainda não tenha sido inteiramente expurgada da educação básica. Entendemos que prática social e orientação pedagógica não são excludentes mesmo sendo vistas como campos e atributos distintos. Para Villa-Lobos, entretanto, tal unidade possível, adquirida por meio da experiência folclórico-popular e da ação consciente da escola orfeônica, se dá quando o popular forma a base dos processos educacionais, modificadores da sociedade.

A conhecida experiência dos compositores húngaros Béla Bartók e Zoltán Kodály (KODÁLY, 1959 p.11-2), e outros folcloristas europeus no início do século XX, teve como paradigma a classificação e sistematização estética e etnomusicológica dos saberes populares, lançando luz em seculares tradições orais camponesas da Hungria, Romênia, Eslováquia, Sérvia, etc. e outros países do norte e sudoeste da Europa.

Os resultados foram, porém, importantes e trouxeram estruturais retornos estéticos e científicos para a concepção da pesquisa folclórica

contemporânea, além de contribuir para a transformação da sociedade húngara, porque refletia a vida dos povos, seus sentimentos, seus costumes e gostos, seu secular “espaço potencial” onde parecia ainda se atualizar constantemente a musicalidade daqueles povos. Em outras palavras, as pesquisas de campo efetuadas por Bartók resultaram em composições musicais coerentes e magistrais sem, contudo, o compositor comprometer as características principais e originais das canções populares coletadas.

Conforme Dragoi (1959), as pesquisas e coleções folclóricas (inclusive infantis) elaboradas pelo movimento impulsionado por Bartók e sua escola nacional incluíam essencialmente a poética e a melodia com detalhadas informações de afinidades culturais e musicais e a descoberta de possíveis mutações e variantes, a constatação da existência de novas versões, por meio do reencontro com as tradições, de perfis melódicos similares.<sup>8</sup>

Tal seria a unidade dinâmica<sup>9</sup> que nos referimos anteriormente à experiência folclórico-popular e ao legado único, no Brasil, da vivência de escola orfeônica de Villa-Lobos. O princípio seria devolver ao povo (à vida comum) na forma de um Bem (ético) o movimento criado por este mesmo povo, reconstruindo (o conceito de Belo) e comunicando-lhe incessantemente múltiplas identidades nas quais ele possa se reconhecer novamente. A incompletude do sonho nacional de Villa-Lobos em sua experiência musical-orfeônica brasileira deveu-se, a nosso ver, mais às mazelas sociopolíticas das mesquinhas elites brasileiras, que levou, inexoravelmente, à falta de aprimoramento e compromisso com as necessidades populares. O aprofundamento do movimento folclórico no Brasil,

<sup>8</sup> Bartok reuniu e sistematizou aproximadamente 3500 melodias folclóricas. (DRAGOI, 1959, p.13-29).

<sup>9</sup> Uma unidade que prevê a multiplicidade. Exemplarmente, “Nas artes presentativas [como a música], obra e objeto confundem-se”. De sua aparência fenomenal à sua materialidade (suporte físico), todos seus planos de existência ou realidade estão em constante fusão (SOURIAU, 1983, p.72).

estudado por Vilhena (1997), que contou com grande movimentação e entusiasmo dos intelectuais folcloristas brasileiros desde a década de 1930 – ao lado do processo de industrialização, da crescente massiva urbanização do País e de projetos para um desenvolvimento nacional, – viu-se brutalmente retrogradado e reduzido por meio de golpes arquitetados à revelia da nação por facções civis militares obcecadas pela ideologia da “segurança nacional” e da “Guerra Fria”, culminando no golpe de 1964.<sup>10</sup>

A revolução cultural (se assim podemos dizer) impulsionada pela Escola Húngara, que teve a música como piloto, só foi possível porque os músicos pesquisadores utilizaram os meios técnicos culturais necessários de sua época para sistematizar cientificamente os saberes folclórico-populares. A vontade legada por Bartók aos pesquisadores ulteriores residia no compromisso de retornar sempre às aldeias e observar a continuidade viva das tradições, novas influências, modificações do gosto social e musical a cada nova geração. A presença de variantes do material colhido, o desaparecimento de instrumentos populares típicos, dos “sotaques” poéticos e musicais e dos costumes substituídos pelo surgimento de outros, conforme as épocas e as tecnologias usadas atestam o movimento contínuo do ressurgir humano. Cada variante, cada mutação do material folclórico transmite “em si marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram seu nascimento [mesmo porque] a recepção está constantemente transformando a leitura desses processos” (PERRONE-MOISÉS, p.97 apud MENDES, 2000, p.71)

A ilusão da arte vem do fato de estarmos atentos a esse fazer e desfazer, a esse desabrochar e murchar dos seres, que é apenas um reflexo enganador da indiferente atividade da natureza, que

<sup>10</sup> “A clivagem de duas grandes facções dentro das Forças Armadas e o embate entre elas perdurou até o golpe militar de 1964, onde a união dos militares nacionalistas com os partidos políticos orientados pelo nacional-desenvolvimentismo foi estrangulada” (CARLONI, 2005).

de modo algum toma em consideração esse aspecto de seu jogo perpétuo. (SOURIAU, 1983, p.45)

Tanto em Villa-Lobos quanto especialmente na experiência húngara, é importante notar o quanto a música pode servir como justificativa para a educação saudável da sociedade.

### Cantigas infantis: experiência, memória, educação

“Pois qual o valor [se é que podemos aqui atribuir valores] de todo o nosso patrimônio [herança] cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1994, p.115)

Escolhemos três cantigas infantis que acreditamos ainda ser representativas do imaginário folclórico popular urbano brasileiro, e que nos possibilita uma aproximação hermenêutica, objetivando a elaboração de argumentos estéticos, sociais, simbólicos e talvez pedagógicos e que nos auxiliem, inclusive, a justificar, por fim, sua importância. As cantigas infantis, muitas de origem rural, pertencem ao gênero da canção urbana que se espalhou pelo Brasil desde o período colonial (ROMERO, 1883). São elas: *Ciranda-cirandinha* – (cantiga de roda); *O cravo e a rosa* – (roda); *Se essa rua* – (roda).

Na sociedade das crianças, a invenção dos brinquedos de roda, da qual fazem parte inúmeras cantigas, é, em muitos casos, uma decisão espontânea e livre, sejam eles inventados ou não por imitação do mundo adulto. A distribuição dos espaços e a forma de ocupação geralmente são decididas por consenso e coletivamente. Entretanto, vemos também em muitos casos, as decisões democráticas (de ordem) das crianças não serem respeitadas, sendo sufocadas em suas experiências intelectuais e afetivas, e impostas pelos padrões da viciada sociedade de consumo do mundo adulto, muitas vezes em nome de supostos “aspectos didáticos”.

Já presenciemos casos em que um professor, no contexto de uma “atividade artística”, em vez de deixar as crianças expressar a melodia de uma canção, as forçou a cantarem e dançarem uma coreografia imposta e acompanhada pelo recurso técnico (quando há) do playback. Este esquema abusivo “das coisas prontas” tem contribuído para a preguiça intelectual de professores e alunos, liquidando sorrateiramente a possibilidade de as crianças se organizarem espontaneamente e de construir, por meio do canto e do corpo, suas próprias afinações e divertimentos musicais. As crianças não se expressam ou cantam, seus pais não participam, a escola e os modelos de comunicação atuais, determinam arbitrariamente tais atitudes de passividade, diferentemente, como aludimos, da proposta orfeônica iniciada por Villa-Lobos.

As brincadeiras infantis, e particularmente o gosto pelas canções lúdicas como parte do cotidiano doméstico, tiveram seu auge e vêm declinando aceleradamente a partir de fins do século XX, sendo cada vez mais raro testemunharmos a presença do elemento musical em sua forma mais lúdica. Nossas cantigas têm desaparecido dos lares brasileiros, da vida doméstica, das ruas, da ocupação cotidiana das crianças. Ao desocuparem seus “espaços híbridos”, que constituíram no Brasil ainda no período colonial (NETO, 2013) o local “potencial” (WINNCOTT, 1975) onde brotou e desenvolveu-se uma multiplicidade cultural que agregava identidades culturais por vezes opostas, tem desaparecido, simultaneamente, sua função de elemento sociabilizador.

Assim, temos presenciado o surgimento de diversas formas de incompreensões e violências urbanas – motivadas também pela ausência e inadequação governamental de políticas públicas – como forma de expor nossas profundas e históricas discrepâncias sociais.

O empobrecimento de nossos “espaços potenciais”, gradualmente “esvaziados” e raquitizados pela crescente pulverização da cultura e cantigas domésticas, resultou de processos iniciados já desde os primeiros movimentos da modernização industrial, tecnológica e midiática do Brasil em meados e durante toda a segunda metade do século XX.

Resistentemente, presenciamos hoje a projeção de importantes expressões multiculturais como o movimento da “cultura hip-hop”, que tende a ocupar os espaços deixados “vazios” e incluir com crítica e música, dança, grafites, poesias os jovens pobres e abandonados nas grandes metrópoles.

Então, ao revisitar os espaços outrora ocupados pelas cantigas infantis, que inclui os espaços domésticos potenciais em nossa época, se impõe indagar qual seriam seus papéis (das dóceis cantigas infantis) e significações possíveis. Se ainda houver, revisitar se daria nos marcos da sociedade informática e tecnocrática atual, aparentemente insensível ao tempo, com o propósito ético de diagnosticar uma possível “restauração” das cantigas infantis em nosso contexto social. Agamben (p.17) arrisca uma proposta atualíssima que envolve o futuro da vida humana atual enquanto experiência de ver o mundo como linguagem, como linguagem que forja, em tempo, o mundo: apenas se “[...] a vida humana [se der] enquanto ethos, enquanto vida ética. [...] esta é a tarefa infantil da humanidade que vem” (AGAMBEN, 2005). Em outras palavras, se soubermos reconstruir, recontar, com os elementos de nossa experiência de outrora, outra história.

Quando ouvimos pela última vez uma cantiga infantil em seu contexto lúdico?

Sob a forma dilacerante da pesquisa científica, a cantiga infantil (expressão *sui generis* do gênero infantil, do compósito que é a Infância) tem sido assunto da moderna academia (importante agente na guarda e reflexão teórica de nossa memória histórica), “resgatada” do esquecimento na “cultura midiática”. Entretanto, vazia de experiência, de seu locus simbólico, não mais retornou ao “lugar de onde saiu”, como fez a escola húngara de Bartok. Essa via de mão única desumaniza a infância. Um exemplo? A relação outrora normal de a mãe amamentar seu filho embalando-o com uma cantiga de berço (muitas das quais melodias improvisadas), no âmbito doméstico, parece não configurar mais um ritual

usual em nossa apressada época, mesmo se tal gesto singelo tenha a força de contribuir para a “sanidade mental” de nossas crianças.

A infância revela o equilíbrio térmico mental (febril) de uma sociedade. Assim, mesmo o elemento sutil e secretamente velado da união-recusa amorosa, melódica, entre mãe-filho perde seu lugar, desaparece enquanto traço humano: “Quando chega o tempo do desmame, a mãe enegrece o seio, porque manter o seu atrativo será prejudicial ao filho que o deve abandonar”, refletiria o solitário Kierkegaard (1979, p.198) em seu sofisticado romantismo e ética sobre a natureza da fé em um mundo conceitual já dominado pelo racionalismo. Não é preciso dizer que há uma conexão desse estado de rupturas com a atual condição de violência social das metrópoles brasileiras. Acrescentemos que raramente ouvimos as cantigas infantis (no contexto lúdico) nas escolas de educação básica, sejam elas públicas, sejam privadas.

Há, entretanto, no âmbito escolar, exceções alentadoras (importantes de serem mencionadas), que desafiam no século XXI os modelos educacionais canonizados pelo idealismo da “educação quantitativa” (GUÉNON, 1989) e consequente uniformização do aprendizado escolar atualmente em vigor. A experiência viva da Escola da Ponte, em Portugal, é um importante exemplo. As relações ideologicamente tensas dessa escola com o sistema educacional vigente naquele país revelam, conforme Sarmiento (s.d., p.48), contradições e visões distorcidas aplicadas à escola pública atual. O projeto “da Ponte” ao defender a escola pública e lutar em promover um corpo ético educacional destinado a repensar a educação em Portugal, opta por uma práxis que, almejando a construção democrática da memória coletiva, identifica constantemente, na escola pública contemporânea, um modelo paradoxal de “escola pública de massas gerada na modernidade [que tem] constituído o aluno através da morte simbólica da criança que nele habita” (Sarmiento, s.d.).

Na Escola da Ponte, cada “Criança-aluno e aluno-criança tendem a equivaler-se e não mais a dissociar-se”; assim, desaparece na prática o

“paradoxo da escola da modernidade que, para se impor, teve de matar a criança para fazer nascer o aluno” (SARMENTO, s. d., p.52).

No Brasil, assistimos recentemente (julho de 2014) ao lançamento de um importante documentário independente voltado para a reflexão e debate de caminhos e propostas prementes para a *educação pública* brasileira em “*Quando sinto que já sei: práticas educacionais inovadoras que estão ocorrendo pelo Brasil*” (2013). *Quando sinto que já sei* aponta, entre outros pensares, para a recuperação de substratos da memória cultural tão presentes nas cantigas folclóricas brasileiras enquanto agente transformador de nossa realidade educacional.

Importante citar aqui também a valiosa experiência da Escola Vocacional durante a década de 1960 em São Paulo. O documentário na Web *Sete vidas eu tivesse...* (OLIVEIRA, 2011) ressalta, com entrevistas de professores, alunos e educadores da época, as propostas perseguidas pelo ideal da Educação Vocacional para a escola pública brasileira. “Uma proposta de libertação educacional” que pugnava em “levar o jovem à descoberta de sua personalidade” e “desempenhar seu papel de homem transformador”. Uma experiência inovadora de renovação do ensino da rede pública paulista nos anos 60. A Escola Vocacional foi extinta em junho de 1969 pelo Golpe Civil-Militar de 1964 em nome da Segurança Nacional, com punições arbitrárias e violentas contra professores e alunos, sufocando o ideal vocacional que reunia, entre outros, o conceito de unidade trabalho-estudo. Conforme o documentário, tal iniciativa ameaçava a existência de escolas particulares, a ponto de ser rotulada, na época, de “escola comunista”. Conforme seus atores, a Escola Vocacional fora “uma proposta de libertação educacional” e “um projeto estético de vida”.

Comentemos inicialmente dois casos de cantigas infantis. Tomemos como exemplo a cantiga de roda *Atirei o pau no gato*. É uma invenção, uma artimanha própria das crianças e uma variante que se coaduna a uma tradição oral local e momento histórico, como as demais cantigas de roda brasileiras. É notório que antigamente viam-se muitos gatos

nas periferias brasileiras e atualmente, como mau agouro, desapareceram, por quê? Saúde pública? Moda? Certamente, a cantiga *Atirei o pau no gato* não corresponde à racionalista interpretação da mensagem eletrônica anônima (consulte Anexo I) e distribuída na Web trazendo no campo assunto a epígrafe “Problema do brasileiro é de infância” que comentamos no início deste artigo. O autor(a) desconhecido(a) atribui, entre outras, à variante folclórica *Atirei o pau no gato* valores morais violentos e arbitrários. Mesmo que uma criança, certa vez, tenha atirado e não matado o arisco animal, um ágil, domesticado e “traíçoeiro” felino, com um pedaço de madeira, isso não autoriza-nos inferir que a violência endêmica que vivemos (sob seus vários aspectos) no país é causada por suas cantigas infantis.

Os problemas brasileiros e de sua gente certamente têm na infância trágica e roubada as consequências de sua lamentável formação, mas não podemos atribuir às brincadeiras e especialmente às cantigas infantis, as causas. As cantigas de roda ou “rondas” infantis brasileiras, de origem portuguesa, africana, indígena e algumas de influência francesa, comportam geralmente coreografias simples e ingênuas, muitas condizentes com a ruralidade brasileira, comportam um sistema singular de regras criadas pelas próprias crianças e sofreram, desde o período colonial, fusões e constantes transformações. Algumas variantes ainda persistem na cultura popular infantil e diferenciam-se conforme a região e características socioculturais (CASCUDO, 2001, p.593-7).

Outro caso citado (consulte Anexo I) é a cantiga *Sambalelê*, também de roda e provavelmente uma variante que carrega todo seu contexto doméstico lúdico, sua história de transgressão. Entretanto, sua interpretação moderna se dá em um mundo e por meio de uma visão que sempre pugna racionalizar tudo que lhe atravessa os ouvidos (ou a memória) passando a considerar os fenômenos separadamente do contexto específico de onde surgiram e ao qual se remete aquela variante folclórica. Para a infância, muitas vezes o que importa em seu processo de apreensão do mundo é o movimento sonoro do motivo poético-musical,

a repetição ritual e o canto, o timbre, os gestos que compõem uma canção. A própria célula rítmica, o batuque, as quiálteras – como diz Ratner (1980, p.74) um agrupamento rítmico (*Alla Zoppa*), que consiste em um “distúrbio do ritmo normal” formado por uma nota longa entre duas curtas – do lendário *Sambalelê* (um deslocamento que suspende momentaneamente o tempo não só cronológico – suspensão que não é apenas quantitativa, mas uma qualidade, um *imbróglio*<sup>11</sup> interior – , o ritmo próprio do samba ao qual ele se remete. Se *lelê* quer dizer também confusão, falta de entendimento (HOUAISS, verbete *lelê*), então o “menino” da embrulhada que intuímos (seria uma entidade negra lendária como o *saci*?) é metáfora<sup>12</sup> provavelmente de um menino pobre, escravo e peralta que aprontou alguma traquinice e alguém lhe atirou uma pedra, ou então levou um tombo. Não importando se as coisas ocorreram (ou ocorrem?) como descreve ou narra o pé da letra, *Sambalelê sabe* ou deveria intuir que merecia “umas boas palmadas”<sup>13</sup> porque expressa, com sua música-texto, que provavelmente tenha “aprontado” algo. O caráter de punição e as doenças a que estiveram submetidos os escravos em nosso período colonial pode ajudar a endossar e nos fazer compreender tal episódio do *imbróglio*. Do ponto de vista poético-musical e folclórico, o tema infantil *Sambalelê* compõe os fundamentos desse diversificado gênero chamado samba, cujo fonema *Sambalelê* carrega em seu próprio ritmo (de coco, o de roda, o de breque, de morro, entre outros) sua essência, traços de sua gênese. A expressão e transmissão de toda a experiência, de toda

**11** Uma técnica composicional do século XVIII (RATNER, 1980). O termo *imbróglio* (uma embrulhada) remete-se também a um “Enredo confuso e intrincado de uma peça teatral (HOUAISS, 2002, v.1). Todo *imbróglio* almeja, portanto, um reequilíbrio dos elementos em conflito.

**12** “A metáfora não descobre a similaridade, mas a constrói [...] A metáfora impõe uma reordenação do nosso saber e das nossas opiniões” [e ] põe sob os olhos [a] relação imediata entre duas coisas” (ECO, 2013, p.73).

**13** Tal atitude atualmente renderia um processo à custa da Lei 2.654/03 (Lei da Palmada), que tem como epígrafe: “Educai as crianças para que não seja necessário punir os adultos”.

vivência, esquece o autor do apócrifo e-mail, sempre será transposta para uma simbólica própria do mundo (atual ou não) ao qual se remete, ao qual comenta.

Assim, na variante poético-musical que nos chegou *Sambalelê* e *Atirei o pau no gato* podem ser remetidos a um contexto histórico e simbólico longínquo, de complexa significação e difícil localização para a atual sociedade brasileira urbana do século XXI. Só podemos interpretá-lo parcialmente e tentar contextualizá-lo em nossa época respeitando o conjunto texto poético e melodia (o que inclui obviamente o ritmo) e apontar suas possíveis significações, se houver, em nossa época. Ao não mais “vincular-se a nós”, *Sambalelê* e as antigas canções folclóricas perdem parte de seu sentido lúdico poético e sobrevivem como legado histórico. O que outrora fora parte da vida doméstica, tornou-se um “clássico” da “estética colonial”, artefato secular, esquecimento, porque perdeu seu “poder de significar” (ECO, s.d., p.47). Lembremos que o problema da significação não só em música é espinhoso e complexo.

O declínio deste “poder de significar” é ratificado pela história humana, porém quando a perda de significados torna-se consequência da eliminação constante e deliberada do cotidiano elemento entrópico (SCHAFFER, 1991, p.313-4), do imprevisível elemento utópico, exigente de novas formas e reordenação de “novos” conceitos, então algo atópico e esquisito se desenha no horizonte ético e estético da sociedade. Sem a noção de bondade ou verdade (ethos) nada se pode significar. Valcárcel (2005, p.3 e p.5) diz que “A ética é algo intrinsecamente sublime [...] diz algo sobre o sentido último da vida”.

A criança do século XXI sobrevive num mundo tecnocrático como lugar no qual nada pode ser efetivamente feito (ato) enquanto construção da experiência (BENJAMIN, 1994, p.117). O fazer, que deve ser entendido aqui sob o conceito humanístico do artifex ou aquele que “indiferentemente” faz, constrói, confecciona sem desassociar ou dissecar seus elementos, é, portanto, uma arte ou ofício no sentido tradicional do termo poiesis. Assim, a “atividade” da criança de nosso tempo pode ser

comparada ao operário que não tem nada a acrescentar de si próprio ao processo de fabricação ou construção, “[...] e até seria impedido, se tivesse a menor veleidade em o fazer”; não importa se o que ele coloca em movimento é uma máquina ou um dispositivo digital. A fabricação “em série”, em fila, tem como fim, e isso não é novidade enquanto método de industrialização, a produção de grandes quantidades de objetos “[...] e o mais parecido entre si, destinados a serem usados por homens que se supõe [também] serem todos parecidos” (GUÉNON, 1989, p.61). Esse seria, por extensão, sob a máscara da multiplicidade, nosso atual modelo uniformizador de educação quantitativa. Fugir, evadir-se da escola, não é mais só uma aventura de cabular aula, uma experiência transitória de transgressão, mas tem se tornado uma necessidade de ruptura (e toda ruptura interrompe perigosamente) para a maioria de nossa juventude desassistida, vítimas da quantificação.

## Espaço rural, a memória e o urbano

A sociedade informática contemporânea compreende e trata, no contexto da sociedade urbana brasileira, a experiência (um fenômeno global) como experimento classificatório, como estatística. Dessa forma deseja-se uma experiência pronta, classificável, uma coletânea quantificável de resíduos e ainda assim, “sem jamais tê-la” vivida, jamais experimentada, jamais tocada (AGAMBEN, 2008).

O que constatamos então é o fato de nossas crianças não serem estimuladas ao que se costuma chamar processos criativos (há, como temos visto, motivos para isso), comprometendo tanto a invenção entendida no sentido moderno quanto no antigo sentido humanístico dialético,<sup>14</sup>

<sup>14</sup> O Humanismo dialético que consiste na necessidade da busca e na possibilidade do fracasso enquanto construção da experiência (BARCE, in SCHÖNBERG, 1974) se contrapõe à instrução enciclopedista, cientificista e tecnicista atual que prega o sucesso, o “empreendedorismo” a todo custo. A concepção humanista privilegia domínios poéticos como a fantasia, a imaginação, o fazer, evocando uma tradição retórica (invento) viva, por exemplo, na obra musical contrapontística de

como a busca e recriação de seus próprios brinquedos, espaços vinculados às suas necessidades.

Benjamin (p.114-9) em seu ensaio *Experiência e Pobreza* discute a liquidação da transmissão da experiência (e parte da tradição oral) enquanto autoria e conseqüentemente autoridade, lança seu olhar em um ambiente (o mundo de meados do século XX) sobre o qual nada teríamos a fazer nele e por ele, porque ele, um mundo desumanizado e pronto, não nos convoca mais à experiência do *fazer*, do brincar, do participar. Tal negação seria fruto da recusa de princípios fundamentais do (SOUZA, 1988, p.7) humanismo. Pois bem, não mais cantar (um ato psicológico reflexivo para algumas tradições humanas) não significa apenas a recusa de significados e da transmissão da experiência, é a recusa da posição que ocuparia o elemento humano na “ordem” do mundo, um indício, o “vestígio” de sua presença aqui.

Assim como a oração religiosa, a contemplação ou a reza, os brinquedos têm o poder de refletir o movimento anímico e contemplativo nas crianças: o mundo adulto pós-moderno teria perdido a capacidade de contar suas próprias experiências e, por isso mesmo, parece não considerar legítimo aquilo que supostamente tenha apreendido no passado. Alguém já disse que só apreendemos aquilo que lembramos.

A pior de todas as associações psíquicas das gerações modernas que resistiram sob a falta de liberdade e de expressão no Brasil de quase toda segunda metade do século XX é aquela que funde ou (con)funde o conceito de antigo e antiquado. Tememos o passado? Tal incongruência, fortemente presente em nossa sociedade, só pode ser identificada em um latente estado de “esquizofrenia” (DELEUZE; GUATARI, 2004) como resultado da crescente banalização e quantificação da vida, porque pro-

J. S Bach (KRISTELLER, 1995); (MOISÉS, 2008, p.277-8). Como exemplo, citamos a inovadora experiência humanista da Educação Vocacional surgida em São Paulo na década de 1960, brutalmente eliminada pelo Regime civil-militar de 1964 é um exemplo de uma concepção moderna de educação humanista e dialética, que teve como ideal o homem livre, sujeito transformador de sua história (OLIVEIRA, 2011).

move indiscriminadamente a mistura de planos psicológicos e moralidades no âmbito do cotidiano, impedindo no mínimo a construção da mais raquítica experiência, a experiência do fracasso enquanto busca, enquanto movimento e reflexão. Giorgio Agamben pensa sobre tal apropriação cotidiana da experiência:

O homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN, 2008 p.22)

A seguinte citação foi retirada da canção *Nowhere man* (Rubber Soul, 1965) dos Beatles. Nela o compositor parece reconhecer que nem o fracasso é experiência *suficiente* ao homem moderno. Assim, não havendo experiência, não há o outro. Niilismo:

He's a real nowhere man,  
Sitting in his nowhere land,  
Making all his nowhere plans  
For nobody.

Ele é realmente o homem de lugar nenhum [*nowhere* é não chegar a nada]  
[indefeso] Sentado em sua terra de lugar nenhum  
Fazendo todos os seus planos de lugar nenhum  
Para ninguém (BEATLES, 1965, tradução nossa)

Rouanet (1987) aponta para o surgimento no Brasil destes perigosos estados de “latência” da nossa memória (conceito freudiano de “amnésia parcial com relação ao passado”) visíveis particularmente em diversos graus na sociedade brasileira e identificáveis cotidianamente em nossa vida doméstica nesses anos pós-regime militar (1964-1985). Caracteriza-se basicamente por não termos aprendido nada, a não ser a onipresente sensação de algo que sempre está para ser resolvido (uma

suspensão), mas, e por isso mesmo, não cessa de acenar em nosso horizonte histórico. Assim, grande parte dos brasileiros parece viver sob um grave estado de insensibilidade, esquecimento, obscurantismo histórico e latente promessa (ROUANET, 1987, p.11-36). Isso reforça a ideia de que, certamente, os grandes temas sociopolíticos e culturais de 1964 ainda são, para os brasileiros de 2014, os grandes temas de hoje.<sup>15</sup>

Cada época argumenta o real com seu próprio instrumental e deve ver-se refletida nele, o mundo ao qual conferimos realidade. A atual sociedade da informação, em que pesem todos os benefícios conquistados por meio da microeletrônica, microbiologia e microgenética, do aumento das capacidades intelectuais do ser humano, traz em seu interior, conforme o neomarxista Adam Schaff, o perigo de “um inevitável cataclismo social (com o recurso à violência), com sérias consequências para o bem-estar psíquico dos homens”. Especialmente em países com profundas desigualdades socioeconômicas como o Brasil.

A visão de Schaff (1995) no âmbito da atual “revolução cibernética” e técnico-científica – otimista em alguns aspectos para com os países ricos, mas não para com os países pobres (Terceiro Mundo) – aponta para o “abandono pelas diversas sociedades do marco de sua cultura nacional tradicional” e uma tendência progressiva a uma ampla internacionalização e interpenetração de diversas culturas locais em níveis cada vez mais supranacionais, provocando o desaparecimento do folclore nos países ricos e mais abertos às transformações em curso (SCHAFF, 1995, p.78).

Isso se reflete no mundo atual, e particularmente no Brasil, na conduta desvencilhadora e irracional sobre tudo que nos chega aos ouvidos, ao considerar os fatos – e no caso específico de nossas cantigas infantis – separadas de seu contexto e vida sociocultural de onde surgiu deter-

<sup>15</sup> Palestra proferida por Francisco Weffort, entre outros, em março de 2014 na Universidade de São Paulo, intitulada *FFLCH Discute o golpe de 1964*.

minada variante poético-melódica. Ao separá-la passamos a entendê-la como paradigma, como fez o autor do e-mail anônimo.

Apenas para complementar, há um tema problemático que interessa para posterior reflexão, porque, seguindo o pensamento de Schaff (1995), ele atinge diretamente os tradicionais conceitos de folclore no Brasil, parecendo postular o que se chama hoje de “Folclore pós-moderno”<sup>16</sup> (WARSHAVER, 1991). Tal tema parece ter norteado a formação e “integração” da do conceito de brasilidade a partir das seculares relações entre a visão do Brasil do campo e do Brasil das cidades. Cristalizou-se, desde o período colonial, e intensificou-se no período da industrialização do País em meados e fins do século XX – o êxodo rural –, a incessante comunicação entre o mundo agrícola e o urbano.

O espaço rural brasileiro, cuja cultura sempre esteve ligada a terra, defrontar-se-á, cedo ou tarde, com a crescente e progressiva industrialização do campo seguida atualmente pela informatização (interação homem-máquina e dispositivos eletrônico-digitais) e a radical sofisticação das mídias industriais que lidam com biotecnologia e Inteligência Artificial (IA). O mundo do campo e da cidade tende a uma interpenetração cada vez maior, não havendo mais limites entre suas esferas culturais, mas inúmeros poros ou vias de comunicação que se ampliam continuamente. O conseqüente surgimento, em vários níveis, de experimentos biogenéticos prometem a elaboração de uma complexa teoria cibernética, inclusive criando sustentabilidade a uma Estética Digital pós-moderna (*Media Art*).

Estes movimentos (que atropelam no Brasil do século XXI nosso cenário débito social de uma basilar prometida Reforma Agrária), postos em marcha já na primeira revolução industrial, sugerem transformações socioculturais profundas no “Brasil do interior” paralelamente à

<sup>16</sup> Conforme Goss (s.d.), se o modernismo foi marcado pelo refinamento teórico, o sentido central de autoridade e pelo determinismo histórico e científico, o pós-moderno caracteriza pela ruptura, pela desfocalização do sujeito, pelo indeterminismo, pela inclusão, pelo paradoxal e pela idéia de cultura compartilhada.

crescente exclusão dos camponeses dos processos de modernização e mecanização do campo. Desenraizado, sem sua terra, o homem do campo, “tornado supérfluo pela revolução agrícola”, fica na iminência de ver destruída sua cultura, seu passado (HOBBSAWM, 1995, p.403-4/537-63)<sup>17</sup>. Fim do folclore ou do conceito dependente das tradições orais e camponesas? Há um conceito de folclore na atual sociedade urbana técnico científica?

Quando o saber popular vivo torna-se objeto de conhecimento racional ele deixa de ser experiência – por excelência, a “realidade vivida”, (ORTEGA y GASSET, 2003, p33-36) – e torna-se um corpo passível de ser dissecado, analisado, jamais recomposto: porque o saber (do inglês, lore) não está na órbita do racionalismo científico, mas na da experiência (WARSHAVER, 1991, p.219-29).

Assim, o “projeto de uma inteligência artificial [IA], de uma vida artificial, deve superar a limitação biológica da humanidade” não seria algo para um futuro longínquo. Conforme André Gorz (2003), os projetos que envolvem IA tratam de uma busca pela “emancipação completa de toda materialidade, como emancipação da natureza”, tendo seu fim último o “desprezo pela ‘máquina de carne’ humana” (GORZ, 2003, p.13). Primeiro, desumanizou-se a arte, desse modo, seria o momento de desumanizar o humano? (ORTEGA y GASSET, 2003).

É importante notar que não intentamos aqui nada de condenatório ou uma avaliação moral em nossas reflexões. Para Ortega y Gasset (2003, p.42-6), desumanizar é um conceito que promove o “triumfo sobre o humano”. A desumanização na arte, já no início do século XX, que coincide com a progressiva destonalização do tonal em música, estilizou e deformou o real, instaurando uma “nova sensibilidade” (ORTEGA y GASSET, 2003) na qual seria possível capturar uma realidade que não remetesse o observador a uma miragem de si mesmo. Por isso, o fazer de conta

<sup>17</sup> Na história ocidental, os camponeses formaram a maioria da população humana (HOBBSAWM, 1995).

da brincadeira infantil é também um escapular do real, porque retira o sujeito, o elemento humano, do centro de gravidade para simular uma realidade por trás (ou para além?) da vida.

Abordar a questão desse modo tem como intuito contrapor e trazer à reflexão a complexidade em tratar um assunto que envolva os conceitos de permanência e mudança no marco das tradições culturais do Brasil. Expressamos o dilema de um País no qual se aprofundam fortes tendências transformistas que apontam para uma emergente superação de nossas características socioculturais, resvalando perigosamente na possibilidade do esquecimento histórico (inclusive da história recente), quando ainda vivemos a discrepância de não termos superado nossa vergonhosa segregação social.

As manifestações folclóricas, a produção dos saberes populares onde subjaz o alegórico e o simbólico tem passado por grandes transformações e as cantigas folclóricas infantis não estariam em condição diferente. Ricas em variantes, as cantigas de berço, roda, mar, entre tantas, sofrem as mutações das experiências naturais trazidas por cada geração (pais, avós, bisavós), as transformações do gosto na estrutura rural e urbana, da condição sociocultural, dos sotaques e vocabulários dos agrupamentos humanos no Brasil.

Warshaver (1991) sugere um esquema triádico para a conceitualização de Folclore Pós-Moderno. O saber (Lore de FolkLORE), a experiência humana conectada à memória é “função específica de acesso ao passado” é a “presença do ausente” (RICOEUR, 2007). Trata-se da aporia platônico-aristotélica cujo dilema reside em que “nós nos lembramos daquilo que não está presente”: a presença da ausência. Para Schafer (1991, p.282-93), “quando uma experiência é bem-sucedida, ela deixa de ser experiência”.

Entretanto, no mundo dos dispositivos digitais contemporâneos, das técnicas de simulação cibernética em rede e do racionalismo estético atual, há uma forte tendência a convencer a mentalidade humana de que é possível repetir os eventos. Tecnicamente, suprime-se qualquer distin-

ção entre original e cópia. Esta indistinção liquida o tradicional conceito de autoria e de experiência. Ao considerar os contextos possíveis nos processos de imitação e cópia processados por algoritmos (software), realmente dois sons, por exemplo, podem ser repetidos indistintamente; assim, a incapacidade de imitar pode significar o término, no contexto atual, da experiência humana, substituída pelo automatismo generalizado. Do ponto de vista de uma “Estética da Percepção”, arte e vida – e nesse compósito habita a infância, seu imaginário lúdico-emocional cujos processos estéticos desempenham importante papel – convivem em uma “relação imanente” e inseparável (GIANNETTI, 2006) que deveria se impor ao automatismo e à alienação cultural.

Para o esquema triádico de Warshaver (1991), a camada de estudos do Folclore onde se produzem os saberes populares, diríamos, mais próximos a terra e geralmente oriundo do mundo agrícola, inaugura e configura o primeiro nível. No próximo nível, como comentado, o Saber torna-se objeto da ciência (Academia). Teorizada e elitizada, nesse nível, a sabedoria popular passa a ser submetida a esquemas formais e atualmente em códigos algorítmicos. Este nível científico, que tenta dialogar com o primeiro, esforça-se por controlar e legitimar, na sociedade contemporânea, as tradições culturais em suas instâncias simbólicas e, portanto, mnemônicas. No terceiro nível, conforme Warshaver, reconceitualiza-se o segundo sob o que Lyotard intitulou de “A condição pós-moderna”, convivendo, o nível 3, com uma “crise nos dispositivos de legitimação e no imaginário moderno: a noção de ordem”. Uma “crise”, discrepância de conceitos.

Assim, aos estudos do folclore na pós-modernidade cumpriria investigar e contribuir para as transformações técnico-culturais que alteram os esquemas sociais. Se o segundo nível não pode reconstituir o primeiro em suas instâncias simbólicas, sob as mais recentes condições do pensamento pós-moderno das sociedades contemporâneas, no terceiro nível (o pós-moderno), a tentativa de dialogar com o primeiro nível pode não mais configurar uma evidência, acenando para uma probabilidade,

dado o reconhecimento do acelerado grau de transitoriedade das diversas culturas no século XXI.

## O “fazer de conta” de Ciranda-cirandinha: um paradigma das brincadeiras e cantigas de roda

“Fazer de conta” é a presença de uma situação ausente, a memória (RICOEUR, 2007) – como, por exemplo, quando a criança “faz de conta que dorme” – é uma metáfora<sup>18</sup> tão mítica quanto a expressão “Era uma vez”, por seu caráter essencialmente não quantitativo, que escapa à toda temporalidade, a quantificabilidade histórica. “Era uma vez” inaugura a narrativa mítica e é sempre um “fazer de conta”, aberto ao imaginário e completamente desassociado da imagem preconcebida de uma “evolução do homem” (SOUZA, 1988, p.9), como tem sido o próprio preconceito de que a criança evolui e torna-se adulta. É, como argúi Fernando Bastos em sua apresentação ao *Mitologia 1* de Eudoro de Souza: o “Era uma vez”, o mito, ao firmar-se como argumento-origem de quase toda alegoria é “[...] menos a narrativa das origens do que a origem de toda narrativa [...]” (SOUZA, 1988, p.1). O “fazer de conta” aponta outro ente que não é aqui, é longe, mas continua sendo sempre como ao que está aqui. Assim parece ser a brincadeira do faz de conta: simulação, fingir-forjar, invenção do real. Toda brincadeira infantil, para além de qualquer teatralidade, manipula, com a criança, o tempo do “eterno presente” e coloca metaforicamente à prova o real, e nisso reside toda a graça (a gratuidade da busca), toda a questão shakespeariana que articula a condição transitória do humano no infinitivo ser ou estar no mundo?

Vai, vai, vai, disse o pássaro: a espécie humana não pode suportar tamanha realidade.

<sup>18</sup> Há uma discussão teórica aqui que escapa ao escopo de nosso tema no momento. Para Santos (1959, p.27) “[...] o símbolo precisa ter uma analogia de atribuição intrínseca com o simbolizado. Do contrário é metáfora e não símbolo”.

Tempo passado e tempo futuro. O que poderia ter sido e o que foi indicam um fim, que sempre é presente (T. S. Eliot, *Quatre/Quatuors*, 1950 apud SILVA, 1984, p.27)

A convocação inicial ao coletivo de “vamos todos cirandar”,<sup>19</sup> em *Ciranda-cirandinha*, coloca em movimento a roda infantil em um sentido giratório determinado por seus próprios atores. Diferentemente do personagem, a criança atua, constrói seu fazer de conta.

O que *Ciranda-cirandinha* nos pode comunicar? Qual a ideia transmitida pela quadrinha<sup>20</sup> recitada ao centro por seu ator principal, que solitário, simultaneamente, percebe-se parte do múltiplo e do transitório? O drama lúdico narrado por *Ciranda-cirandinha* é o daquele mais fortemente banalizado e confuso dos conceitos utilizados pelas sociedades urbanas da pós-modernidade: a temática do amor. Lúdico, mítico, singelo e não sensual, como a própria música que o embala, associado à memória (“Será, pois, o meu amor uma obra de memória?” – KIERKEGAARD, 1979) é temática recorrente das canções infantis.<sup>21</sup>

Eis a importância do tema do amor, em que pesem as cantigas infantis, assim como quase tudo que se refere ao elemento folclórico, serem sistematicamente consideradas pela sociedade moderna “humildes

<sup>19</sup> Referimo-nos à variante mais conhecida em São Paulo, muito próxima à variante coligida no século XIX, por transmissão oral, por Sylvio Romero: “Oh ciranda, oh cirandinha/ Vamos todos cirandar;/Vamos dar a meia volta/Volta e meia vamos dar;/Vamos dar a volta inteira,/Cavalleiro, troque o par./Ciranda Cirandinha/O anel que vós me destes/Era de vidro, quebrou-se;/amor que tu me tinhas/Era pouco, já acabou-se.” Essa variante reúne em sua sequência uma mistura de temas do folclore pernambucano. Outras quadrinhas aparecem em Romero (1883). Melodicamente as variantes são muito próximas à coligida por Villa-Lobos. Consulte também a partitura em *A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos* (ÁVILA, 2010. p.134-5).

<sup>20</sup> Quadrinha ou quadra. Poema com estrofe de quatro versos. “Composição verdadeiramente popular e mesmo folclórica”, caracteriza-se por sua brevidade e por sua singeleza (MOISÉS, 1974, p.425).

<sup>21</sup> É possível entrever, nas cantigas infantis brasileiras, o papel de mediador do elemento lúdico-singelo entre o sagrado e o profano na sociedade brasileira do período colonial (NETO, 2013).

demais para merecer nossa submissão” (ZIMMER, 1988, p.9): ele pode nos revelar a gênese do símbolo e sua complexidade em nós. Daí que o amor primeiro (e essa é a condição esquemática de *Ciranda-cirandinha*) é o primeiro nível do real, onde há uma tendência de fusão e identificação com o objeto amado, com o outro, portanto, imitação (SANTOS, 1969, p.18-29). N’O Cravo e a Rosa, que veremos mais à frente, entretanto, tal fusão recai, é separada no momento seguinte, confirmando o falso brilhante ilusório do anel de vidro, convertendo-se, com o tempo, em um processo de relação insuportável entre amantes. Dessa forma, os símbolos apreendidos, pressentidos (ZIMMER, 1973, p.223) pela criança podem constituir a configuração de novas ordenações interiores cuja educação e maturação dos sentidos se dão por meio, neste contexto, do conjunto alegórico e poético-musical.

É óbvio que o primeiro falso brilhante remete-se à presença do outro, num momento psicologicamente complexo, porque o “anel era vidro” – assim como a roda, símbolo do tempo cíclico e do transitório – <sup>22</sup> e, por isso mesmo, quebrou, rimando com acabou, porque o amor “era pouco”. A simbólica da roda está presente também na forma do anel simbólico cuja função é a lembrança.<sup>23</sup> Aqui, conforme Ricoeur (2007), trata-se do dilema grego da memória que desvela, no nível lúdico-simbólico, a convicção de que só a própria memória pode dar acesso ao passado e à verdade, promovendo em seguida o esquecimento enquanto *necessidade*. Porque o recurso de significar, seja qual for a verdade da criança, cumpre seu papel. “Fim” da experiência. Outra criança sai da roda, da periferia, e vai ao centro. O centro é o mesmo, o insuportável “tempo

<sup>22</sup> “A palavra grega para indicar ‘ano’ [...] designa todo objeto circular como um anel. A idéia temporal de ano, por si mesma já primitivamente ligada à de círculo (cf., v.g., Lat. annus, ânus e annulus), exprime-se aqui redundantemente como um circuito, como um retorno cíclico [...]” (TORRANO, 1995, p.34).

<sup>23</sup> O jogo do anel também é uma brincadeira tradicional das crianças brasileiras, em que um anel é passado por entre as mãos até uma recebê-lo discretamente, sem que ninguém perceba. (CASCU DO, 2001, p.15-6).

presente [...] condição transeunte e frágil do homem” (SILVA, 1984, p.27), mudam-se os atores. Daí também o anel, uma roda, ser a indumentária necessária da lembrança da presença do ausente (RICOEUR, 2007). O amor persiste, porém, seu objeto não.

Perguntamos se tal multiplicidade de significados em seu contexto poético-musical nos autoriza a criar um espaço hermenêutico que dialogue com o atual quadro social brasileiro, essencialmente urbanizado, com todos os benefícios técnicos que isso possa trazer, mas profundamente desigual, com patologias psicossociais correlatas no qual sobrevivem nossas crianças? Obviamente, não podemos esquecer o papel e a força possível que deveria cumprir a educação pública.

A “roda-mundo” – e aqui evocamos novamente outro tema de Chico Buarque, compositor emblemático da melancolia brasileira – símbolo do transitório que sutilmente aponta a permanência do ser enquanto muda o mundo, tão singelamente reconstituído pelas crianças nas rodas das cirandas-cirandinhas, reside nesse ritual de alegoria poética e musical que comenta com e pela infância, toda uma complexidade simbólica, contribuindo para o equilíbrio social e emocional das crianças. E que lhes provê, não esqueçamos, uma dignidade de saberes e percepções do jogo do real, que pode ultrapassar numa simples “volta e meia”, o racionalismo adulto, que julga as coisas apenas pelo ponto de vista do conceito de bem-estar e do bom senso.

A criança parece ser iniciada aqui ao entendimento do mundo como o lugar de experiências e ilusões e mesmo com uma vivência coletiva e alegre propiciada pela multiplicidade da roda; é levada a suspeitar que “esse mundo é cheio de maldade e ilusão” (CAYMMI, 1957). Entretanto, o cuidado em tocar a fragilidade do mundo parece acenar nas entrelinhas das cantigas infantis.

Em seu texto *Olhar e memória* (FILHO, 1988, p.107), o autor considera que nossa subjetividade constitui “uma interioridade inscrita nas formas sociais de existência”. Isso quer dizer que “correntezas do passado ‘podem reviver numa rua, numa sala [...] uma maneira de pensar, sentir,

falar, que são resquícios de outras épocas. Há maneiras de [...] cultivar um jardim, [...] de preparar um alimento, que obedecem fielmente aos ditames de outrora”. Há maneiras... e *Ciranda-cirandinha* explicita o transitório, com seu centro, aponta o elemento permanente. A criança que se situa ali, no centro, recita de cor (do latim, coração, simbolicamente como “sede da alma”, HOUAISS, 2002. AURÉLIO, 2004) ou improvisa uma quadra poética.

Assim, provavelmente a roda seja o elemento de forma geométrica e coreográfica mais essencial da expressão e da experiência simbólica de ordenação na atividade lúdica, porque impede o processo entrópico e natural do tempo. Porque tendo ela, a roda, forma democrática, que a todos pertence e compartilha, do ponto de vista da criança ela tende a simbolizar a ordenação do próprio mundo em volta; como vimos, traça a rotação do mundo, sua rotina, que se contrapõe enquanto ordem cíclica ao transitório-temporal, presente na vida e na natureza própria das coisas que nos cercam. Segundo Schaffer, “[...] se desejarmos que a ideia de ordem ocorra à criança, devemos começar com um pequeno caos”, porque nele reside a possibilidade de uma nova ordenação do pensamento, ante a profusão do real (1991, p.313-4).

Ao encontrar um mundo pronto, acabado, a criança tende, no máximo, a experimentá-lo (diferentemente da construção e do fazer da experiência) para em seguida destruí-lo, descartá-lo. A TV e mais recentemente a Internet – e poucos observam esse fenômeno no âmbito doméstico e escolar –, têm sido paradigmáticas dessa ética do fast food cultural, do tudo pronto, do experimentalismo, que retroalimenta a todo instante o oferecimento do prazer total e do extremo consumo entre as crianças. São mídias cuja programação pouco tem contribuído para uma séria reflexão sobre a educação infantil e, em muitos casos, desautorizam pais e educadores, contribuindo dessa forma para a perpetuação da indiferença, da desatenção e agressividade entre as crianças e os

jovens.<sup>24</sup> Quando não, tais mídias publicitárias investem na excitação emocional e erotização da infância, expurgando o lúdico, fazendo das meninas, especialmente, suas mais destacadas vítimas. A artificialidade dos modernos brinquedos infantis que povoam os canais de TV “são técnicas modernas com as funcionalidades da vida adulta” (BARTHES, 2003, p.68). “Faz-se” tudo, exceto brincar.

A roda tem dois atributos simbólicos, entre outros, fundamentais e facilmente identificáveis: sua forma exterior, geométrica, comporta na borda o coletivo, a multiplicidade; e seu centro, o ponto, o princípio, a concepção de origem, comporta o indivíduo. E é o indivíduo quem pode conferir, de seu ponto de vista central, significado ao outro que está na borda, uma relação radial com o diferente e a multiplicidade que o cerca. Um ponto de vista alegórico, uma imagem há um tempo geocêntrica, digamos, em oposição à concepção do Sol como centro. Isso, obviamente não faz diferença para as crianças, porque, para elas, assumir o Sol como centro daria simbolicamente no mesmo, dado que aqui, tudo funciona alegoricamente, pois é faz de conta cujo “horizonte do provável”<sup>25</sup> é traspassado pelo elemento mítico que “não está sujeito a provas” (SOUZA, 1988, p11). Dessa interação, participa a criança-mundo, cujo esquema reside na alternância de perspectiva, ora centro, ora periferia (GUENÓN, 1987).

Acentuamos apenas que esse modelo (antigo) essencialmente dramático da infância não é discrepante ou excludente de qualquer outro drama científico tecnológico utilizado pela atual “sociedade informática”.

<sup>24</sup> Tema da entrevista da psicanalista Maria Rita Kehl sobre seu livro *Ensaios críticos sobre a TV brasileira. Consulte também “funções executivas” na infância*, HARVARD, 2011.

<sup>25</sup> O fim do dualismo clássico sujeito/objeto, que tomava o sujeito como se fosse separado do objeto foi superado pelo princípio da incerteza de Heisenberg no início do século XX, e essa parece ser a dinâmica da construção da infância.

## A guerra de *O Cravo e a Rosa*

Um minueto, uma dança de salão para pares. De caráter aristocrático e “bom gosto” formal do século XVIII, sua melodia conduz um suave gesto anacruse entre as frases. Urbana, nada a identifica, no contexto das cantigas folclóricas brasileiras, com a simplicidade rústica do mundo rural ligado a terra. Típica do estilo vienense da segunda metade do século XVIII, poderia ser muito bem atribuída ao estilo Clássico de Haydn ou Mozart.

Portanto, não há nada de lúdico-popular comparada ao contexto de *Ciranda-cirandinha*. Ao contrário, o conflito do “casal de flores” na variante poética que abordaremos, é parte do mundo adulto e, paradoxalmente, é cantiga de roda infantil.<sup>26</sup> Provavelmente, por sua temática amorosa conflituosa, acentuada por suas curvas melódicas em tempo ternário, além de sua expressão poética, o *Cravo e a Rosa* possa ser definido como descendente de um gênero poético-musical singelo que se solidificou no Brasil do século XVIII: a modinha (NETO, 2013, p.365-88).

Mesmo passando pelo crivo e a experiência de roda de *Ciranda-cirandinha*, o masculino, aqui simbolizado pelo cravo (o homem primeiro e isso serve para a feminina Rosa, exceto se levarmos o mito bíblico adâmico ao pé da letra) “é o animal que se recusa a aceitar o que gratuitamente lhe deram e gratuitamente lhe dão” (SOUZA, 1988, p.7). Se *Ciranda-cirandinha* aponta para o domínio do improvável, a roda que põe-se em movimento, o ilusório, promessa sublime do amor primeiro, instaura também o pressentimento dos perigos do real, deixando em aberto os processos contínuos do apreender.

<sup>26</sup> Observar em Ávila (2010, p.48) a variante melódica (muito próxima a que aqui abordamos) proposta com pequenas alterações em sua primeira parte, mas também a variante do texto poético que em nada se assemelha ao *Cravo e a Rosa* que abordamos aqui. Segundo a autora trata-se de “Tema popular, folclórico infantil, de brincadeira de roda [...]”. Essa avaliação contradiz em parte a nossa que afirma ao contrário, ser seu caráter temático musical mais complexo, aristocrático e adulto.

No *Cravo e a Rosa*, nos defrontamos, porém, com a contundente prova do dualismo e da recusa, o afastamento e o esquecimento da infância primeira, contrapostos ao surgimento do pecado orgulho e cobiça do mundo adulto, que não quer para si “senão o que fez por suas próprias mãos” e quer para si aquilo que a outro pertence. (SOUZA, 1988, p.7). Aqui, assistimos o mito adâmico, o mito do homem que se recusou continuar vivendo no Paraíso. Para a criança da brincadeira de roda, todavia, “não importa que não seja esta a letra exata do relato mítico (SOUZA, 1988, p.7-11)”.

Na recusa do outro, instaura-se a negação e com ela segue-se uma história de desagregação do amor sublime, cuja promessa fica também implícita em *Ciranda-cirandinha*.

Em *O Cravo e a Rosa* a tensão dramática está em plena iminência. Dualismo e conflito de pares, não há um porque aceitável que o texto poético “explique” o pateticismo ou aponte as causas da comoção. Simplesmente é dramático, dividido e os ferimentos e afecções são patentes: despedaçados “pelo menos em um estado que vê e, pelo menos em outro estado que é visto”.<sup>27</sup> Veremos tal dissonância ser simbolicamente “resolvida” em *Se essa rua*.

Para Zimmer (1988, p.9-12), as imagens do folclore e do mito (e aqui em nada eles se diferem) recusam-se à dissecação e análise porque “[...] não são como cadáveres; são como duendes [...]” e geralmente “[...] zombam do especialista que imaginava tê-las cravado com um alfinete em seu gráfico”.

No sugestivo filme *A Guerra do Roses* (DEVITO, 1989), temos, ali sim, uma tipificação dramática de caso: ameaças, desavenças injuriosas e adúlteras separam a “felicidade” do casal, felicidade outrora embalada na brincadeira de roda e agora para os *Roses*, apenas o centro tran-

<sup>27</sup> É o que geralmente notamos quando uma criança brinca: ela e o brincar formam um só, seu foco integra-se ao brinquedo e só depois se separa dele, estabelecendo-se uma dualidade. Um mundo “construído a fim de ver-se a si mesmo” (SPENCER BROWN apud WILBER, 1995, p.14 e p.30-7).

sitório e esquecido da existência. Porém, o amor dos Roses se deixou adulterar porque tentou aprisionar e cristalizar, matar o transitório, que fora, no âmbito dinâmico de Ciranda-cirandinha, uma promessa e apenas vidro.

A temática do cravo (uma flor popular na Europa desde o século XVI) é tradicional em nossa história e muitas das quadrinhas de nosso cancionário infantil têm diversas variantes sobre ele. Cascudo (2001, p.165-8) lhe atribui funções simbólicas e diversas significações no Brasil como flor dos “amorosos” e código de sinais entre amantes: “Um cravo branco na janela é sinal de casamento”. Como mensageiro poderia sinalizar “com o cálice para baixo, amor ausente”; entregar um cravo branco era “declaração amorosa”; despedaçá-lo era rompimento, entre outras.

Em *Cantos Populares do Brazil* de Sílvio Romero (1883), encontramos em grande quantidade a temática do amor ligado ao cravo e seus espinhos (1883, p.305) – um atributo também pertinente às rosas – com significações ligadas ao casamento, a inveja, ao adeus, ao amor impossível, ao coração dividido, incluindo a simbólica do anel (p.282-3) e nas *Pastorinhas do Natal* (hoje mais conhecido como *Capelinha de Melão* do folclore pernambucano) com forte influência religiosa. A seguir uma variante poética de *O Cravo e a Rosa* no contexto do folclore sergipano do século XIX (ROMERO, 1883, p.194).

### *O Cravo e a Rosa*

O cravo tem vinte folhas,  
A rosa tem vinte e uma,  
Anda o cravo em demanda  
Porque a rosa tem mais uma.

O cravo brigou co'a rosa  
Debaixo de uma sacada;  
O cravo saíu ferido,  
E a rosa espinicada.

Viva o cravo, viva a rosa,  
Viva o palácio do rei;  
Viva o primeiro amor  
Que n'esta terra tomei!

O cravo cahiu doente,  
A rosa o foi visitar;  
O cravo deu um desmaio,  
A rosa pôz-se a chorar.

Outro exemplo tem o cravo como símbolo do amor sensual. Extraído da cantiga *Cravo Branco* (ROMERO, 1883, p.193):

Cravo do meu craveiro  
Quando me vê esmorece;  
Quem de meu corpo não trata  
De meu amor não carece.

*O Cravo e a Rosa* é uma experiência do conflito entre os princípios masculino e feminino que não se resolve em seu âmbito poético e que, ao manter-se aberto, deixa aos atores a busca de uma solução. A menos que consideremos o verso “ e a Rosa pôs-se a chorar” como uma condição de fechamento.

## A meiguice infantil de *Se essa rua*, símbolo do amor sublime

Novamente aqui temos o recorrente tema do amor, porém do amor em seu grau mais imaterial. Imaterialidade enquanto “desumanização” e impermanência que é também a própria substância da música.

A ubiquidade<sup>28</sup> da escuta poético-musical parte do princípio da compreensão da dinâmica universal entre permanência e mudança, improvi-

<sup>28</sup> Ubiquidade é um termo utilizado nas redes telemáticas modernas e faz uso das telecomunicações, como a possibilidade de “estar em todas as partes em qualquer tempo” (GIANNETTI, 2006, p.89).

so e determinismo, sujeito e objeto e na superação (ou síntese) dos pares de opostos – como vimos no caráter dramático das cantigas de roda abordadas anteriormente – que nortearam a estética ocidental pelo menos nos últimos trezentos anos.

É nessa cantiga que o drama infantil ultrapassa, sintetiza, fecha o drama adulto de *O cravo e a Rosa*. O tema de *Se essa rua elimina os “ingredientes humanos”, demasiadamente humanos* (ORTEGA y GASSET, 2003, p.75), que saturam *O cravo e a Rosa*. Por seu caráter melódico na modalidade menor, *Se essa rua* evoca uma modinha colonial<sup>29</sup>, um canto de roda sublime e sendo singelo é, a nosso ver, esteticamente uma pequena jóia do cancionário popular brasileiro ao lado de *O cravo e a Rosa*, que certamente serviram de paradigma para muitas canções populares. Arranjada para piano “com melancolia” e em compasso Alla Breve por H. Villa-Lobos foi intitulada como *Nesta rua tem um bosque e é parte das Cirandinhas N.11*, 1926.

Em *Se essa rua*, a metáfora do bosque “que se chama Solidão”, a “solidão misteriosa da floresta” (KIERKEGAARD, 1979), está associada simbolicamente a uma dimensão interior da infância e do humano; a rua como caminho no qual “mora um anjo”, que, segundo a teologia cristã é um mensageiro, não são incomuns em outras mitologias. Segundo Salazar (1983, p.259), o tema do amor seria o fundamento mais antigo do cristianismo, dando origem à ideia cavalheiresca medieval, o humanismo renascentista. Tal associação ao bosque, cuja “solidão” nos remete a sua obscuridade (o tópico *ombra* – RATNER, 1980), de “vale desolado”, “fantasmagórico” e “silencioso”, “passagem sombria” em “terras estranhas” (ZIMMER, 1988) de onde sempre surge uma voz (do anjo) que comunica ou adverte algo àquele que busca o conhecimento, sugere uma atmos-

<sup>29</sup> “Das rodas de criação nacional a mais conhecida parece ser *Nesta Rua*, verdadeira modinha.” (PUBLIFOLHA, 2003, p.685).

fera mítica cristã. O anjo,<sup>30</sup> portador de uma mensagem aos homens, ao corresponder ao anseio da criança amada em “se eu roubei teu coração, foi porque tu roubaste o meu também”, comunica a concordância e a reciprocidade alcançada na unidade amorosa. A criança pode ser entendida simbolicamente como a alma humana, podendo enfim, reencontrar-se, unir-se ao amado pelo amor humilde (caridade), “segundo o secreto desejo do seu coração” (KIERKEGAARD, 1979). Há uma possível trilogia no conjunto dessas cantigas infantis. *Se essa rua* “resolve”, reconstrói ou resgata, na forma da “paixão sublime, expressão sagrada, humilde e pura” o drama do amor lúdico iniciado na experiência primeira de mundo de *Ciranda-cirandinha* e despedido em *O cravo e a Rosa*.

Ora, não é essa a temática amorosa que envolve e funda o mito de Eros (o anjo, o amor) e Psiquê – a alma que mergulha na “noite dos sentidos” (SILVA, 1984, p.19)? A humildade aqui tem, no sentido amoroso do simbolismo cristão (a caridade), um caráter de submissão, renega o orgulho “que se supõe autorizado a julgar” (KIERKEGAARD, 1979) evoca em *O cravo e a Rosa*.

A cantiga de roda *Se essa rua* – em que pesem importantes denúncias históricas comentadas por NETO (2013, p.365-88) e WEHLING (1999) que impuseram à mulher, durante o período colonial brasileiro, uma mácula moral que encobria politicamente os nefastos desequilíbrios sociais<sup>31</sup>, provocados pela aristocracia despótica e esclarecida luso-brasileira, amparados por conceitos religiosos retrógrados fomentados pela igreja católica – vela, com seu simbolismo cristão de cunho iluminista trazido de nosso período colonial, um drama humano cujo fundo psicológico

<sup>30</sup> Para as tradições monoteístas e particularmente a tradição cristã, um mensageiro entre Deus e os homens.

<sup>31</sup> “No Brasil colonial, tanto a legislação portuguesa como as práticas sociais acentuaram o caráter subalterno da mulher [...] a mulher de status elevado, reclusa; a mulher pobre ou escrava, objeto de trabalho ou de prazer” (WEHLING, 1999, p.278-9).

acolhe amplas significações e pode servir para uma situação dramática em nossa época (DIEL, 1991, p.10-13).

Assim, seguindo o conceito de Diel (1991) expresso anteriormente, entendemos que mesmo não sendo aparentemente classificada como mito no contexto brasileiro, *Se essa rua* contém elementos simbólicos significativos que podem intervir na interpretação dos mitos. Os elementos simbólicos de *Se essa rua* remetem-se à “totalidade do humano e não apenas um simples aspecto do homem” (Idem). Claro está que tais abordagens podem resultar diferentes, partindo de diferentes visões, de diferentes profissionais, músicos, folcloristas, sociólogos ou historiadores e estetas. Mas, citando Eudoro de Souza (1973, p233) “O símbolo desperta o pressentimento; a linguagem somente esclarece”.

A separação de Eros (filho de Vênus, deusa da beleza) e Psiquê (SOUZA, 1973) – a personificação da alma que se deixa seduzir por Eros – também se vê representada em *O Cravo e a Rosa*, porém neste caso, sob a sedução e o amor de Eros (o Cravo) em sua forma perversa. Em *Se essa rua*, ao invés, o amor é restabelecido e não seria fortuito o fato de a poesia remeter-se a um anjo, com sua “capacidade de união”. Novamente a união aqui pode ser simbolizada pelo anel ou a roda das crianças. Por outro lado, assim como em Eros e Psiquê, a separação dramaticamente desencadeada n’*O Cravo e a Rosa* configura um “estado de quebra definitiva e incurável” (DIEL, 1991, p.131).

## Considerações finais

“Eu tinha voltado do Brasil sem saber mais quem era”  
ECO, 1989, p.210

**Infância é conceito, criança é outro**

Ao contrário do legado deixado pelos compositores e pesquisadores húngaros como Béla Bartók, Zoltán Kodály e outros folcloristas europeus do início do século XX, falta-nos estudos etnográficos que priorizem uma sistematização científica, pesquisas embasadas em critérios taxonômicos e materializados em publicações e coletâneas especializadas com comparação de resultados para o acompanhamento da presença de variantes e transformações melódicas e poéticas de nossas canções folclóricas infantis.<sup>32</sup>

O âmbito escolar, um importante espaço com o qual se deveria contribuir para a construção da cidadania, suporta ao extremo os paradoxos da moderna sociedade da informação em um País fortemente desigual: a eliminação da experiência pelo conceito de substituível, não permite nada a ser feito e o que está velho deve ser trocado a todo custo. A ideia de um suposto “ensino forte”, geralmente embasado em conceitos que priorizam a visão quantitativa e estatística dos quadros sociais, tem por objeto a obtenção de vantagens financeiras e, na melhor das hipóteses, a obtenção de pontuações em órgãos governamentais ou de classe (o que seria o mesmo), relegando professores e alunos a vítimas de uma relação promíscua patente do âmbito público-privado. Privatiza-se o público, sem, entretanto, excluí-lo, matá-lo. Com isso se põe em cheque a própria sobrevivência de espaços lúdicos públicos que garantam a transmissão das tradições folclóricas no Brasil.

Como já comentamos anteriormente, nossas cantigas folclóricas infantis estão em desuso. Sinais do esquecimento social, não fazem mais parte dos costumes dos lares brasileiros, ao menos nos espaços fortemente urbanizados. Além do fluxo e rápida precipitação das novas gerações no mundo atual, entre outros elementos desencadeadores como temos visto, parece evidente que as cantigas infantis não guardam mais quaisquer vínculos afetivos com a realidade social vigente de nossas

<sup>32</sup> Ávila (2010) fez interessante compilação com comentários de diversas canções infantis colhidas por Villa-Lobos.

crianças. Certa vez, perguntado sobre se já havia visto uma galinha, uma criança respondeu: “Sim, um caldinho azul!”, referindo-se a um tempero em forma de tablete, cujo logotipo era uma fêmea galiforme, que a criança havia assistido em propaganda na TV.

Essas dissociações afetivas típicas dos espaços urbanos ultra mecanizados revelam um apagamento dos referenciais mnemônicos da sociedade, inclusive de sua história mais recente. Assim, as rápidas transformações técnicas científicas intensificam e aceleram os processos de destruição do espaço lúdico. A perda da memória é a incapacidade de reunir elementos de nosso passado histórico cultural em nosso tempo presente (RICOEUR, 2007). A música e a poesia folclórica infantil, essencialmente de transmissão oral, ao serem revisitadas teriam então “o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhes é conferido pela Memória (Mnemosyne) através das palavras cantadas (Musas)”. (TORRANO, 1995, p.4). A problematização de nossa formação cultural e noção de brasilidade desde o período colonial inquietam-nos. Entretanto, conhecê-la pode contribuir na compreensão dos processos de desaparecimento das práticas lúdicas ligadas a nosso cancionário folclórico, ajudando a superar as distâncias históricas, contrapondo diferenças. Um exemplo importante a citar no quadro histórico lúdico do Brasil dá-se a partir do entendimento da própria condição feminina na sociedade no período colonial.

Conforme Neto (2013, p.379), que citamos anteriormente, as progressivas mudanças da condição da mulher no cotidiano da sociedade brasileira a partir do século XVIII configuraram importante fator no cultivo do elemento lúdico nos lares do Brasil: “(...) a alteração do status da mulher, e o capital ideológico simbólico que lhe seria destinado na configuração do novo ambiente doméstico, tornaram-se política de Estado. Impulsionando novas intervenções nos domínios da vida lúdica e sentimental da família (...)”. Assim, a mulher, além de mãe, tornou-se responsável pela educação da prole e teve na música, nas cantigas folclóricas, uma aliada na formação de uma nova conduta e sociabilização.

Além disso, o elemento lúdico e poético-musical entrava como mediador, aglutinando, sob variadas formas, os conflitos, as mentalidades e o sincretismo religioso patente na sociedade luso-brasileira.

Tais canções de tradição oral, outrora presentes nos lares brasileiros, ocupavam, portanto, além do “espaço doméstico” no qual se cantava e brincava, o espaço escolar, e foram parte importante do cotidiano musical das crianças e adultos e da experiência socioestética transmitida diretamente de pais e avós. Alguém poderia argumentar que tais canções seriam atualmente facilmente recuperáveis por meio das novas mídias e da alta tecnologia de armazenamento em massa (mass storage) e reprodutibilidade digital. Entretanto, mesmo importante, no âmbito de uma cultura de transmissão oral, algo que tais meios tecnológicos parecem não poder restabelecer: o componente ritual, a confiança na palavra e a oralidade poética inseparável das brincadeiras e, conseqüentemente, o contexto e sua associação simbólica. Na citação abaixo, o autor nos remete à dimensão poética da palavra em uma civilização arcaica e ágrafo-oral, a de Hesíodo e Homero:

Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática), e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir. Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa. (TORRANO, 1995, p.4-5)

As brincadeiras infantis e a literatura oral para Cascudo (2001, p.334) compõem “O elemento vivo e harmonioso que alimenta a criança e acompanha, obstinadamente, o homem numa ressonância de memória e saudade”. Cada época reivindica tal ressonância e compõe seu próprio sistema de interpretativo. Cada grupo social, cada criança em seu con-

texto sociocultural constrói suas ressonâncias, seus sons e atribui aos símbolos seus próprios significados. Nossa época informática, artificial, procura conceitos e condutas sob a condição de pós-modernidade que possam conferir significados, mesmo que não sejam assim tão novos.

Mais e mais a “sociedade informática” (SCHAFF, 1995) contemporânea técnico-científica do século XXI é dependente do “som ambiente”, do “mobiliário sonoro” (CARVALHO, 2009) do *Sound Branding*, do conceito de *Environment*, “Instalação”<sup>33</sup> de *Media Art*, em um contínuo tempo-espaco onde o mundo real é o ciberespaco, a *Realidade Virtual (RV)*. Junte-se a isso o fato de o mundo pós-moderno tender a impor a si mesmo um sistema de controle absoluto e de “absoluta formalização do pensamento humano”, a superação da “forma humana”. Nessa direção se inserem formalizações dos “conceitos de verdade e realidade” e por extensão a negação de toda transcendência e, portanto do tradicional conceito de poética. A questão do sujeito-objeto é superada pela desmaterialização do sujeito no objeto, que no “sistema telemático” atual não corresponde aos tradicionais conceitos de ‘imagem e semelhança’ do observador ou mesmo de seu corpo como limite (GIANNETTI, 2006, p.33; p.128).

Tal nova e confusa realidade, como vimos, impulsionada pela ação de atores informáticos digitais tende a levar às últimas consequências o que Schaff chama de “segunda revolução industrial”, cujo caráter técnico-científico tem ampliado consideravelmente os horizontes intelectuais do homem atual, mas que trás também o perigo de eliminar e com êxito o trabalho humano, provocando um profundo acultramento social (SCHAFF, 1995).

A mais notória dessas transformações tem sido a substituição crescente, em todos os campos das atividades e do trabalho humano – da genética à música, da medicina à eletrônica digital – do dispositivo me-

<sup>33</sup> Giannetti (2010, p.204) distingue a aplicação desses conceitos. Grosso modo, no âmbito da *Media Art* é o “espaco construído ou adaptado pelo artista [...] que proporciona ao observador, experiências físicas e espaciais”.

cânico pelo software, pela automação. Se a primeira “revolução industrial” compartimentou e fragmentou no passado o trabalho e a mentalidade humana, a segunda “revolução industrial” iniciada na segunda metade do século XX tende a eliminá-lo (o homem) do processo do trabalho. As consequências dessas transformações em andamento ainda se configuram obscuras e confusas no horizonte das primeiras décadas do século XXI.

Some-se ainda uma surpreendente e acelerada urgência de novas gerações cuja brevidade parece interromper artificialmente o ciclo normal do amadurecimento da geração precedente por força, a nosso ver, de uma exponencial exigência de quantificação da vida hodierna (GUÉNON, 1989), profusão e rapidez de informações que não cessam. As cantigas tradicionais do cancionero infantil, ao perderem o contato com o ator humano, em especial as crianças, não encontram, na acelerada sociedade informatizada, qualquer relação com a experiência histórica, lúdica e poética da infância atual.

Isso nos parece confirmar o excesso de processos vigentes que provocam a rápida desintegração das culturas folclóricas tradicionais.<sup>34</sup> A educação de massas da atual sociedade pós-industrial e técnico-científica contribui cabalmente para tal aceleração da vida contemporânea. As novas formas de controlar o tempo (relógios subatômicos alimentam servidores de horário online) e seu conceito levam a uma crescente desvalorização da função purificadora da memória humana (SILVA, 1984, p22). Desvalorizar a memória é esquecimento, é apagamento. Isso tem mobilizado uma subjacente moralidade da sociedade informática que prescreve, por meio de técnicas de inteligência artificial (GIANNETTI, 2006), a própria supressão do tempo ou pelo menos a diminuição de

<sup>34</sup> O transnacional, a globalização como consequência da revolução tecnológica posta em marcha na 1ª. Metade do século XX. A década de 1970 foi a primeira a sentir suas “consequências ecológicas potenciais”. No Brasil as consequências, somadas ao regime de exceção, provocaram caríssimo “Exodo Rural” (HOBBSAWM, 1995, p.402-3).

sua sensação. A experiência cinematográfica do filme *Matrix 1* (1999) desenvolve essa temática do tempo no “espaço virtual” sob controle da informação cibernética.

O espantoso é que a memória não tenha sido relacionada com essa apreensão do tempo. Como a memória, considerada, por outro lado, como modo de educação, em razão da memorização dos textos tradicionais, tem má reputação [...], nada vem em auxílio da memória como função específica do acesso ao passado. (RICOEUR, 2007, p.25)

Entretanto, um olhar diferenciado dirigido às nossas cantigas folclóricas pode servir como pretexto para o crescimento ético e estético de nossa sociedade, mesmo que pareça atualmente improvável. Aliás, a música em diversas sociedades e culturas tradicionais do passado era usada como pretexto servindo de modelo ético-educacional a diferentes grupos sociais (MENUHIM, 1990). A música seria então, para muitas culturas, uma função que apontava outra e mais ampla acepção e significados. Vista como justificativa e conduta, era parte fomentadora do convívio social e, por vezes, sustentáculo da ética social. Ela contribuía na construção de algo que não apenas a si mesma. Portanto, a música tinha uma função social, relacionada às vezes ao âmbito religioso, emocional, outras ao ensinamento de uma ciência. Eis o ponto: a música pode ser vista *como justificativa, como espaço hermenêutico ideal*.

Como diz E. Souriau, em seu *A correspondência das artes* (1983, p.70-3): uma arte “presentativa”, não “representativa” ela, a música, simplesmente é. A dificuldade em se definir música e o que ela pode ou não significar seria tão complexa quanto a tentativa em definir um vaso. Todavia, a discussão aqui não é música, mas a pertinência e utilidade, na presente sociedade de consumo brasileira com suas grandes desigualdades, das cantigas infantis de nosso folclore. O que queremos dizer aqui é que o e-mail anônimo (Anexo 1) não contextualizou as cantigas infantis com a história, com a simbologia das brincadeiras. As questões

da sociedade da informação são tão prementes e paradoxais que exigem justificativas que respaldem a validade e pertinência da presença do canceineiro infantil em seu possível diálogo com as estruturas pós-modernas.

Marcada pela sociedade da informação, a cultura pós-moderna tem apontado, e abordamos isso anteriormente, o irreversível nivelamento das relações tecnológicas e culturais entre o rural e o urbano, sobre o qual se assentam a subsistência do próprio conceito tradicional de folclore e muitos dos atuais valores éticos e estéticos da sociedade brasileira. Lembremos que, em meados do século XX, o Brasil iniciou seus processos de modernização e industrialização. Éramos, portanto, até bem pouco tempo, uma sociedade fundamentalmente agrária, a ponto de falar-se de um país do campo oposto a um país das cidades.

Se o rural se conecta com a tradição agroastronômica (ELIADE, 1992) e pastoral do homem, em sua relação com o ancestral cultivo da terra, o mundo urbano por outro lado, abdicando da ancestralidade estabelece a tentativa de, por meio da experimentação científica, “resolver” o problema da existência humana, mesmo que para isso elimine-se o fator humano. Assim, o fim do ciclo rural-urbano tende a fundir, em meio as atuais transformações científico-industriais aquilo que os separa. Isso certamente afetou a sociedade e tem transformado nossa música, nosso folclore.

Estimulada pelas técnicas de IA (Inteligência Artificial) da pós-modernidade que envolve entre outras coisas, os métodos de clonagem – a absoluta indistinção entre cópia e original – e garantida pelas mais avançadas técnicas de organização de dados eletrônico-digitais no mundo contemporâneo, a “sociedade informática” do século XXI almeja elevar o conceito de reprodutibilidade quantitativa, provavelmente, a seu mais elevado grau, abolindo sutilmente não apenas o modelo analógico nas comunicações e mesmo na arte (GIANNETTI, 2006), mas liquidar o “sentimento do tempo”, por meio do qual música e oralidade

tradicionalmente se consolidam e se manifestam.<sup>35</sup> Como diz Eudoro de Souza (1988, p.5-6), o sentimento do horizonte de outrora, o sentimento do tempo passado, da “hora que é outra”, do “além-horizonte” e da “indimensionável-dimensão do tempo”. Walter Benjamin não se surpreenderia, provavelmente, com as novas reprodutibilidades. Em um mundo onde tudo é cópia, nada pode ser autêntico, não havendo o que lhe pareça, não há similitude, não há o conceito de outro. Em música tonal equivaleria dizer: onde tudo é sensível tudo é tônica. Não havendo diferença, não há igualdade, não há história, não há autoridade no sentido benjaminiano de autoria ou construção da experiência.

Ortega y Gasset (2003), em seu *Desumanização da arte*, testemunha nos primeiros anos do século XX, o processo de crescente distanciamento do paradigma humano na arte, no qual o homem deixa de ser o centro da abordagem estética e artística sendo gradualmente eliminado. Para ele, a arte se “desumaniza” na medida em que se crê que ela nada tem, em última instância, a ver com o modelo humano. Traços desse diagnóstico na arte, na estética e na vida da primeira metade do século passado parecem cristalizar-se definitivamente na sociedade informatizada do século XXI, fornecendo suporte aos mais recentes projetos de uma vida superartificial que despreza, entre outros fatores, a “máquina de carne humana” (GORZ, 1995). Para este autor, nossa era, a do “capitalismo digital”, tende a apartar-se do “saber vivo da experiência” porque o projeto e o ideal da Inteligência Artificial e Vida Artificial (A-life) é desalojar o homem como construção de si mesmo, implantado-lhe “próteses químicas e eletrônicas”, inteligência e vida pós-biológica.

Aqui caberia perguntar se, por exemplo, a aplicação da microeletrônica digital na música poderia contribuir para um diálogo com cultura folclórica tradicional em uma sociedade hiperinformatizada, especialmente em países de Primeiro Mundo que utilizam amplos recursos téc-

<sup>35</sup> “[...] sobretudo a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem” (TORRANO, 1995, p.21).

nico-científicos na produção de serviços sonoros digitais? (SCHAFF,1995, p.61). Para Gorz (2005, p.9), por outro lado, “a informatização revalorizou as formas de saber que não são substituíveis, que não são formalizáveis [...]. Em outras palavras, formas de um saber vivo, adquirido no transitar cotidiano, que pertencem à cultura do cotidiano”. Entretanto, entendemos que ao abstrairmos o conhecimento de seu suporte material e humano, eliminamos já nesse processo, simultaneamente, sua concretude e com isso uma parte da experiência humana, tanto histórica, quanto psíquica e biologicamente. Para Gorz (2005, p.10), tal abstração, a eliminação da materialidade, pode ser indefinidamente replicada por meio de software como valor útil à sociedade. Entretanto, devemos ter consciência que, ao ganharmos informação, velocidade e interação nesse sentido, por um lado, perdemos ou diminuimos o contato direto com o fator humano, por outro lado.

Damos um exemplo. Mesmo diante da complexa realidade temos de constatar e concordar, grosso modo, que andar em cadeira de rodas no domínio da realidade virtual (RV), controlada por software é uma “experiência autêntica” e, contudo, preparatória para o sucesso de desempenho da cadeira de rodas no mundo concreto. Aprender a andar de bicicleta em sonho seria um exemplo até trivial, porém autêntico da memória humana. O domínio do vir a ser, do virtual, seria também, portanto, um domínio autêntico de experiência do real.

Ao mesmo tempo em que tal experiência virtual parece contribuir para o debate do conceito de autenticidade – e por extensão de autoridade – diante da exacerbação atual da reproduzibilidade técnica, enunciada por Benjamin (1994, p.167–9), parece-nos também que no domínio da virtualidade digital, no nível do código, há o perigo de negá-lo. Não há no contexto virtual contemporâneo comparado àquele dado por Benjamin um “aqui e agora do original [que] constitui o conteúdo da sua autenticidade”, mas apenas um aqui e agora do ente que observa e pode ou não conferir autenticidade à sua “experiência”, ao objeto digital “sempre igual e idêntico a si mesmo”.

A visão de memória humana associada a conceitos artificiais e mundos inorgânicos (típicos da atual estética da Media Art (GIANNETTI, 2006) foi e tem sido abordada também por artistas contemporâneos em fins do século XX no âmbito do que chamamos ficção científica, alguns dos quais voltados para crianças. A presença da questão da memória aparece nos universos paralelos do cibernético filme *Matrix 1* (1999) de Wachowski, ou no implante de memória do primeiro *Total Recall* de Verhoeven, 1990 (baseado no conto *We Can Remember It for You Wholesale* de Philip K. Dick), mas também na imaginação do primeiro *Toy Story* (Walt Disney-Pixar, 1995), expresso na canção *I will go sailing no more* no verso *Now I know exactly who I am* (traduzida na versão em português como “Descobri agora quem eu sou”) que desvela o estado dramático em que o “brinquedo de uma criança” esqueceu-se de si, e agora lembra-se quem é, após uma queda simbólica. Também não poderíamos deixar de citar o paradigmático *Blade Runner* de R. Scott que tematiza a memória e o implante em “replicantes”, e *2001: uma odisseia no espaço* de Stanley Kubrick. Todos tratam da questão essencial da Memória, que “(...) gera e dá à luz as palavras cantadas”. As cantigas infantis, palavras cantadas, concedidas pelo poético-musical, têm o “poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar um mundo que sem ela não existiria” (TORRANO, 1995, p.18).

Em uma análise interpretativa de *Blade Runner* realizada pelo professor Ricardo Rizek (São Paulo, 1988),<sup>36</sup> propunha, observar – e aqui nos interessa um aspecto fundamental para entender o papel da memória no nosso contexto – a “literalização brutal” da distinção entre homem e natureza que seria o núcleo de “(...) tudo aquilo que aponta a tecnologia: a articulação da penúria do Homem, como diz Martin Heidegger.” Tal separação homem e natureza se manifesta no andróide, um replicante “aspirante a homem” e “símbolo da questão humana”, a Memória. Como

<sup>36</sup> Anotação pessoal referente à palestra e análise proferida pelo prof. Ricardo Rizek, São Paulo, 1996.

criatura criada pelo próprio homem o andróide coloca em xeque (à prova) a própria ciência da qual ele é vítima, e com ela os paradigmas de fins do século XX, a “prova científica”. A própria noção de prova, explorado pelo filme desde o início, torna-se duvidosa podendo configurar, como repetidas vezes temos visto no “mundo real”, um notório fracasso da ciência ocidental, mesmo que pesem ao contrário algumas raras conquistas.

A Memória, fundamental ao personagem da queda na animação do primeiro *Toy Story* que não se sabe (porque não lembra) brinquedo, carrega a mesma temática de *Blade Runner* e a nosso ver, aproxima-se da função do anjo em *Se essa Rua*, como observamos no mito de Eros e Psiquê. Nossa memória talvez, em tempos de alta volatilidade, seja a única prova ou testemunha de nossa existência e presença no mundo.

Para Rouanet (1987, p.25), nossa “consciência pós-moderna é crepuscular”, pois tenta construir – em tempos de excesso e de hiperinformação – sob uma ótica tecnocrática “um mundo novo, embalado em seu berço pelo bip de uma utopia eletrônica”. Progresso que, a todo custo, constitui de forma fragmentária um fim em si mesmo. Assim, “Entre nenhuma informação e informação demais, o risco é ficar não informado. Ou de selecionar as informações ao acaso – o que dá no mesmo” (ECO, 1995).

Qual papel teriam as antigas cantigas infantis em um mundo tecnocientífico? Que significaria então, na civilização do excesso a prática com crianças superinformatizadas de cantigas como *O Cravo* e a *Rosa* ou *Ciranda-Cirandinha* ou *Se Essa Rua*? Provocar uma ação da memória coletiva e individual fazendo com que evocações ao passado desemboçassem seus elementos atemporais no presente de modo a questioná-lo mais profundamente? Mas estas canções e outras contextualizadas em outra época poderiam continuar sendo consistentes e significativas com uma infância que já abdicou em favor da *Vida Artificial*?

A Memória enquanto instrumento de recuperação da experiência seria mais que conhecimento verbal ou linguístico. Sendo ação reconstitui

e acrescenta novos significados no imaginário infantil e popular (MENESES, 2007). Assim, não mais cantar as músicas folclóricas não significa apenas a recusa de novos significados e transmissão da experiência, é a recusa da presença na ordem do mundo, de nosso vestígio no mundo.

No cantar se constrói e conflui a experiência da consciência individual que se expande ao coletivo e dele recebe sua influência de volta (STEWART, 1987). São estas reflexões que pretendemos trazer para professores e educadores: a necessidade de reflexão e prática do saber poético-musical no universo da tradição das cantigas infantis deve ser confrontada criticamente com as grandes transformações do mundo contemporâneo, estendendo os limites da prática democrática e social, restaurando sutilmente o conceito profundo de liberdade e sua fiel companheira: a necessidade.

*As cantigas infantis conformam um bem simbólico de nossa identidade cultural. “Com Som, Sem Som” ganha, com as sonoras manifestações das crianças, então, uma dimensão simbólica mais profunda: Sem Som é, como disse John Cage, o próprio som grávido de silêncio e tão bem expresso no poema Não: não digas nada! De Fernando Pessoa em seu “Cancioneiro”, emblematicamente gravado pelo conjunto musical Secos & Molhados na década de 1970. No fragmento de quatro versos, ressurge o silêncio daquela década obscura da história recente do Brasil, que espera ser, ainda hoje, colhida do esquecimento. Daquela década ressoa, com outras tantas manifestações poético-musicais, uma fusão estética denominada rock tupiniquim.*

Não: não digas nada! Supor o que dirá  
A tua boca velada é ouvi-lo já  
É ouvi-lo melhor do que o dórias  
O que és não vem à flor das frases e dos dias (PESSOA, s.d)

Ao não mais “vincular-se a nós” as antigas canções folclóricas brasileiras obscureceram parte de seu sentido lúdico poético e sobrevivem

enquanto legado histórico para uso de estudos acadêmicos. O que outrora fora indissociável do cotidiano da vida doméstica urbana e rural dos brasileiros, tornou-se um “clássico” da “estética colonial”, artefato secular, e, à margem da memória, mergulha no esquecimento porque perdeu seu encantamento, seu “poder de significar” para a sociedade atual (ECO, s.d., p.47). Lembremos que o problema da significação, não só em música, é espinhoso e complexo.

## Anexo 1

E-mail anônimo

[O problema do brasileiro é de infância!]<sup>37</sup>

“Eu, um Brasileiro morando nos Estados Unidos da América, para ajudar no orçamento, estou fazendo “bico” de babá. Ao cuidar de uma das meninas de quem eu “teoricamente” tomo conta, uma vez cantei “Boi da cara preta” para ela, antes dela dormir. Ela adorou e essa passou a ser a música que ela sempre pede para eu cantar ao colocá-la para dormir. Antes de adotarmos o “boi, boi, boi” como canção de ninar, a canção que cantávamos (em Inglês) dizia algo como:

“Boa noite, linda menina, durma bem  
Sonhos doces venham para você,  
Sonhos doces por toda noite”... (Que lindo, né?)

Eis que um dia Mary Helen me pergunta o que as palavras, em português, da música “Boi da cara preta” queriam dizer em Inglês:

“Boi, boi, boi,  
boi da cara preta,  
pega essa menina que tem medo de careta...” (???)

<sup>37</sup> Também intitulado “Baixa Auto-Estima é Tradição do Brasil”

Como eu ia explicar para ela e dizer que, na verdade, a música “boi da cara preta” era uma ameaça, era algo como “dorme logo, senão o boi vem te comer”? Como explicar que estava tentando fazer com que ela dormisse com uma música que incita um bovino de cor negra a pegar uma cândida menina?

Claro que menti, mas comecei a pensar em outras canções infantis, pois não me sentiria bem ameaçando aquela menina com um temível boi toda noite. Que tal! “nana neném que a cuca vai pegar”? Outra ameaça! Agora com um ser ainda mais “maligno” que um boi preto!

Depois de uma frustrante busca por uma canção infantil do folclore brasileiro, que fosse positiva e de uma longa reflexão, eu descobri toda a origem dos problemas do Brasil. O problema do Brasil é que a sua população em geral tem uma auto-estima muito baixa. Isso faz com que os brasileiros se sintam sempre inferiores e ameaçados, passivos o suficiente para aceitar qualquer tipo de extorsão e exploração seja interna ou externa. Por que isso acontece? Trauma de infância! Trauma causado pelas canções da infância! Vou explicar: nós somos ameaçados, amedrontados e encaramos tragédias desde o berço! Por isso levamos tanta “porrada” da vida e ficamos quietos. Exemplificarei minha tese:

“Atirei o pau no gato-to-to,  
mas o gato-to-to não morreu-reu-reu  
Dona Chica-ca-ca admirou-se-se  
do berrô, do berrô que o gato deu  
Miaaaau!”

Para começar, esse clássico do cancionário infantil é uma demonstração clara de falta de respeito aos animais (pobre gato) e crueldade. Por que atirar “O pau no gato”, essa criatura tão indefesa? E para acenar a gravidade relata o sadismo dessa mulher sob a alcunha de “dona Chica”. Uma vergonha!

“Eu sou pobre, pobre, pobre,  
de marré, marré, marré.  
Eu sou pobre, pobre, pobre,  
de marré de si.  
Eu sou rica, rica, rica,  
de marré, marré, marré.  
Eu sou rica, rica, rica,  
de marré de si”

Colocar a realidade tão vergonhosa da desigualdade social em versos tão doces! É impossível não lembrar do seu amiguinho rico da infância com um carrinho fabuloso, de controle remoto, e você brincando com seu carrinho de plástico.

“Vem cá, Bitu! Vem cá, Bitu!  
Vem cá, meu bem, vem cá!  
Não vou lá! Não vou lá, Não vou lá!  
Tenho medo de apanhar”

Quem foi o adulto sádico que criou essa rima? No mínimo ele espancava o pobre Bitú...

“Marcha soldado,  
cabeça de papel  
Quem não marchar direito,  
Vai preso pro quartel”

De novo, ameaça! Ou obedece ou você vai ser preso. Não é à toa que o brasileiro admite tudo de cabeça baixa.

“A canoa virou,  
Quem deixou ela virar,  
Foi por causa da (nome de pessoa)  
Que não soube remar”

Ao invés de incentivar o trabalho de equipe e o apoio mútuo, as crianças brasileiras são ensinadas a dedurar e a condenar um semelhante. “Bate nele, mãe!”

“Samba-lemê tá doente,  
tá com a cabeça quebrada  
Samba-lemê precisava  
É de umas boas palmadas”

A pessoa, conhecida como Samba-lemê, encontra-se com a saúde debilitada e necessita de cuidados médicos. Mas, ao invés de compaixão e apoio, a música diz que ela precisa de palmadas! Acho que o Samba-lemê deve ser irmão do Bitú...!

“O anel que tu me deste  
era vidro e se quebrou.  
O amor que tu me tinhas  
era pouco e se acabou”

Como crescer e acreditar no amor e no casamento depois de ouvir essa passagem anos a fio?

“O cravo brigou com a rosa  
debaixo de uma sacada;  
O cravo saiu ferido  
e a rosa despedaçada.

“O cravo ficou doente,  
A rosa foi visitar;  
O cravo teve um desmaio,  
A rosa pôs-se a chorar”

Desgraça, desgraça, desgraça! E ainda incita a violência conjugal (releia a primeira estrofe). Precisamos lutar contra essas lembranças. Nossos filhos merecem um futuro melhor!”

## Referências

- AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. (p.9-17).
- ARANTES, P.; SCHWARZ, R. *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. Edição Carta Maior e Boi Tempo editorial. Formato Epub. Modo de acesso: World Wide Web, 2013.
- ÁVILA, M. B. *A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos: uma leitura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil*. Tese de doutorado. ECA-USP, São Paulo, 2010.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno et al. Difel, Rio de Janeiro: 2003, p.57-62, p.199-248.
- BEAINI, T. C. *Heidegger: arte como cultivo do inaparente*. Editora Nova Stella. Edusp, 1 ed., São Paulo, 1986 (p.17-9).
- BEATLES, T. *Nowhere man*. Rubber Soul, 1965.
- BENJAMIN, W. *Experiência e pobreza in Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo, Brasiliense, v.1, 1994
- CARLONI, K. G. *Forças Armadas e legalidade: o contra-golpe de 1955*. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Anais... – Londrina, 2005. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0548.pdf>. Acesso em ago. 2014.
- CARVALHO, M. V. de. Arte e Mercado in *Revista Mbaraka*, Outubro 2009.
- CASCUDO, L. C. *Antologia do folclore brasileiro*. Global editora, 6. ed. São Paulo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. Global editora, 10 ed. São Paulo, 2001.
- CAYMMI, D.: *Saudade da Bahia*. Edições Euterpe, Rio de Janeiro, 1957. Partitura disponível em: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/10968>. Acesso em 13 ago. 2014.
- COUTINHO, E. F. *Mestiçagem e multiculturalismo na construção da identidade cultural Latino-Americana* – p.21-32 – In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade: marcas da colonização*. V.58, São Paulo, 2000.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução: Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- DEVITO, D. *The War of The Roses*, 1989.

- DIEL, P. *O simbolismo na mitologia grega*. São Paulo: Attar editorial, 1991.
- DRAGOI, S. V. *Musical Folklore Research in Rumania and Bela Bartok's Contribution to it*. In *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*, New York: Editio tertia, Boosey and Hawkes, 1959. p.13-29. Disponível em: <https://archive.org/details/stdiamemoriaebel000107mbp>
- ECO, U. Sob o signo de Eco. In *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, Quinto caderno, 14 de maio de 1995.
- \_\_\_\_\_. *O pêndulo de Foucault*. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Record, 4. ed., 1989.
- \_\_\_\_\_. *Da árvore ao labirinto*. Trad. Maurício Santana Dias. 1. ed., Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Ricordi, 2013.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes, São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GIANNETTI, C. *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Trad. Maria A. Melendi. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- GORZ, A. *O Imaterial: conhecimento, valor e capital*. Trad. Celso Azzan Jr. São Paulo: Annablume, 2005 ,p.9-13.
- GOSS, S. *The Guitar and the Musical Canon: The myths of tradition and heritage in concert repertoire and didactic methodology*. S.d. Disponível em:  
<http://www.stephengoss.net/images/publications/pdfs/The%20Guitar%20and%20the%20Musical%20Canon.pdf>. Acesso em: dez. 2013.
- GUENÓN, R. *O reino da quantidade e os sinais dos tempos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- HARVARD University. Centro sobre a Criança em Desenvolvimento. *Construção do sistema de "Controle de Tráfego Aéreo" do cérebro: como as primeiras experiências moldam o desenvolvimento das funções executivas*. Tradução Gisele C. Batista Rego. Disponível em: [http://www.fmcsv.org.br/pt-br/acervo-digital/Paginas/ Construindo-o-sistema-de-controle-de- trafego-aereo.aspx](http://www.fmcsv.org.br/pt-br/acervo-digital/Paginas/Construindo-o-sistema-de-controle-de- trafego-aereo.aspx), 2011. Acesso em 6 ago. 2014.
- HOBBSAWM, E. *A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- KIERKEGAARD, S. A. *Os Pensadores*. Abril Cultural. São Paulo: 1979. Traduções de Carlos Grifo, Maria J. Marinho, Adolfo C. Monteiro.
- KODÁLY, Z. (Org): *A Prerequisite Condition of Comparative Song Research*. In *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*. Editio tertia, Boosey and Hawkes. New York: 1959,

p.11-2. Disponível em: <https://archive.org/details/stdiamemoriaebel000107mbp>. Acesso em maio 2014.

- KRISTELLER, P. *Tradição clássica e pensamento do renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- LIMA, E. de. *As modinhas do Brasil*. 2000. Dissertação de Mestrado, Unesp, 1998.
- LINS, R. L. As caravelas do imaginário. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade: Marcas da colonização*. V.58. São Paulo, 2000.
- LIRA, M. *Jornal Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27nov.1955. Artigo: *Ciranda, cirandinha*. Disponível em: [http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=G:\Trbs\\_5\Funarte\Tematico.docpro&pesq=cantigas%20infantis](http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=G:\Trbs_5\Funarte\Tematico.docpro&pesq=cantigas%20infantis). Museu de Folclore Edison Carneiro – acesso em 20 jul. 2014.
- LYOTARD J. F. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Correa Barbosa – 12. ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.
- MACEDO, T. Flagrantes do céu e do inferno nas visões sobre o Brasil. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade: Marcas da colonização*. São Paulo, 2000, v.58, p.43-50.
- MENDES, M. P. Ecos do Brasil colonial: a plagiotropia em Anchieta. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade: marcas da colonização*. v.58, São Paulo, 2000, p.67-74.
- MORAES, J. Cliques da vigilância. *Revista Filosofia Ciência & Vida*, ano 6, ed. 81, abril 2013.
- NATTIEZ, J-J. Et al. ECO, U. Pensamento estrutural e pensamento serial. In: *Semiologia da música*, Lisboa: Veja Universidade, s.d., p.41-62.
- NETO, D. M. *Administrando a festa: música e Iluminismo no Brasil Colonial*, Curitiba: Editora Prismas, 2013.
- NOVAES, A. (Org). *O olhar*. Cia das Letras, São Paulo, 1988.
- OLIVEIRA, J. M. de. *Gvive. Sete vidas eu tivesse...* Documentário Associação dos Ex-Alunos e Amigos do Vocacional do Estado de São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QYyLVTHpF-s> Acesso em: jul. 2014.
- ORTEGA y GASSET, J. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo e Vicente Cechelero. 4. ed. São Paulo: Cortez editora, 2003.
- PESSOA, F. *Não: não Digas Nada!* Edição crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol.1., Tomo IV. Coord.: Ivo Castro. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.D. Portugal, p.24. <<https://www.incm.pt/portal/bo/produtos/anexos/10026120100406165505599.pdf>> Acesso em 15set2014.

- PIGÉAUD, J. *Aristóteles, o homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, 1. Tradução Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p.7-45.
- PUBLIFOLHA. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3ª ed. – Art Editora, São Paulo: 2003.
- RATNER, L.G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer books 1980, p.16-9.
- REILY, S. A. Brazilian Musics, Brazilian Identities. *British Journal of Ethnomusicology*. Vol. 9. No. 1, 2000, p. 1-10. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3060787>. Acesso em 17 abr. 2014.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- RIZEK, R. Análise do filme *Blade Runner*, São Paulo. 1996. Anotação pessoal.
- ROMÉRO, S. *Cantos Populares do Brazil*. Lisboa, Nova Livraria Internacional editora, v.1. 1883. Disponível em Brasileira Digital. Acervos que participam do Projeto Brasileira, USP.
- SAGRADO, L., RAUL P., ANDERSON L. *Quando sinto que já sei: Práticas educacionais inovadoras que estão ocorrendo pelo Brasil*. Direção: Antonio Brasil, 2013. Disponível em: <http://www.quandosintoquejasei.com.br/> Acesso 30 jul. 2014.
- SANTOS, M. A. C. *Heitor Villa-Lobos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2010.
- SANTOS, M. F. dos. *Tratado de simbólica*. Editora Logos, São Paulo, 2. ed. v. 6, 1959.
- SARMENTO, M. J. A reinvenção do ofício de aluno. In *Escola da Ponte: Defender a escola pública*. Rui Canário, Filomena Matos e Rui Trindade (Orgs.). Portugal, SD, p.48-55.
- SCHAFER, M. *O ouvido pensante*. Trad. Mariza T. de O. Fonterrada et al. São Paulo: Editora da Unesp, 1991. p.293-4.
- SCHAFF, A. *A revolução informática: as consequências sociais da segunda revolução industrial*. São Paulo: Editora da Unesp/Brasiliense, 1995.
- SCHÖNBERG, A. *Tratado de Armonía*. Tradução de Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1974.
- SOUZA, E. *Dionísio em Creta e outros ensaios: estudos de mitologia e filosofia da Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia 1: Mistério e surgimento do mundo*. Brasília: Editora Unb, 1988.

- SILVA, D. F. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. Tradução Dora Ferreira da Silva. São Paulo, Ed. Cultrix: 1984
- STEWART, R. J. *Música e Psique*. Trad. Carlos A. Malferari, São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular: segundo os gêneros*. São Paulo: Editora 34, 7. ed., 2013).
- TORRANO, J. *Teogonia, a origem dos deuses*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.
- VALCÁRCEL, A. *Ética contra estética*. Tradução Newton Cunha. São Paulo: Editora Perspectiva: 2005.
- VILHENA, L. R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.
- WARSHAVER, G. E. *On Postmodern folklore*. *Western Folklore*. Vol. 50. No. 3 (Jul., 1991) pp.219-229. Disponível: <http://www.jstor.org/stable/1499876>. Acesso em 17 abr. 2014.
- WEHLING, A.; WEHLING, M. J. C. M. *Formação do Brasil Colonial*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ZIMMER, H. *A conquista psicológica do mal*. Tradução Marina S. T. Americano. São Paulo: Editora Palas Athena, 1988.

## Análise semiótica na Regência musical

Caio Anderson Ramires Cepp

Universidade Estadual do Ceará – UECE, Fortaleza, CE.

O presente artigo estuda a regência musical no aspecto semiótico. Nele, iremos analisar, segundo a teoria semiótica de Peirce, a comunicação gestual que maestros utilizam para se comunicar com músicos de uma orquestra. Foram considerados para esta análise os conceitos de Santaella (2007), Martinez (2003) e Peirce (2012) – relacionados as tricotomias de Peirce. Os materiais utilizados para análise foram: Trechos de um vídeo no qual a Orquestra Sinfônica da UECE, sob a regência do maestro Alfredo Barros, executa a Quinta Sinfonia de Beethoven. Usufruímos de tabelas semióticas e alguns quadros de imagens a serem identificados na relação maestro-músico. Como resultado, percebeu-se que a linguagem gestual do maestro é tão importante quanto à questão sonora, mostrando que o papel do maestro é fundamental na condução da orquestra sobre a interpretação da peça tocada.

**Palavras-chave** Comunicação; Semiótica; Regência Musical.

Artigo Oriundo da monografia de graduação do curso de Jornalismo, orientada por Edmundo Benigno e Alfredo Barros. [edmundo@faculdadescearenses.edu.br](mailto:edmundo@faculdadescearenses.edu.br) / [alfredo.barros@uece.br](mailto:alfredo.barros@uece.br)

## Introdução

Neste presente artigo analisamos a regência musical utilizada por maestros frente a orquestra sinfônica, a fim de responder uma questão bastante popular sobre o que significa os movimentos e gestos que o maestro executa. Norteamos este trabalho nos estudos de Peirce (2012), Santaella (2007) e Martinez (2003) no que diz respeito às tricotomias proposta por Charles Sanders Peirce, para assim concluir nossa análise na linguagem gestual e os efeitos interpretativos causados na mente de um músico.

A proposta deste trabalho é desenvolver em cima de uma metodologia qualitativa e pesquisa participante, cujo objetivo foi observar os signos em seu ambiente natural de sua ocorrência e analisá-los, para que assim possamos responder a questão que norteia este trabalho.

Os materiais coletados para análise foram: trechos de um vídeo no qual a orquestra sinfônica da UECE executa a peça Quinta Sinfonia de Beethoven, estes trechos foram transformados em quadros de imagens para melhor compreensão na descrição das análises. Foram elaboradas entrevistas de profundidade com músicos e maestro da orquestra para assim compreender os efeitos interpretativos.

O vídeo foi coletado no auditório do bloco de música da Universidade Estadual do Ceará, Itaperi, local sede da Orquestra Sinfônica da UECE. A coleta das imagens aconteceu no dia 17 de maio, às 14h, período em que a orquestra preparava a peça para ser apresentada no segundo semestre da temporada 2014 de concertos sinfônicos.

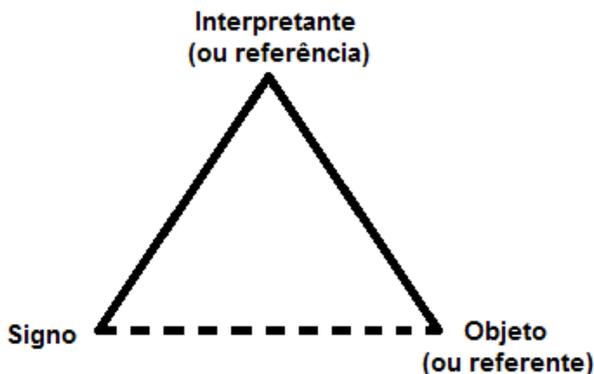
Ressaltamos que este artigo é fruto de um trabalho monográfico de conclusão do curso de jornalismo. Importante ainda explicar que, em princípio, este trabalho não tem uma identidade propriamente jornalística, mas estabelece uma reflexão entre a comunicação (regência), semiótica e música. Por natureza a comunicação possui uma estreita relação com as ciências da linguagem. Desta forma, não podemos interpretar os fenômenos musicais como simples emoções despejadas por um autor. É

neste momento que a semiótica surge como ferramenta para ser trabalhada no ambiente musical.

### Signos, objetos e interpretantes na semiótica de Peirce.

O estudo dos signos envolve três atores: o próprio signo, o objeto e o interpretante. Para que uma mente interpretadora se relacione com um objeto é necessário a existência do signo, que representará o objeto dentro de determinados limites. A mente que interpreta não se relaciona diretamente com o objeto senão por mediação de um signo.

Para Peirce (2012), signo é o que de certo modo representa algo para alguém. Esse algo é o que se chama de objeto do signo que causa um efeito na mente interpretadora, denominado de interpretante. As três denominações formam a relação triádica do signo, que pode ser representada graficamente, segundo a proposta de Ogden & Richards<sup>1</sup> (NETTO, 2010).



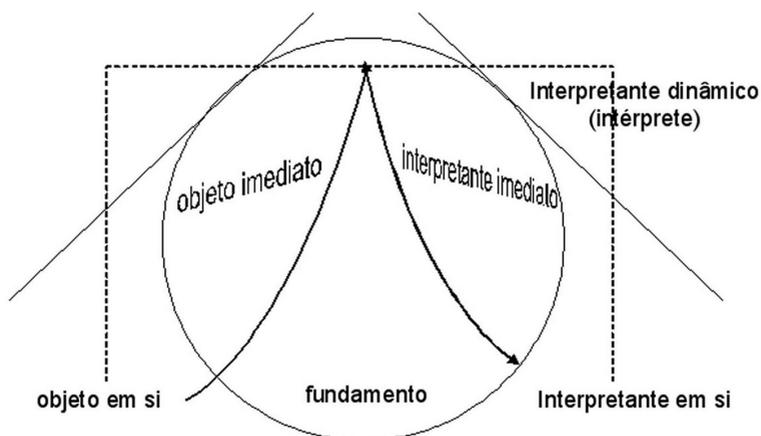
**Figura 1.** A relação triádica do signo

<sup>1</sup> O gráfico foi retirado do livro *Semiótica, Informação e Comunicação* (J. TEIXEIRA COELHO NETTO, 2010, p. 56).

Santaella (2007) explica que o signo está no lugar do objeto, portanto, “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa” (SANTAELLA, 2007, p. 90).

Uma coisa só aparece como signo de uma outra coisa se, na mente de quem a perceber, surgir uma terceira coisa (vinda de experiências anteriores), a partir da qual a interpretação daquela primeira coisa possa ser realizada (FERNANDES, 2009, p. 3).

Para uma melhor compreensão das relações entre signo, objeto e interpretante, Santaella (2007) elaborou um esquema (figura 2) que aponta para a existência de dois tipos de objeto – imediato e dinâmico – e dois tipos de interpretante – também imediato e dinâmico.



**Figura 2.** O signo / Retirado de Santaella (2007)

Pelo esquema apresentado, percebe-se que o signo é composto pelo seu fundamento (que pode ser uma qualidade, um singular ou uma lei, como será visto mais adiante), por um objeto e interpretante imediatos.

Isso implica que o objeto imediato esteja dentro do signo, e diz respeito à referência que o signo faz ao que representa – o objeto dinâmico.

O interpretante imediato também está dentro do signo e está relacionado ao potencial efeito que o signo pode causar em uma mente interpretadora. É aquilo que o signo está apto a produzir em uma mente e a sua natureza dirá o que ele pode produzir (SANTAELLA, 2007). Já o efeito real que causa, caracteriza o interpretante dinâmico, ou seja, é aquilo que o signo efetivamente produz na mente singular e subdivide-se em três níveis: emocional, energético, lógico (SANTAELLA, 2007).

O nível emocional está relacionado a uma qualidade de sentimento. Uma música quando ouvida, por exemplo, pode desencadear uma série de emoções. É capaz de despertar sentimentos.

O nível energético corresponde a uma ação física ou mental, que exige que o interpretante desperdice algum tipo de energia. No caso da música, ao ser ouvida despertar o choro ou mesmo uma dança, tem-se o nível energético em evidência.

O nível lógico se manifesta por meio de uma regra interpretativa internalizada na mente do interpretante. Se ele elabora pensamentos em cima do que ouve, por exemplo, pode-se dizer o nível lógico se apresenta.

## A divisão dos signos: Tricotomias

Peirce (2012), propõe a existência de dez tricotomias e mais de sessenta classes de signos, porém, neste trabalho serão estudadas apenas as duas primeiras tricotomias: a que estuda o signo em si mesmo e a que estuda o signo em relação ao seu objeto.

A primeira tricotomia se refere ao signo em si. Nela, estão presentes os fundamentos dos signos. Santaella (2007), explica que é preciso ter três propriedades formais para que as coisas funcionem como signo: sua qualidade (quali-signo), sua existência (sin-signo) e seu caráter de lei (legi-signo). “Pela qualidade tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo, e pela lei, tudo deve ser signo” (SANTAELLA, 2007, p. 12). Tudo pode ser signo mesmo possuindo outras propriedades.

Signo em relação a si mesmo	Descrição
Quali-signo	Não aparece. Portanto, não pode funcionar como signo sem estar encarnado em algum objeto que apresente cor, cheiro, som, sentimento, texturas ou volume etc.
Sin-signo	É o existente, o que existe. O existente tem potencial suficiente para funcionar como signo. Ele aponta para aquilo de que faz parte: uma frase, um sinal, a forma de piscar, um gesto etc.
Legi-signo	Funciona como lei. Seu papel é fazer com que o singular (sin-signo) se amolde a sua generalidade como as palavras, as leis do direito, convenções sociais etc. (SANTAELLA, 2007).

**Tabela 1.** Signo em relação a si mesmo / Elaborada a partir de Santaella (2007, 2012)

As três propriedades citadas habilitam as coisas a funcionarem como signo. Elas podem muito bem operar juntas: as leis incorporam o singular nas suas réplicas, ou seja, o singular se adéqua à generalidade da lei. Todo singular é sempre composto de qualidades.

Quase todas as coisas estão sob a lei, assim Santaella (2007) enfatiza que na maioria das vezes as três propriedades operam conjuntamente. Em alguns casos, a qualidade fica proeminente, caso visível na arte, música, poesia etc (SANTAELLA, 2007).

A segunda tricotomia refere-se às relações entre signo e seu objeto dinâmico. Como são três os fundamentos de um signo, serão três os tipos de relação entre signo e o objeto a que denota. Quando o fundamento é um quali-signo, o ícone será a sua relação com o objeto. Se for um sin-signo, o índice será a sua relação com o objeto. Se for legi-signo, a sua relação com o objeto será um símbolo (SANTAELLA, 2007).

Relação do signo com o objeto	Descrição
Ícone	Tem uma relação de semelhança com o provável objeto representado. Como o ícone está relacionado ao quali-signo, que é quase um signo, a relação de semelhança com o objeto se limita às qualidades dele. Nessa relação, o ícone aparece porque o quali-signo sugere seu objeto por similaridade. Um exemplo pode ser a cor azul que quando aparece à mente lembra o céu.
Índice	O que dá fundamento ao índice é a existência (sin-signo) concreta. Para agir como índice, o signo deve se considerar parte de outro existente para o qual aponta e faz parte. As nuvens escuras que indicam chuva ou a fumaça que indica fogo são exemplos desse signo.
Símbolo	Signo que se refere ao objeto em virtude de uma associação de ideias produzidas por uma convenção. Seu fundamento é o legi-signo. Um símbolo não indica uma coisa, ele denota um gênero de coisa. São socialmente convencionados e mutáveis, assim eles são arbitrários. A cor branca como símbolo da paz, placas de trânsito, o hino nacional que representa o Brasil, são exemplos dessa classe de signo.

**Tabela 2.** Signo em relação ao seu objeto / Elaborada a partir de Santaella (2012) e Santaella (2007)

Tendo apresentado os principais conceitos e definições que envolvem a teoria semiótica peirciana, faz-se necessário que sejam aplicados ao objeto de estudo deste trabalho: a regência.

## O signo, o objeto e o interpretante no processo da regência.

De acordo com Peirce (2012), como visto anteriormente, a semiótica existe à base de três conceitos: signo, objeto e interpretante. Santaella (1983) explica que o signo é qualquer coisa que aparece à mente interpretadora. Assim, entendemos que o signo é uma coisa que representa outra coisa, seu objeto. Ele representa seu objeto para um intérprete, que por sua vez produz na mente desse intérprete uma outra coisa que está relacionada ao objeto, pela mediação do signo.

Seguindo esses pontos ideológicos, podemos classificar o signo, objeto e interpretante no nosso trabalho da seguinte forma:

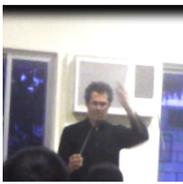
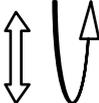
Conceitos	Definição	Conceito neste trabalho	Justificativa
Signo	Qualquer coisa que aparece à mente interpretadora	Gesto	Os gestos executado pelo maestro surge como signo nesta relação, pelo fato de ser o sinal visual para que os músicos percebam o que o maestro designa.
Objeto	Representado pelo objeto	Regência	A regência representa para os músicos a linguagem na qual o maestro utiliza para indicar como a música deve ser executada.
Interpretante	Ação da mente interpretadora em relação ao signo	Orquestra	Os efeitos causados pela interpretação da regência na mente interpretadora, que no caso são os músicos da orquestra.

**Tabela 3.** Análise dos conceitos que envolvem as relações do signo/ Elaborada pelo autor.

Martinez (2003) explica que a semiótica peirceana oferece instrumental suficiente para analisar a comunicação musical em diferentes esferas, traduzindo teoricamente todas as questões. Nesta pesquisa, iremos analisar os gestos do maestro pelo fato de haver uma linguagem que foi pouco estudada e explorada por outros pesquisadores. Compreender essa linguagem regencial e analisar o que ela provoca em uma mente interpretadora pode ser o caminho para solucionar os problemas interpretativos que circulam nesse ambiente orquestral. Assim, precisa-se focar na questão visual para se perceber os gestos da regência e assim, analisá-los.

Para o estudo desses elementos, destaca-se o período no vídeo compreendido entre 3'55 e 4'00. Para que a compreensão fique mais fácil,

elaborou-se um quadro com as imagens existentes no período anteriormente citado, ilustrando os movimentos a que elas correspondem.

	Imagem 1	Imagem 2	Imagem 3
Imagem			
Movimento correspondente			

**Tabela 4.** Orquestra Sinfonica da UECE, sob a regência de Alfredo Barros.

## O signo em si na regência

No aspecto da primeira tricotomia – o signo em si mesmo – o signo é a linguagem gestual utilizada pelo maestro para se comunicar com os músicos ao executar uma peça musical.

Os gestos são produzidos com movimentos dos braços e mãos. Uma batuta<sup>2</sup> é usada para que os sinais se tornem mais precisos e visíveis. Geralmente a mão direita marca o ritmo da música. É extremamente importante o maestro conduzir a orquestra dentro da métrica musical que a peça pede. Wagner (apud WALKIN, 2013) explica que o trabalho do regente está contido na sua capacidade de indicar o tempo correto.

<sup>2</sup> A Batuta é o instrumento usado pelo maestro não apenas para marcar o tempo da música, mas também para moldar as frases dos instrumentos, com movimentos delicados transmite à orquestra o tipo de som que deve ser produzido.

A mão esquerda dirá as entradas e as dinâmicas, para assim obter dos músicos um colorido orquestral na peça tocada. Por exemplo: indicar a entrada para um solo e como esse solo deve ser executado, como as notas devem ser tocadas em determinado trecho, etc.

Um gesto mais horizontal pode pedir uma qualidade mais lírica, disse James Depreist, diretor de estudos orquestrais e de regência da Julliard School. Um gesto para baixo imite um movimento de arco de violino, disse Bicket, pode colorir o ataque. De acordo com Gilbert, mesmo quando marca o tempo em notas longas, o regente deve procurar comunicar a qualidade sonora que busca, por meio do movimento da batuta (WALKIN, 2013, p. 23).

As expressões faciais, também fazem parte dessa comunicação. O olhar traduz a satisfação ou insatisfação em determinados trechos que a orquestra venha a tocar. Não olhar para o solista quando estiver executando o seu solo pode ajudá-lo a ter um desempenho melhor sem ceder ao nervosismo. A postura do maestro pode influenciar na questão da execução da orquestra, como por exemplo, inclinar o corpo para trás pode significar para a orquestra que toque mais suave.

A respiração é um ponto importante para iniciar uma regência, marca o momento de preparo para execução de toda a orquestra. As cordas precisam ser incentivadas tanto quanto os instrumentos de sopro. Uma respiração errada pode afetar a música. A respiração está ligada com as formas de executar a peça, uma respiração forte e aguda gera um som mais nítido e audível.

Tendo caracterizado melhor o signo deste trabalho, pode-se partir para a análise do signo em si mesmo, como mostra a tabela abaixo:

Conceito	Signo em si mesmo (1ª. Tricotomia)	Descrição
Signo	Quali-signo	As qualidades estão representadas ao se olhar para um maestro gesticulando frente a todos os músicos, quase que desenhando algo, criando formas que em um primeiro olhar não parece haver sentido.
	Sin-signo	É possível perceber que os fazem parte da regência musical e sua singularidade pode ser vista nas formas dos sinais que o maestro usa para que os músicos o compreendam. O maestro constrói signos prontos para significar, únicos, que futuramente possuíram seus significados.
	Legi-signo	A lei que se aplica a esse contexto está relacionada ao que os músicos chamam de alfabetização musical ou educação musical. Pode ser percebida na segunda imagem da sequência acima, quando o maestro aponta para um dos músicos orientando para um solo que deverá entrar com o seu sinal.

Tabela 5. 1ª tricotomia na regência

## O signo em relação a seu objeto

No aspecto da segunda tricotomia – o signo em relação ao seu objeto – o objeto é a regência e a forma como esta regência e o gesto se relacionam dão origem ao ícone, índice e símbolo deste estudo.

Pensando no signo estudado neste trabalho, percebe-se que o objeto imediato é composto pelos movimentos gestuais do maestro (sentido e direção), que indicam a regência musical. O objeto dinâmico desse signo é a regência, o que o signo está representando, ou seja, o gesto realizado torna possível distinguir a forma como deve ser tocada a peça.

Os movimentos compõem o signo e apontam para a regência determinando como os músicos devem interpretar e executar a peça que

contém ideias de nuances musicais e dinâmicas descritas nos gestos do maestro.

A regência é uma arte que mistura dança e gestos, envolvendo corpo e alma em um processo físico gestual que denota a personalidade musical do condutor da orquestra. O papel da regência é dar vida à música interpretada pela orquestra.

Conceito	Signo em relação ao objeto (2ª. Tricotomia)	Descrição
Relação do signo com o objeto	Ícone	Os gestos que compõe a segunda imagem da sequência acima regida pelo maestro têm uma relação de semelhança com o que de fato é. A imagem do maestro gesticulando e apontando para um músico sugere que ele esteja informando o tempo da música para a entrada do solo.
	Índice	As mãos erguidas do maestro exibidas na terceira imagem da sequência da tabela 4 indica a marcação do tempo da música na mão direita e mais sonoridade na mão esquerda. Pode-se dizer que nesse momento o maestro está pedindo mais sonoridade naquele trecho da música.
	Símbolo	Os gestos do maestro simbolizam a regência que é a linguagem comunicativa de músicos e maestro em uma orquestra. Tais movimentos implicam em uma série de significados previamente convencionados.

**Tabela 6.** 2ª tricotomia na regência.

## O signo e seu interpretante

Interpretante é a ação que ocorre na mente interpretadora (SANTAELLA, 2007). De acordo com a autora, apoiada nos pensamentos de Pierce, pode-se afirmar a existência dos interpretantes imediato e dinâmico. A tabela abaixo explica os dois termos:

Interpretante	Descrição
Imediato	O interpretante Imediato consiste no que o signo está apto a produzir em uma mente interpretadora.
Dinâmico	O interpretante Dinâmico se refere ao efeito que o signo irá gerar em qualquer mente interpretadora, esse efeito pode ser dividido em três níveis: Emocional, Energético e Lógico

**Tabela 7** Os interpretantes imediato e dinâmico. Tabela elaborada de acordo com Coelho Neto (2010) e Santaella (2007).

O interpretante imediato está ligado ao potencial interpretativo que o signo (regência) está apto a produzir quando encontrar uma mente interpretadora. Santaella (2007) explica que há signos que são interpretáveis na forma de qualidade de sentimento, outros por meio de pensamentos em uma série infinita, e há outros por meio de experiências ou ação. A regência faz isso. Através dos movimentos das mãos, o maestro não dirá apenas o andamento da música, mas também as nuances<sup>B</sup> musicais que dirão como a peça deve ser tocada.

Após encontrar as mentes interpretadoras, o nível de Interpretante Dinâmico entra em ação. Observa-se que a comunicação entre o maestro e os músicos da orquestra funciona à base de regras com as quais os músicos já estão habituados, e que constroem uma significação lógica para com os gestos do maestro. Assim, percebe-se que o efeito de caráter lógico está constantemente presente nessa relação comunicativa.

Como o interpretante está relacionado ao efeito que o signo causa na mente interpretadora, nada mais apropriada que recorrer à interpretação dos próprios músicos da orquestra para saber o que eles interpretam quando entram em contato com os gestos do maestro.

Com base nas afirmações de Jônatas Gaudêncio, primeiro clarinete da OSUECE, “Geralmente ele (maestro) combina comigo o que ele quer

<sup>B</sup> Nuance é um termo utilizado na música que se refere ao desempenho das frases musicais, sons e acordes. A distinção entre a dinâmica e as expressões também fazem parte. (ROHOLT, 2010)

que seja ouvido e eu tento segui-lo ao máximo com seus gestos, às vezes decoro as passagens para ficar olhando só para o Maestro”. Entrevista cedida em maio de 2013.

Nos ensaios da OSUECE, percebemos que a referencialidade é aplicada a todo instante, para que não seja esquecido o gesto definido como referência a alguma nuance musical. Marcelo de Souza, segundo trompete da OSUECE,

O maestro ergue os braços e todos fazem silêncio total, ficamos em estado de alerta que dura não mais que uns cinco segundos, tempo suficiente para perceber que os braços erguidos do maestro irão baixar. A música só começa quando ele baixa os braços e nós tocamos. Nos ensaios, o que mais passamos são as entradas, solos e fim da música. Não podemos começar a tocar sem a indicação da regência, é ela que guia a gente na questão do ritmo e dinâmica. Sem ela, ficamos sem uma referência, mesmo com a partitura na nossa frente. (Marcelo de Souza, segundo trompete da OSUECE).

Todas essas características descritas acima saltam frente a possíveis interpretadoras. Considerando o estudo da análise do interpretante dinâmico, percebe-se que o efeito de caráter lógico é bastante presente na relação maestro e músico.

Ao perguntarmos se os músicos se emocionam ao interpretar uma peça e se isso poderia atrapalhar no rendimento musical, vários músicos da orquestra afirmaram que as emoções acontecem com frequência, mas é preciso atenção para que a música não seja afetada negativamente.

Percebo que me desligo das coisas ao redor, minha concentração aumenta quando toco. Fico mais atento, visualmente e auditivamente, ao que está acontecendo para poder dar o melhor de mim mais e mais. Às vezes interfere quando eu deixo de pensar no que estou fazendo durante a execução, e passo a agir de maneira espontânea. Algumas músicas são tão lindas que os arrepios são inevitáveis e quando eu solo nesses momentos faço o máximo para que a minha emoção soe junto com o som do meu

instrumento (Jônatas Gaudêncio, entrevista cedida em maio de 2013).

O efeito de caráter emocional se faz presente nas relações interpretativas musicais. Segundo o discurso acima, percebe-se que esse efeito tanto pode ser ruim para o andamento da peça, como também pode ser ótimo. Sendo bem aplicado na sonoridade do instrumento, pode melhorar a qualidade sonora nos solos.

O efeito de caráter energético é necessário tanto para o músico quanto para o maestro, que para executarem suas funções dentro da orquestra é preciso que desempenhem uma “força física” para fazer com que a música seja executada. Em vários momentos presenciamos os efeitos Energético e Lógico atuando juntos. É o que acontece quando há os ataques (momento no qual toda a orquestra toca forte um determinado trecho da música) no início da peça 5ª sinfonia. Para que ela seja executada, os efeitos energéticos que correspondem à ação física – que neste caso é tocar o instrumento – e o efeito Lógico – que representa o símbolo da regência do maestro, no qual, os músicos internalizaram para referenciar o momento e como deverá ser tocada ao se apresentarem.

Segundo as observações do pesquisador deste trabalho, ao presenciar a apresentação da Quinta Sinfonia, o que se pode perceber é que em alguns trechos, se ouviam-se todos os instrumentos executando suas partes, complementando-se, formando uma massa sonora estonteante. Alguns músicos demonstraram sinais visíveis de satisfação que logo podemos relacionar com dos três efeitos, agindo harmonicamente em suas performances. Enquanto o maestro controlava a massa sonora para não fugir da nuance, alguns sorrisos tímidos eram vistos em seu rosto. Identificou-se aí o ápice da comunicação entre maestro e músicos, que esbanjavam em suas expressões os três efeitos do interpretante dinâmico: emocional, energético e lógico.

Nesta pesquisa a semiótica se mostrou ferramenta importante para análise da relação maestro – músico. Com base nas análises realizadas nesta pesquisa, percebe-se que a sonoridade é importante nessa relação, mas o aspecto visual, manifestado por meio dos gestos que envolvem a regência – se não for mais importante – é tão importante quanto o aspecto sonoro para concretizar o processo de comunicação entre as partes, pois os gestos indicam como a música deve ser tocada, para se alcançar uma sonoridade mais próxima da perfeição.

Constatou-se, também, que a presença do diálogo entre maestro e músico é fundamental para que a comunicação possa se concretizar sobre o interpretante dinâmico e seu efeito lógico, formando a base para que a comunicação possa ser assimilada.

Percebeu-se ainda que existe uma relação em comum acordo entre as duas partes: maestro e músico. Ao conhecer o limite da segunda, o primeiro trabalha para que nos ensaios esses limites técnicos possam ser extintos. Para isso, muitas vezes o maestro trabalha a experiência musical e técnica individual, que faz a diferença na questão da transmissão da mensagem, sendo assim entendida e respondida musicalmente pelos músicos.

Observou-se, também, que existem algumas modalidades linguísticas e técnicas para instrumentos de cordas, sopros e percussão, das quais o maestro usufrui para comunicar suas expressões e nuances musicais.

A busca de um entendimento preciso nos significados da regência traz para o maestro o maior dos problemas em uma orquestra, os erros de interpretação regencial dos músicos para com os gestos do maestro. Entende-se que a questão de falhas na interpretação de uma peça, pode ser corrigida na regência, porém uma falha na interpretação da regência pode ser um grande problema em um concerto musical. Em entrevista o maestro Alfredo Barros, destaca que nas orquestras sinfônicas profissionais trabalham incessantemente para que as coisas (regência, músico e música) estejam em seus respectivos lugares.

## Referências

- FERNANDES, José. O signo Semiótico na concepção de Charles Sanders Peirce. São Paulo, p. 6, jan. 2009. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/11451925/0-SIGNO-SEMIOTICO-NA-PERSPECTIVA-DE-CHARLES-SANDERS-PEIRCE>. Acesso em: 28 de abril, 2013.
- ROHOLT, C. Tiger. Musical Nuance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68. Montclair State University, 2010, 1-10.
- MARTINEZ, José Luiz. Ciência, significação e metalinguagem: Le sacre du printemps. *Semiótica PUC*, São Paulo, n. 9, dez. 2003 Disponível em: < [http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/9/files/OPUS\\_9\\_full.pdf#page=84](http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/9/files/OPUS_9_full.pdf#page=84) > Acesso em: 11 de maio. 2013.
- MARTINEZ, José Luiz. Semiótica de La música: uma teoria basada em Peirce. *Signa: revista de lá asociación Española de Semiótica*. Espanha. N. 10, 2001
- NETTO, Coelho. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo. Perspectiva, 2010.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto, São Paulo. Perspectiva, 2012.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Thomson Learning, 2007.
- WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tr. Anna H. Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- WALKIN, J. Daniel. *A linguagem secreta que há nos gestos dos maestros*. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1079612-a-linguagem-secreta-que-ha-nos-gestos-dos-maestros.shtml> > Acesso em: 2 de julho. 2013.

# Da MPB surgida em 1964 à Nova MPB do século XXI: retomadas, avanços, saturações e digressões

Laura Figueiredo Dantas

Universidade de São Paulo  
laurafdantas@usp.br

Heloísa de Araújo Duarte Valente

Universidade de São Paulo  
musimid@gmail.com

A propósito dos 50 anos do surgimento da sigla MPB e dos 70 anos de Chico Buarque, compositor que esteve no epicentro das contribuições artísticas durante o regime militar no Brasil, instaurado também há 50 anos, esta pesquisa, ainda em andamento, propõe explorar tais efemérides a partir de certas características relacionadas às canções do 'gênero' MPB em contraponto à produção da Nova MPB, nomenclatura que pressupõe uma continuidade ou "linha evolutiva" de canções que, no século passado, se estabeleceram como canônicas na música popular brasileira.

**Palavras-chave** Canção popular. MPB. Nova MPB. Mudanças temáticas.

On the occasion of ephemeris as the 50 years of the emergence of Acronym MPB and 70 Chico Buarque, composer who was at the epicenter of the artistic contributions during the military regime also established 50 years ago, this research, still in progress, proposes to explore some songs related to 'gender' MPB in contrast to the production segment of the New MPB, nomenclature which presupposes continuity or "evolutionary line" of the songs in the last century, have established themselves as canonical in Brazilian popular music features.

**Keywords** Popular song. MPB. New MPB. Change theme.

## Introdução

Os caminhos percorridos pela canção brasileira a partir de meados do século XX vislumbram o processo de mudança temática gradativa pelo qual a música popular tem passado. Atualmente, na ausência ou na pouca investida em letras acerca da problemática sociopolítica do país, ressurgem, em contrapartida, temas que predominaram no Brasil até meados dos anos 1960, período em que o amor romântico – consumado, idealizado ou desiludido –, era o mote da maioria delas. Diferentemente do que ocorreu principalmente a partir do golpe militar de 1964, quando a ala da canção brasileira denominada MPB assumiu com mais intensidade propostas engajadas e libertárias e tornou-se estandarte de resistência e transgressão, neste início de século XXI, o segmento que alguns setores da mídia passaram a rotular de Nova MPB concentra parte significativa de sua produção ‘textual’ na repercussão de inquietações pessoais e abstrações existenciais.

Um dos marcos do movimento ‘MPBista’ do século passado foi o espetáculo musical *Opinião*, que estreou no final de 1964, rompendo barreiras que segmentavam os gêneros populares e folclóricos, a partir da reunião, no palco, de três artistas representantes de classes distintas.

O retrato da sociedade brasileira sugerido pelo espetáculo não escondia sua afinidade com as doutrinas reformistas do PCB, o velho Partido. Um favelado (interpretado pelo sambista carioca Zé Kéti), um retirante nordestino (o compositor maranhense João do Vale) e uma garota da zona sul carioca (Nara Leão) armavam no palco uma espécie de tribuna catártica. Os três desfiavam sambas, baiões e canções de protesto, que embutiam temas candentes, como a miséria, reforma agrária ou distribuição de renda (CALADO, 1997. p. 64).

Naquele mesmo ano, em que se instaurava o regime militar no Brasil, Chico Buarque de Holanda, compositor que esteve no epicentro das contribuições artísticas durante a ditadura, gestava o seu primeiro compac-

to, a ser lançado no ano seguinte com as canções *Pedro Pedreiro* e *Sonho de um Carnaval*. A preocupação com a temática social já se revelava ali, no trato da questão proletária e mesmo da dialética ‘carnaval desengano’, em que se confrontavam realidade cotidiana e fantasia.

O avanço de um imaginário idealista no Brasil coincide com o período de mudanças comportamentais e tecnológicas marcado pela chegada da televisão ainda nos anos 1950 e de filmes cujo realismo antevia o movimento do Cinema Novo. No mundo inteiro, todo esse inconformismo era difundido principalmente através da música e da literatura. “O pacifismo, que na década de 50 da geração *beat*, era visto como utopia completa, reunindo umas poucas pessoas, vistas às vezes como ‘idealistas abstratos’, que iam para as ruas lutar contra as armas atômicas, passa a ser, décadas depois, uma importante bandeira de luta política” (BUENO e GÓES, 1984, p. 95).

Mesmo antes das canções de protesto e do movimento tropicalista, alguns nomes ligados à Bossa Nova já esboçavam estéticas e temas diferentes da abordagem recorrente que exaltava ‘o amor, o sorriso e a flor’ em sonoridades dissonantes e sofisticadas. Com a fundação do Centro Popular de Cultura, o CPC, em 1961, ligado à União Nacional dos Estudantes, eclodiu um movimento de politização e militância esquerdista dos compositores refletido em letras de canções focadas mais em problemas sociais do que em questões individuais. O amor romântico e a paisagem ensolarada dariam lugar a reflexões acerca da realidade sociopolítica e cultural do país.

Em consequência, os músicos frequentadores das reuniões do CPC, cujas discussões principais costumavam ser em torno de notas musicais e cifras de harmonia, passaram a conviver com um ambiente diferente do que estavam acostumados, o da realidade social brasileira, em que a abordagem política ocupava o centro do debate. Esse era precisamente o prato do dia no meio teatral. O tema foi se incorporando como uma nova preocupação entre esses músicos, e o passo seguinte à contaminação inicial foi

inevitável: os compositores, que trabalhavam a música, passaram a fazer parcerias com quem dominava a palavra, isto é, o pessoal do teatro e do cinema. Uma das pioneiras composições dessa ligação que surgia, e que se transformaria numa nova tendência na música brasileira, teve um sucesso surpreendente: a “Canção do Subdesenvolvido”, de Carlos Lyra e Chico de Assis (MELLO, 2003, p. 43).

Foi nesse período que a música popular brasileira começou a ser grafada também em caixa alta, representada pela sigla MPB, deixando gradativamente de significar a totalidade e a diversidade das criações musicais populares para representar uma ala específica destas, tida como mais elaborada, engajada, urbanizada e midiaticizada.

De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. E, no quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, elas logo serviriam também para delimitar um certo campo no interior daquelas músicas (SANDRONI, 2004, p. 29).

A MPB solidificou-se então como a mais representativa entre os gêneros da canção brasileira, distinguindo-se do samba ‘de raiz’, do rock, do pop, do folclórico e do regional, mas, ao contrário destes, sem elementos estéticos que lhe dessem uma ‘cara’ específica. Esteve mais relacionada, por assim dizer, a ideologias e interesses da indústria fonográfica do que propriamente a características litero-musicais.

Este movimento de surgimento de uma esfera que emularia a “alta cultura” dentro do ambiente da cultura de massas já havia sido previsto no início da década de 60 do século passado por Edgar Morin.(1997a). Essa institucionalização elevou a MPB a uma posição de música brasileira por excelência, de forma semelhante ao que havia acontecido com o samba nos anos 40 e 50 do século XX. (SALDANHA, 2008, p. 8).

No final dos anos 1960, os episódios musicais aconteciam em rápida sequência e preparavam o nascimento da nova década, que trazia em sua memória recente episódios marcantes como a guerra no Vietnã, a Marcha pela Paz nos EUA, as guerrilhas e passeatas estudantis na França e, em plena ditadura brasileira, um implacável AI-5, que resultou em inúmeras pessoas presas, torturadas, desaparecidas e mortas.<sup>1</sup> Os tropicalistas surgem nesse cenário, com uma proposta anárquica, desvinculada de linearidade ideológica, confunde os ditames sociais, evoca a Semana de 22 e emparelha movimentos estéticos contrários.

Uma grande reportagem sobre o panorama político-social da década de 70 tentou definir o perfil do jovem brasileiro naquele cenário. “A censura, com a proibição de textos de teatro, livros e filmes, também levou o jovem a olhar mais para dentro de si próprio e não para a sociedade em que vive”.<sup>2</sup> A censura era vista como o grande entrave da criação artística, que se entretinha, entre metáforas e eufemismos, em ser porta-voz das mazelas da sociedade. O próprio Chico Buarque admitiu à época: “Diante do que houve, o processo deu-se ao contrário, é o processo da descrição o tempo todo, é um retrocesso porque tem de omitir-se uma porção de coisas... isso ‘brochou’ a música popular brasileira. Deu uma tremenda podada no processo criativo nesses 10 anos”.<sup>3</sup>

## Perspectiva ‘evolutiva’

Ao se referir aos embates ideológicos e simbólicos que constituíram a chamada MPB de meados do século XX como gênero específico, Salda-

<sup>1</sup> Mais sobre o assunto em *Brasil Nunca Mais: um relato para a história* (Editora Vozes), projeto encabeçado por Dom Paulo Evaristo Arns que reúne informações sobre o regime militar no Brasil a partir de processos gerados no STM entre 1961 e 1979.

<sup>2</sup> *Jornal Folhetim*, pg. 04, 30/09/79.

<sup>3</sup> Entrevista ao *Jornal Folhetim*, 28/10/1979.

nha (2008, p.7), vale-se de uma expressão utilizada por Caetano Veloso<sup>4</sup>, para afirmar que “uma ideia que sempre permeou estes conflitos foi a da existência de uma linha evolutiva da música popular brasileira, cujas di-retrizes nunca foram claras e sempre foram motivo de controvérsias”. A partir do século XXI, uma suposta continuidade do que seriam os padrões canônicos estabelecidos durante o século passado na canção brasileira passou a ser referendada por setores da mídia que começaram a rotular de Nova MPB<sup>5</sup> a produção de uma geração de compositores brasileiros, a maioria oriunda do estado de São Paulo, com relativa visibilidade nas editorias de cultura dos principais jornais impressos do país e, não raro, contemplada em editais de patrocínio via leis de incentivo fiscal.

Ao traçar um paralelo entre as propostas temáticas de outrora e seu atual simulacro, pressupõe-se que a experiência estética da canção deva ser compreendida como integrada às suas mediações (HENNION apud FERREIRA, 2010)<sup>6</sup>. Declarações como “a canção não tem mais o pa-pel principal dentro de um trabalho” ou “existem coisas que vão muito além da criação melódica ou harmônica” ou ainda “é condição para se produzir música, mais do que um violão, uma placa de som”<sup>7</sup>, todas

<sup>4</sup> Na edição número 7, da Revista da Civilização Brasileira (maio de 1966), Caetano refere-se à necessidade à retomada de uma “linha evolutiva” da música popular brasileira.

<sup>5</sup> O termo já apareceu em matérias de diferentes jornais de grande circulação, a exemplo da Folha de S. Paulo em 29/04/2012, sob o título *Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras*, assinada por Marcus Pretto, e do Correio Braziliense em 17/11/2013, sob o título *Nova geração de artistas da música popular brasileira refuta o termo MPB*, assinada por Gabriel de Sá e Igor Silveira.

<sup>6</sup> Para Hennion, compreender a obra de arte como mediação, de acordo com a lição da sociologia crítica, significa rever o trabalho em todos os detalhes dos gestos, corpos, hábitos, materiais, espaços, idiomas e instituições que habita. Sem me-diações acumuladas – estilos, gramática, sistemas de gosto, programas, salas de concertos, escolas, empresários, e assim por diante – nenhuma bela obra de arte aparece.

<sup>7</sup> Declarações dadas à revista digital Serrote. Disponível em <http://www.revistaserrote.com.br/2012/07/o-mal-estar-na-cancao-romulo-froes-e-walter-garcia/>.

proferidas pelo compositor Rômulo Fróes<sup>8</sup>, de certa forma, endossam a perspectiva que vai de encontro à crença em um formato tradicional de canção que, neste início de século, possa avançar sobre sua estrutura nuclear (letra, melodia, ritmo, harmonia).

Para o compositor José Miguel Wisnik (2009), a saturação da própria linguagem é reflexo da saturação de signos no mundo contemporâneo, no qual a presença simultânea de muitas informações e a capacidade tecnológica de fazer proliferar essa oferta criaram uma espécie de “autoconsciência” no compositor, em busca não apenas da criação, mas de uma ressonância desta.

Vivemos uma situação de simultaneidade muito grande de informações, com esse componente de que elas não vêm mais com certo frescor, certa inocência, como Dorival Caymmi, ao fazer *Coqueiro de Itapuã* ou *Maracangalha*. É como se a cultura contemporânea tivesse se transformado numa espécie de superfície lisa, em que a gente desliza sem fixar um ponto, em que não é possível estabelecer um cânone muito definido (WISNIK, 2009).<sup>9</sup>

Ainda de acordo com Wisnik (2008), uma das características da canção do século XXI é a de ser formulada a partir ou em torno de efeitos eletrônicos para proporcionar, entre outras impressões, uma escuta ‘flutuante’, uma superposição de camadas que deixa o ouvinte em estado

<sup>8</sup> Fróes faz parte de uma geração de compositores/artistas categorizada neste início de século, por parte da imprensa, como Nova MPB, segmento que se projetou a partir do mercado independente, em geral identificado com estéticas modernas – ou ‘hipsters’, como preferem alguns formadores de opinião – de manipulação de softwares de gravação e a prática coletiva do fazer musical. Segundo o produtor Alexandre Youssef, um dos criadores do Overmundo, site colaborativo de cultura lançado no Brasil em 2006, e ex-sócio da extinta casa de shows Studio SP, artistas como Rômulo Fróes estão preocupados com a formação de plateia e “criaram uma lógica, fazendo shows próprios ou discotecando nos dos outros, e que, no fim do mês, pagam as contas” (PRETO, 2012).

<sup>9</sup> *O fim da canção*. Op. Cit.

de deriva. A ideia traz intrínseca a relação dessa estética (muito em voga em alguns desses segmentos independentes/autônomos) com o mundo virtual e sua representação simbólica de modernidade: sob essa perspectiva, os sons sintetizados são indicativos de avanço no processo construtivo da canção do século XXI, ainda que o primeiro sintetizador tenha sido inventado há mais de 50 anos.

### O sentido de “fim da canção”

Desde que, em entrevista<sup>10</sup>, o compositor Chico Buarque sugeriu que o futuro da canção popular tal como o século XX a estabeleceu estaria em xeque, uma série de considerações de estudiosos e compositores veio à tona acerca do estado atual canção popular e de um suposto ‘esgotamento’ do seu formato, considerando-se elementos nucleares como letra, melodia, ritmo e harmonia. Para o cancionista, a exploração da forma musical dominante no Brasil há aproximadamente 100 anos tem demonstrado certa falência, já que a canção atual “por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito”.<sup>11</sup>

Chico Buarque tem reiterado, a partir de suas composições, uma das vias do avanço histórico-conceitual dessa tradição secular. A estética hiperbólica repercutida em seus mais recentes trabalhos fonográficos tornou-se objeto de análise de pesquisadores e músicos que observam nesse processo uma espécie de saturação no uso de elementos melódicos e harmônicos. Ao analisar a estrutura musical da canção *Subúrbio*<sup>12</sup>, por exemplo, o músico Arthur Nestrovski (2009) observa que, mesmo tratando-se de um choro-canção, cujo estilo melódico traz caracteris-

<sup>10</sup> Entrevista concedida à Folha de S. Paulo, publicada em 26/12/2004. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>. Acessado em 10 de jul/2012.

<sup>11</sup> Entrevista concedida à Folha de S. Paulo, publicada em 26/12/2004. Op. Cit.

<sup>12</sup> Primeira canção do álbum *Carioca*, lançado em 2006.

ticamente traços de cromatismo, a harmonia segue um curso imprevisto, baseada numa linha de baixo cromática conduzida pela melodia.

O sentido de ‘fim da canção’ aqui também é este, o sentido de que é possível se fazer uma canção que harmonicamente parece que preenche todos os espaços possíveis. Não tem mais onde colocar um acorde entre esses; é como se todas as possibilidades cromáticas estivessem já comprometidas. Se vocês fizerem uma analogia com o repertório da música sinfônica, era o que se dizia, por exemplo, de compositores como Gustav Mahler ou Richard Strauss no início do século XX. O mesmo argumento: era o ‘fim da sinfonia’ ou o ‘fim da tonalidade’, e, de fato, o que veio depois foi a atonalidade, por motivos parecidos [...]. Num certo sentido, quando um compositor está fazendo harmonia com este grau de sofisticação cromática, ele, de fato, está chegando no fim. Daqui não tem muito como explorar este caminho, pode fazer outras canções, mas não tem como elaborar, para além do que foi feito numa canção como essa, a linguagem harmônica que está sendo empregada (NESTROVSKI, 2009).

Já Wisnik (2009) desenvolveu o conceito de ‘canção expandida’ para explicar como letras e melodias do grupo Los Hermanos digressionam em sua forma estrutural, ou seja, desestruturam a forma tradicional da canção, em que se tem partes A, B (e eventualmente C), intercaladas por um refrão. De acordo com Wisnik, são canções que se expandem sem uma forma fixa, sem repetição de motivos melódicos e sem refrão. São letras ‘progressivas’ em relação à condução da melodia, que segue de forma flutuante e incerta, e reagentes a padrões impostos pelo capitalismo, mas não mais no sentido de denúncia do *status quo*, mas sim em forma de lamento e de uma certa apatia individualista. É o caso de versos como *Eu que já não sou assim muito de ganhar/ Junto as mãos ao meu redor/ Faço o melhor que sou capaz/ Só pra viver em paz.*<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Faixa O Vencedor, do álbum *Ventura*, lançado em 2003.

Quando os grandes projetos coletivos se esvaem, o amor se torna a moeda forte da felicidade. É surpreendente notar o conservadorismo afetivo das canções dos Hermanos. Não há qualquer consideração pela abertura sexual dos anos 1960, pelo campo de experimentação que ela representou – simplesmente é como se nada disso tivesse existido. (OLIVEIRA, 2014).

## A retomada da quadratura rítmica

No final do século XX, o rap, gênero musical de origem jamaicana, em que letra e ritmo se sobrepõem aos demais elementos nucleares da canção, emergiu nos Estados Unidos entre comunidades negras socialmente excluídas. Popularizado como acrônimo para *rhythm and poetry*, o rap chegou ao Brasil no início dos anos 80 e foi apropriado por negros que se sentiam “mais irmanados com os negros norte-americanos do que com o povo daqui. Eles criaram outro recorte de identidade, mais ligado a esse outro conceito de nação que corta o planeta por outros ângulos diferentes do conceito tradicional de Estado-Nação” (NAVES, 2007).

Autores como Wisnik (2009) acreditam que o rap é uma forma de afirmar a força da canção, já que as letras não teriam a mesma força se não fossem ditas ritmadamente. Para o pesquisador José Ramos Tinhorão (2004), o gênero, ao romper com a estrutura tradicional da canção, faz emergir o canto-falado dos primórdios da liturgia cristã, em que a palavra é mais importante que a melodia.

Costumo dizer que o rap é a grande novidade, porque restaura a música da palavra. O cantochão da igreja era um rap. Como nasce a música da igreja? O cara ia ler um texto sagrado, ficava monótono, ele passava a ler de uma forma cantada. Nasce o cantochão, que é embolada de padre, é rap de padre. O rap não precisa de melodia, porque eles tiram a melodia da palavra. É uma fala cantada. (TINHORÃO, 2004).

Ao contrário do cantochão, no entanto, em que a palavra está na própria fundação do senso rítmico, a força da prosódia do rap encontra-se assentada em uma base rítmica vocal ou eletroeletrônica<sup>14</sup>. Em vez do cantochão embrionário da estrutura nuclear, emerge um núcleo fragmentado que avança para a ‘eletrosfera’ sonora, para os recursos periféricos ao núcleo. Para Valverde (2008), as mudanças na canção popular podem ser interpretadas “como sintoma de um retorno generalizado ao modalismo e como testemunho defasado do fim do longo privilégio concedido ao parâmetro da ‘altura’ frente ao pulso, tanto na experiência quanto na análise do fenômeno musical” (VALVERDE, 2008).

O vislumbre de diluição dos cânones da canção popular brasileira, no entanto, apresenta-se anterior ao rap, assim como antecede a saturação promovida na obra recente de Chico Buarque. Além das contribuições tropicalistas, álbuns experimentais e progressivos como *Araçá Azul* (1972), de Caetano Veloso, e *Clara Crocodilo* (1980), de Arrigo Barnabé, e ainda nomes como Hermeto Pascoal, Jards Macalé e Walter Franco, para citar alguns exemplos, se não fundaram contramovimentos estéticos, preconizaram a variedade de formatos que o novo século comporta. No imediato pós-tropicalismo, Bozzetti (2007) identifica o que chama de “canções de esgar”, ao se referir aos processos de criação durante o cerceamento das liberdades de expressão, em que “o perene cede ao precário, a continuidade melódica choca-se com a descontinuidade da fala e, mesmo esta não se dá exatamente como tal, mas namora o grito, o silêncio, o esgar” (BOZZETTI, 2007).

## Conclusão

Para Diniz (1998), “as ruínas da concepção tradicional da canção (música + letra) modulam a possibilidade de se reconstruir a obra sob uma nova

<sup>14</sup> No Brasil, são representativos nomes como Racionais MCs, Thaíde, MV Bill, entre outros.

(des)ordem harmônica, interativa, comunicacional, pragmática e dialógica". Sabe-se que a imbricação de velhas tradições com práticas musicais mais recentes é mais um recurso que subsiste como forma de prospecção da tão almejada modernidade. A junção de referenciais remotos (maracatu, ciranda, o coco, repente e embolada) com novas ferramentas tecnológicas e com a estética transgressora do rock, no movimento pernambucano Mangubeat dos anos 1990, por exemplo, foi um dos reflexos dessas novas possibilidades.

A hipótese de Luiz Tatit (2008) é de que, até os anos 1960, por exemplo, predominava a canção de gênero, em que "para satisfazer a quadratura rítmica ou a forma típica de um samba ou um rock, muitas vezes as composições esvaziavam o conteúdo da letra" (TATIT, 2008). A partir daí, com os movimentos de contracultura e a 'politização' dos discursos, a tendência predominante passou a ser inversa, a letra passou a conduzir a melodia e não mais se limitar à transparência da rítmica. Adiante, com o fim do regime militar e a abertura política, novas mudanças temáticas: não mais combativas, mas multidirecionais, inclinadas ao discurso ora brando e pueril, ora obscuro e abstracionista, ora individualista e melancólico.

Wisnik (2009) acredita que, até Chico Buarque e Caetano Veloso, é possível definir o cânone na música popular brasileira, depois disso, "é difícil dizer, entre Carlinhos Brown, Lenine, Mart'nália, Marisa Monte, Chico César [...], quer dizer, você pode distinguir qualidade, mas não o suficiente para diferenciar no sentido de certo cânone, que é **uma consciência do processo de desenvolvimento da canção no Brasil**" (WISNIK, 2009). Assim, entre alternâncias e retomadas temáticas, saturações harmônicas, digressões melódicas e reconfigurações dos elementos nucleares da canção, as mudanças que se apresentam cada vez mais velozes e fugazes dificultam o estabelecimento de novos modelos canônicos. Em contrapartida, as variantes da canção do novo século apontam para caminhos em espiral, numa sequência de retomadas e avanços, de ciclos que referendam e, ao mesmo tempo, renunciam às características da

então MPB canônica. Uma 'linha evolutiva' não em fluxo contínuo e agregador, mas com desfalques, reagrupamentos e assimetrias.

## Referências

- BOUTINET, Jean-Pierre. *Antropologia do Projeto*. 5ª ed. Atmed Editora, 2002, Porto Alegre.
- BOZZETTI, Roberto. Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo. *Revista 34*, 10 de out. 2007. Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2007.
- BUENO, André e GOES, Fred. *O que é Geração Beat*. Editora Barasiliense. Coleção Primeiros Passos, S.P., 1984.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DINIZ, Julio. Na clave do moderno (algumas considerações sobre música e cultura). In *Revista Semear*. PUC-Rio – texto apresentado em abril de 1998 no VI Seminário da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses da PUC-Rio. Disponível em [http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem\\_17.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_17.html) e [http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem\\_01.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_01.html). Acesso em 14 de jul. 2012.
- FERREIRA, Pedro P. Música e mediação – Rumo a uma nova sociologia da música (Antoine Hennion, 2003). Pedro P. Ferreira, 08 de maio de 2010. Disponível em <http://pedropeixotoferreira.wordpress.com/2010/05/08/musica-e-mediacao-rumo-a-uma-nova-sociologia-da-musica-antoine-hennion-2003/>. Acesso em 20 de ago. 2013.
- MENDES, Gilberto. *Revista USP*, São Paulo, nº40, p. 6-17 dezembro-fevereiro 1998-99.
- OLIVEIRA, Paulo da Costa de. Questões Musicais: Los Hermanos e a Geração Y, 02/06/2014, *Revista Piauí*. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais/geral/los-hermanos-e-a-geracao-y>. Acesso em 05 de ago. 2014.
- SALDANHA, Rafael Machado. *ESTUDANDO A MPB – Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso*. 2008. Dissertação (Mestrado) Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.
- SANDRONI, Carlos. "Adeus à MPB". IN: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa M. M., EISENBERG, José (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

TATIT, Luiz. O século da canção. 2ª Ed., São Paulo, Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

WISNIK, José M.; NESTROVSKI, Arthur. Especial Rádio Batuta – O fim da canção – programas 13, 14, 15 e 16. Rádio Batuta – Instituto Moreira Sales, 2009. Disponível em <http://ims.uol.com.br/Radio/D695>. Acesso 10 de set. 2012.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In. MATOS, Cláudia Neiva de. Et al. (Org.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

The background is black with several white geometric elements. A thin white line runs diagonally from the top left towards the bottom center. A series of concentric white arcs are centered at the bottom, expanding outwards towards the left and right edges. Two thicker white arcs are positioned above the concentric ones, also spanning across the width of the page.

**sessão temática 3**  
**ESCUITA E**  
**APROPRIAÇÕES DA**  
**MÚSICA NOS EIXOS**  
**ESPAÇO-TEMPORAIS:**  
**FORMAS DE**  
**TRANSMISSÃO**

# Vanguarda Paulista e a abertura política: o lado cultural da redemocratização, na São Paulo dos anos 1980

Mauro Nascimento Clemente

Universidade Paulista (UNIP)  
mauronclemente@gmail.com

Heloísa Duarte Valente

Universidade de São Paulo (USP)  
whvalent@terra.com.br

Os anos 1970 e 1980, no Brasil, foram marcados pelo processo de abertura política e redemocratização. Neste mesmo período, uma eloquente produção de música experimental, alternativa e independente surgia com considerável força local, a chamada "Vanguarda Paulista". Apesar de representar um momento em que a liberdade de expressão retomava, aos poucos, seu lugar no cenário político-social, ao mesmo tempo, os espaços da música popular já eram controlados pelas gravadoras multinacionais e o poder ideológico das canções, por outro lado, já estava neutralizado pela lógica da indústria cultural. O desafio da Vanguarda Paulista, no entanto, era conseguir seu lugar à margem do espectro da indústria fonográfica, para atingir o grande público com a maior liberdade criativa possível. Neste contexto, revisitaremos os grupos musicais como: Rumo, Língua de Trapo e Premeditando o Breque (Premê), analisando canções que abordam temáticas relacionadas ao momento sociopolítico, utilizando autores que discutiram sobre este processo de abertura e suas implicações no âmbito cultural.

**Palavras-chave** Vanguarda Paulista, Abertura política, Indústria fonográfica, Canção popular.

The 1970s and 1980s, in Brazil, were marked by the political opening process and democratization. At the same time, an eloquent production of experimental, alternative and independent music emerged with considerable local power, called "Vanguard Paulista". Despite representing a time that freedom of expression was taking back gradually its place in the political and social scene, while the spaces of popular music were already controlled by multinational record labels, and the ideological power of the songs, on the other hand, has been neutralized by the logic of the cultural industry. The challenge of Vanguard Paulista, however, was to get his place on the sidelines of the music industry spectrum, to reach the general public with the greatest creative freedom as possible. In this context, we will revisit bands like: Rumo, Língua de Trapo and Premeditando o Breque (Premê), analyzing songs that approach issues related to the socio-political moment, using authors who discussed this opening process and its implications in the cultural sphere.

**Keywords** Vanguarda Paulista, Political opening, Recording industry, Popular song.

O momento político da história do Brasil que, iniciado com o golpe de 1964, iria arrastar-se dos anos 1970 até meado dos anos 1980, propiciou situações curiosas no âmbito da cultura como um todo, em especial, na música popular.

Reconhecido como um episódio extremamente conservador e autoritário politicamente, foi durante este período que surgiram as chamadas “porno-chanchadas”, filmes com muita nudez parcial (ou total, às vezes) e cenas de sexo em abundância, buscando o sucesso de bilheteria por meio do apelo ao público adulto. Os biquínis continuavam se espalhando pelas praias brasileiras. As minissaias vestiam as cantoras famosas, enquanto as músicas de protesto dominavam os festivais da Record no final dos anos 1960. O movimento tropicalista envolvia artes plásticas, teatro, cinema e música. Havia um misto de descompromisso “hippie” e ativismo de esquerda ao mesmo tempo. Também, neste período, já em meados dos anos 1970, surgiam os “malditos da nova MPB”; estamos falando de Raul Seixas e Paulo Coelho, Rita Lee (pós-mutantes), Arnaldo “Loki” Batista, os Mutantes (rock progressivo) de Sérgio Dias; além de Walter Franco, Zé Rodrix e Joelho de Porco, Ney Matogrosso e Secos & Molhados, Alceu Valença, Ângela Rô Rô, Jards Macalé, entre tantos outros.

Ao mesmo tempo em que o medo dominava os pensamentos e as ações do indivíduo, este, também, foi um momento de afirmações de cidadania em forma de representação social coletiva que resultaram em significativas alterações no modelo de sistema político vigente.

São muitas as canções que comprovam o espírito paranoico, rancoroso e melancólico deste período ditatorial. Uma delas é “Cartomante”, com o título original “Está tudo nas cartas”, esta canção foi proibida inicialmente pela censura e posteriormente liberada, por influência da gravadora, com outro título. A alegação inicial para a proibição era de que o título estaria fazendo referência às cartas enviadas pela presidente da Comissão Feminina de Direitos Humanos do Brasil à Rosalyn Carter, esposa do presidente estadunidense Jimmy Carter. Estas cartas falavam de violações de direitos cometidos pelos militares e denuncia-

vam a situação política brasileira na época. A letra do compositor Vitor Martins, parceiro de Ivan Lins na maioria de suas canções, retrata os dias vividos durante a ditadura militar:

Nos dias de hoje é bom que se proteja  
Ofereça a face pra quem quer que seja  
Nos dias de hoje esteja tranquilo  
Haja o que houver pense nos seus filhos

Não ande nos bares, esqueça os amigos  
Não pare nas praças, não corra perigo  
Não fale do medo que temos da vida  
Não ponha o dedo na nossa ferida (Ivan Lins e Vitor Martins, 1978)

Observando a partir de São Paulo, Sader (1988), no entanto, fala do princípio dos movimentos sociais que atuavam politicamente contra o regime autoritário de forma comunitária em associações como: as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), os Clubes de Mães (periferia sul paulistana) e também, é claro, o movimento sindical do ABC (região industrial da grande São Paulo), que revelou a figura de Luís Inácio “Lula” da Silva, que posteriormente viria a se tornar presidente democraticamente eleito e reeleito, entre muitos outros novos personagens que entrariam na cena política nacional.

O sociólogo Éder Sader descreve um raro momento em que quase todos os agentes políticos (parlamentares, sindicatos, igrejas, Ordem dos Advogados, jornalistas, artistas, estudantes, professores) reuniram-se em torno de um objetivo comum, ou seja, a retomada do estado de direito:

Não é por acaso que a canção de Vandrê, aliás, entoada naquela manhã de maio logo na saída da Praça da Matriz e até chegarem ao estádio de Vila Euclides, foi incorporada como peça obrigatória nos ritos dos tempos de resistência. Nessa representação a luta social aparece sob a forma de pequenos movimentos que, num dado momento, convergem, fazendo emergir um sujeito coletivo

com visibilidade pública. O que acontecera na manhã do 1º de maio de 1980 parecia condensar a história de todo o movimento social que naquele dia mostrava a cara ao sol. (SADER, 1988, p.28-29)

A famosa canção de Geraldo Vandré, referida na citação de Sader e que virou palavra de ordem contra os ditadores, foi composta no auge dos festivais da canção, em 1968, sob o título de “Pra não dizer que não falei das flores”, mas ficou conhecida como “Caminhando” e a letra da canção dizia em tom de convocação geral: “Vem, vamos embora, que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora não espera acontecer!”.

Tomada no contexto da mobilização política, esta canção transformou-se em um hino de resistência. Assim nos relata Sader, o processo crescente de movimentos sociais que pleiteavam a volta da democracia participativa e que ganharam força com o fim do milagre econômico, principalmente a partir das eleições gerais de 15 de novembro de 1974 (já no mandato presidencial do general Ernesto Geisel) e da derrota expressiva da Arena (partido governista) frente ao MDB (oposição ao regime militar). Se, em algum momento, houve apoio aos golpistas com o medo de uma ilusória revolução comunista de Jango, em 1964, este apoio foi revisto e não endossado dez anos após a instauração do regime ditatorial. Por toda a parte era notada a insatisfação popular contra o regime autoritário, sob a forma de movimentos de representação política da sociedade, que culminaram com o momento descrito por Sader no trecho acima e entendido como o surgimento de uma legítima identidade coletiva. Este processo de redemocratização foi longo e lento, estendendo-se por mais dez anos até o comício das diretas, em 1984.

É neste momento, em São Paulo, que acontece uma produção de música experimental, independente e alternativa com considerável força local. No momento em que Arrigo Barnabé misturava dodecafonias, locuções radiofônicas, noticiário sensacionalista e histórias em quadrinhos na canção popular, a imprensa classificou toda aquela produção musical heterogênea com o rótulo de “Vanguarda Paulista”, colocando,

nesta categoria, os mais variados trabalhos de diversos grupos e artistas como: Itamar Assumpção, Tetê Espíndola, Cida Moreira, Língua de Trapo, Premeditando o Breque, grupo Rumo, entre muitos outros, além do próprio Arrigo, já citado anteriormente.

Desafiando uma indústria fonográfica já muito bem estruturada nacionalmente, estes grupos e artistas gravavam seus discos em selos independentes com financiamento próprio e usando, como canais de divulgação e pontos de venda dos seus LPs, os shows realizados em locais alternativos como: Lira Paulistana, SESC Fábrica da Pompéia, sala Guiomar Novaes - Funarte e Centro Cultural Vergueiro.

Da mesma forma que os movimentos sociais atuavam em prol da ocupação de espaço político, a Vanguarda Paulista foi uma forma artística de luta por espaço no cenário cultural brasileiro da época. As canções, compostas pelos artistas inseridos naquele contexto, trazem o relato crítico do cotidiano da cidade. Criticavam às vezes de forma veemente, mas geralmente com humor ou deboche, um modo de vida que surgia no decorrer dos anos 1980, principalmente, quando da redemocratização política e reestruturação social do país.

O grupo musical Língua de Trapo, formado em sua maioria por estudantes de jornalismo da faculdade Cásper Líbero, era o grupo que abordava de forma mais recorrente a situação política do Brasil. Canções como “O que é isso companheiro?”, “Vampiro S.A.” ou “Deve ser bom” versavam abertamente sobre a situação política brasileira. Laert Sarumor, letrista e vocalista do grupo, compõe uma canção que narra a trajetória de um retirante nordestino, o Severino, até tornar-se um importante e influente sindicalista:

Quando eu vim lá do Nordeste,  
Eu era cabra da peste  
Patola e folgazão  
Trabalhando noite e dia,  
Nem sabia que existia  
O índice da produção

Os “ome” lá da indústria,  
Era cheio de astúcia  
E de muita ilustração  
O patrão apoquentava  
E quanto mais eu trabalhava  
Menos eu tinha razão [...]

Minha vida de pelego  
Se mudou c’o desemprego  
C’os tempos de recessão  
A fome foi apertando  
E em cada emprego que arrumava  
Mudei minha posição

Da imprensa perdi o medo,  
Na prensa perdi o dedo,  
Fui ganhando instrução  
Sempre bom cabra da peste,  
Botei medo na Fiesp  
Firme na negociação (Laert Sarrumor, 1982)

Qualquer semelhança com a história de vida do ex-presidente Lula poderá não ser apenas uma mera coincidência. Afinal, havia uma grande identificação do grupo Língua de Trapo com a plateia formada, em sua maioria, por estudantes engajados politicamente. Em outra canção, chamada “Xingu Disco”, na mesma linha do filme de Cacá Diegues “Bye Bye Brazil” com canção homônima de Chico Buarque, faz um retrato da internacionalização da Amazônia durante o regime militar nos anos 1980:

Xingu, Xingu, Xingu  
O índio já tomou...  
E agora até trocou  
O Tupi pelo *I love you*

Xingu, Xingu, Xingu  
O índio já tomou...

E agora até trocou  
A Iracema pela Lady Zu (Carlos Melo e Laert Sarrumor, 1982)

Zuleide Santos Silva era o nome da cantora conhecida como Lady Zu, uma assídua frequentadora do conhecido programa de auditório “Cassino do Chacrinha”. Ela foi uma das divas da onda “*disco music*” do começo dos anos 1980, onda esta totalmente incorporada pelas trilhas sonoras de telenovelas da Rede Globo de televisão e com acesso total às emissoras de rádio à época.

As letras destas canções, não apenas resgatam um momento relevante da nossa história, como também apontam, a partir de uma visão local, as tendências de uma vida em sociedade padronizada que se espalhariam por todo o território nacional a começar por seu estado mais rico e influenciável pela cultura internacional globalizante àquela época. Neste ponto, podemos citar uma canção do grupo “Premeditando o Breque”, que faz uma crítica incisiva sobre o estilo de vida de uma classe média fortemente influenciada pela mídia que, já na época, era totalmente integrada com o pensamento conservador, atenta ao apelo do liberalismo econômico.

Gosto de levar vantagem em tudo que eu faço  
Todo santo dia eu penso em Deus e faço fé na loteria  
Sou um homem bem casado, respeitado e sério, mas assisto novela

Vida Besta, Vida Besta...

Sempre que eu posso, eu passo numa padaria e peço pão na graxa  
Tenho carro, tenho televisão, nunca estou sozinho eu não conheço  
a solidão  
Tempo é dinheiro...

Vida Besta, Vida Besta...

Sou *new wave*, *fashion video game*, *shopping center*  
Sou uma gatinha, agito todas do momento

Mas uma coisa eu guardo prá depois do casamento

Trabalho, Trabalho, Trabalho, Trabalho,

Vida Besta, Vida Besta...

Paz, sossego, conforto, descanso, não tem mistério  
Pensando no futuro comprei um terreninho no cemitério  
Trabalho o ano inteiro e gasto tudo nos presentes de Natal  
Peguei fila, furei greve, puxei saco, venci na vida...

Vida Besta, Vida Besta... (PREMÊ, 1986)

A forte crítica ao sistema social vendido pela mídia como a exata definição de “felicidade e sucesso”, certamente, não foi bem aceita pelo mercado fonográfico da época. Mas a canção faz uma crítica cada vez mais atual ao modo de vida contemporâneo. Bem arranjada em um ritmo eletrônico próprio da era “new wave” dos anos 1980, o grupo profetiza o que se vê constantemente nos dias de hoje. Estão aí, na letra da canção, todos os elementos da sociedade da modernidade tardia: competitividade, individualismo, devoção à tecnologia, consumismo exacerbado, resignação e total submissão a um sistema que limita ou submete a criatividade, oprime e desmobiliza o cidadão.

A maneira com a qual a Vanguarda Paulista ocupou os espaços da cidade com shows itinerantes em praças ou palcos alternativos, a forma de divulgar o trabalho por meio de cartazes, encartes, fanzines ou de comercializar os trabalhos por ocasião dos próprios espetáculos, tornaram-se práticas de resistência à dominação da Indústria Cultural. A criação de selos independentes foi fundamental neste processo, mas é preciso lembrar, no entanto, que estes selos independentes não ficaram restritos a São Paulo. De fato, o primeiro disco de MPB Independente foi realizado em 1977 e idealizado pelo músico e compositor Antônio Adolfo, no Rio de Janeiro. Este LP, chamado “Feito em casa”, contava com artistas como Luli e Lucina, Olívia Byngton e Jacques Morelembaum,

entre muitos outros. O grupo vocal Boca Livre construiu sua carreira de forma independente, mas depois se tornou um grupo de sucesso nacional, tendo inclusive, músicas incluídas em trilhas sonoras de novelas da rede Globo de televisão. O historiador Marcos Napolitano (2008) descreve o momento da produção musical brasileira, neste período, no trecho a seguir:

Na virada da década de 1970 para a década de 1980, havia uma considerável rede de produção musical alternativa, fora do esquema monopolista da indústria fonográfica brasileira: os selos Kuarup (RJ), Artesanal (RJ), Lira Paulistana (SP), Bemol (MG), entre outros, tiveram um importante papel na disseminação da música, fora dos grandes circuitos comerciais, assim como os teatros Lira paulistana e Sesc-Pompéia, que no começo da década de 1980, foram verdadeiros templos da música e do movimento independente e alternativo. (NAPOLITANO, 2008, p.128)

Os independentes resistiram bravamente contra uma indústria fonográfica poderosa, dona dos espaços oficiais da cultura e fortemente atrelada aos meios de comunicação de massa. Esta ideia está contida na letra de uma das canções do grupo Rumo de autoria de Luiz Tatit, no LP RUMO, gravação original do selo Lira Paulistana em 1981, chamada “Canção bonita”:

Ele fez uma canção bonita  
Pra amiga dele  
E disse tudo que cê pode dizer  
Pra uma amiga na hora do desespero.

Só que não pôde gravar.  
E era um recado urgente,  
Ele não conseguiu  
Sensibilizar o homem da gravadora.  
E uma canção dessas  
Não se pode mandar por carta,  
Pois fica faltando a melodia.

E ele explicou isso pro homem:  
“Olha, fica faltando a melodia!”

[...] Então ele mobiliza o pessoal todo  
Pra aprender a cantar sua música  
E poder cantar pro outro e este, então,  
Pra mais um outro...  
Até chegar na amiga. (GRUPO RUMO, 1981)

Está clara, aí, a proposta do “boca-a-boca” com o público dos espetáculos para divulgar as composições do grupo e para, quem sabe um dia, conquistar o espaço que os músicos esperavam alcançar. Driblar o esquema, estabelecido entre gravadoras multinacionais e emissoras de rádio e TV, para ser a contra mola dentro da engrenagem da indústria cultural. Na canção “Prezadíssimos ouvintes”, de Itamar Assumpção (outro artista da Vanguarda Paulista), mais claro ainda fica o desejo de reconhecimento pela grande mídia. Itamar conta, assim, o seu percurso errante até chegar à frente dos microfones:

Boa noite, prezadíssimos ouvintes!  
Pra chegar até aqui  
Eu tive que ficar na fila,  
Aguentar tranco na esquina  
e por cima lotação.

[...] Já cantei num galinheiro,  
Cantei numa procissão.  
Cantei em canto de terreiro.  
Agora eu quero é cantar na televisão. (ITAMAR ASSUMPCÃO, 1983)

Um dos LPs concebidos por Itamar Assumpção, o que foi gravado em 1983, chamava-se “As próprias custas S.A.”, alusão inequívoca ao modo de captação financeira para viabilização do trabalho do músico. Itamar era considerado, pelos próprios participantes da Vanguarda Paulista, como um dos melhores daquela geração. Itamar e seu “rock de breque”

ou “reggae de breque” (como define Luiz Tatit) encantou os críticos musicais da época, balançou um público cativo, até hoje, órfão deste único e original compositor; mas mesmo assim, apesar do músico ter feito alguns especiais na TV Cultura SP, a televisão não o descobriu plenamente.

Uma das canções da Vanguarda Paulista ironizava a censura prévia em seu ocaso já no final dos anos 1970, embora o ano de sua gravação analógica tenha sido em 1981. A composição “Ah!”, de Luiz Tatit (integrante do grupo Rumo) dizia:

Ah! Não pode usar qualquer palavra  
Então, por isso que não dava...  
Eu tentava, repetia,  
Achava lindo e colocava  
Se não cabe, se não pode,  
Tem que trocar de palavra

Ah! Mas é tão boa essa palavra  
Carregada de sentido e  
Com um som tão delicado  
Agora eu vou ter que trocar?  
Ah! Vai se danar! (GRUPO RUMO, 1981)

Note-se, aí, que há também um cuidado em se relatar o trabalho de ourives do letrista ou do poeta no polimento de sua criação, além da ironia à inoportuna intromissão externa imposta à força na prática criativa do artista. A Vanguarda Paulista não foi aceita pelas gravadoras ou pelas rádios. O mercado apostou no rock nacional dos anos 1980, de apelo comercial mais promissor para a indústria fonográfica. Merecidamente consagrados, os artistas da bossa nova, do Clube da Esquina, dos grandes festivais ou da já digerida Tropicália eram o produto dedicado ao ouvinte adulto de música brasileira. Assim, os independentes ficaram imprensados entre a MPB tradicional e o novo rock brasileiro que vinha de todos os estados da nação com força total entre os jovens.

## Considerações finais

Na contramão de quem possa considerar a produção artística da Vanguarda Paulista como um fracasso ou como um momento cultural perdido no passado esquecido, é preciso lembrar que estes artistas, ou grande parte deles, estão na ativa de alguma forma ainda hoje.

Arrigo Barnabé fez trilha sonora para filmes de cinema (Cidade Oculta) e, este ano, lança um DVD (De nada mais a algo além) com músicas compostas em parceria com Luiz Tatit e participação de Lívia Nastrovski. Vânia Bastos, Suzana Salles e Virgínia Rosa continuam cantando nos espaços de música alternativa em São Paulo. Luiz Tatit fez *jingles* para rádio e, além de músico e letrista, ainda é professor da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP. Seu irmão Paulo Tatit, ao lado de Sandra Peres, faz um trabalho com músicas infantis e brincadeiras, chamado “Palavra Cantada”, reconhecido internacionalmente. Ná Ozzetti faz carreira solo e participou do último festival da Globo. Hélio Zinskind fez músicas para programas infantis da TV Cultura (Cocoricó e Castelo Ráttimbum), além de *jingles* para rádio e comerciais de televisão. Laert Sarrumor, do grupo Língua de Trapo, já trabalhou como ator e comediante e ainda faz filmes comerciais para a televisão. No Premê, o saxofonista Klaus Petersen trabalhou como modelo e também participou de filmes publicitários. Mario Manga fez outros projetos, como “Música Ligeira”. Manga é um profissional renomado e prestigiado no meio musical, tocando com vários artistas famosos como Gilberto Gil, Marisa Monte e Cássia Eller. Cássia interpretou suas canções “Rubens” e “Dedo de Deus”, esta última composta em parceria com Arrigo. Atualmente Manga tem trabalhado com o músico e produtor musical Carlos Careqa. Wandí Doratiotto, também integrante do Premê, tornou-se ator de seriados e novelas da Rede Globo (Doce de mãe) e participou de campanhas publicitárias famosas como a da Brastemp (Não é uma Brastemp, mas é bom!) ao lado do ator Arthur Kohl, que também participou diversas vezes, como convidado, nos shows do grupo musical. O guitarrista do grupo Língua de Trapo, Lizoel

Costa, morreu neste ano de 2014. Itamar Assumpção, falecido em 2003, antes de sair de cena, teve seu talento reconhecido pela crítica e um CD gravado especialmente com músicas suas interpretadas pela cantora Zélia Duncan. Zélia também gravou várias canções de Luiz Tatit. Isabel Tatit, filha de Luiz, e sua prima Diana Tatit, integram o grupo Tiquequê, que une música e teatro infantil. Danilo Moraes, filho de Wandí, é cantor e compositor. Anelis Assumpção, filha de Itamar, e Mariana Aydar, filha de Mario Manga, fazem carreira solo como cantoras.

De qualquer forma, há que se valorizar o legado artístico deixado pelos artistas da Vanguarda Paulista, que dedicaram suas carreiras e seus talentos à criação de uma nova música popular brasileira. Às duras penas, verdade, e muito provavelmente com menos reconhecimento por parte da mídia que o merecido, também verdadeiro. No entanto, com um alcance de sucesso local considerável. Conquistando um espaço pequeno, porém valioso e mantendo um público fiel, que desafiou o tempo junto com seus ídolos. Hoje, pode ser considerado um registro de um momento importante na vida sociocultural do país. Sobre este tema, Fenerick (2007), escreve em suas conclusões:

De qualquer modo, e como uma última consideração, mais importante do que tentar colocar o trabalho desses músicos sob o guarda-chuva de rótulos redutores (e quase sempre problemáticos), acreditamos ser mais interessante e legítimo pensá-lo a partir da importância que esta experiência nos legou. Ao manter suas subjetividades criadoras a todo custo – sua artesanidade – esses músicos puderam alargar (de forma inventiva e, acima de tudo, crítica) um campo que veio se constituindo (não de forma linear) ao longo do século XX como de grande importância sociocultural: o campo da música popular brasileira. (FENERICK, 2007, p.183)

Podemos, ainda, analisando as letras, as melodias e as referências musicais e sonoras das canções da Vanguarda Paulista, compreender como estas formaram bricolagens de estilos e gêneros musicais; como

são feitos os relatos cotidianos de um determinado espaço temporal e físico.

E é este o estudo que propomos fazer na pesquisa em curso, que pretende aprofundar-se na análise das canções do grupo Premê, enquanto relatos ricos em memória social no que concerne ao “espírito da cidade”, tomando por base a obra “A Invenção do Cotidiano” de Michel de Certeau. Pesquisaremos o que inspirou a maioria das canções do grupo e seus artistas, a cidade de São Paulo, as táticas e práticas de seus personagens, seu ritmo acelerado inserido no compasso, seu sotaque inserido nas melodias, sua paisagem sonora inserida nos arranjos, enfim, a cidade inserida na música.

## Referências bibliográficas

- FENERICK, J. A. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.
- NAPOLITANO, M. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- SADER, E. *Quando novos personagens entraram em cena: Experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo, 1970-1980*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

## Referências musicais

- GRUPO RUMO. *Canção bonita*. Rumo. Lira Paulistana: São Paulo, 1981. LP, faixa 9.
- GRUPO RUMO. *AH! Rumo*. Lira Paulistana: São Paulo, 1981. LP, faixa 4.
- ITAMAR ASSUMPÇÃO. *Prezadíssimos ouvintes*. Sampa Midnight. Mifune Produções: São Paulo, 1985. LP, faixa 1.
- IVAN LINS. *Cartomante*. Nos dias de hoje. EMI-Odeon: Rio de Janeiro, 1978. LP, faixa 5.
- LÍNGUA DE TRAPO. *Xote bandeiroso*. Língua de Trapo. Devil's Discos: São Paulo, 1982. LP, faixa 4.
- LÍNGUA DE TRAPO. *Xingu disco*. Língua de Trapo. Devil's Discos: São Paulo, 1982. LP, faixa 6.
- PREMEDITANDO O BREQUE. *Vida besta*. O melhor dos iguais. EMI-Odeon: Rio de Janeiro, 1985. LP, faixa 1.

# A resignificação de enunciados da canção na perspectiva do ouvinte/analista: caso “Loucos de Cara” no contexto Brasil 2013–2014.

Ana Lúcia Fontenele

Escola de Comunicação e Artes – USP  
alfontenele@gmail.com

O universo da canção ultrapassa fronteiras de tempo-espaço, sujeito, portanto, torna-se aberto a resignificações e reinterpretações em outros momentos históricos. Tal tendência se consubstancia no âmbito da canção pelo viés do conteúdo presente nos seus enunciados. O presente trabalho observa a possibilidade da canção de reinventar-se partindo da perspectiva do ouvinte. A partir da audição da canção “Loucos de Cara” de Kleiton Ramil e Vitor Ramil, composta nos anos oitenta do século passado e regravada em 2013, tais perspectivas de releituras foram se delineando quando seus conteúdos foram associados ao comportamento dos jovens e da população em geral frente às novas realidades sociais do Brasil ocorridas desde junho de 2013. A trajetória metodológica a ser utilizada virá apoiar abordagens ligadas à releituras e ressemantizações dos enunciados presentes na canção «Loucos de Cara» a partir da perspectiva do ouvinte/analista em determinado contexto histórico. Nessa perspectiva a canção propicia associações com uma espécie de “canção crítica” que surge, segundo Naves (2010, p. 110) em um momento de “substituição de uma retórica utópica por uma estética do aqui agora”.

**Palavras-chave** música popular brasileira, canção, resignificação, enunciado.

The universe of song overtakes the time, space and subject's borders. Therefore, it is open to resignification and reinterpretation in others historical contexts. Such tendency is present in the world of song in the ways of the content in these enunciations. The actual work observes what are the possibilities for the song to reinvent itself, by the perspective of the listener. From the audition of the song “Loucos de Cara” by Kleiton Ramil and Vitor Ramil, composed during the eighties of the last century and recorded again in 2013. Such ways of re-reading were been designed when their contents were associated with the behaviour of youngsters and the general population in front of the new social reality of Brazil, risen since June 2013. The methodological path used will support the approaches about the re-reading and the resignifications of the enunciations in the song “Loucos de Cara” from the perspective of the listener/analyst in the specific historical context. In this way the song provides associations with a kind of “critical song” that shows up, according to Naves (2010:110) in the moment of the “substitution of the utopic rhetorical by the aesthetics of the present (here and now)” .

**Keywords** Brazilian popular music, song, resignification, enunciation.

O presente trabalho observa a possibilidade da canção de reinventar-se partindo da perspectiva do ouvinte. A partir da audição da canção “Loucos de Cara” de Kleiton Ramil e Vitor Ramil, composta nos anos oitenta do século passado<sup>1</sup>, tais perspectivas de releituras foram se delineando quando seus conteúdos foram associados ao comportamento dos jovens e da população em geral frente às novas realidades sociais ocorridas no Brasil desde junho de 2013.

Em vários momentos da música popular brasileira, principalmente nas vertentes que priorizavam enunciados de caráter social, as abordagens composicionais relativas às letras, aos arranjos e às interpretações foram mudando. O contexto utópico presente nas primeiras canções de protesto no Brasil muda com o surgimento da Tropicália, a partir da adoção de uma estética musical advinda do rock com a introdução dos instrumentos elétricos, principalmente da guitarra. As interpretações dos cantores e cantoras eram mais ousadas. Segundo Naves (2010, pg. 110) naquele momento houve “uma substituição de uma retórica utópica por uma estética do aqui e agora”.

Esse movimento foi influenciado pela postura adotada por Bob Dylan, que a partir de 1966, realiza um rompimento com posicionamentos mais engajados dos seus primeiros discos, retratando uma perspectiva de enfatizar o tempo presente (real ou mágico) e não mais de reivindicar posturas mais grandiosas e ligadas ao futuro. A utilização de instrumentos elétricos é também um dos marcos dessa nova fase composicional de Dylan. Em certa medida Dylan adota o que Naves (2010) considera como o “eu lírico” presente em algumas canções com em “Mister Tambourine”.

Nessa perspectiva, retratada na canção “Mister Tambourine”, segundo Naves (2010, p. 110) “a rua – cenário privilegiado da música de protesto – é agora a antiquíssima rua vazia e está morta demais para os sonhos. O eu lírico que embarcar no navio mágico do Homem o Pandeiro, e

<sup>1</sup> Gravada em 1987 no LP *Tango* e em 2012 no CD *Foi no mês que vem*.

está pronto para ir a qualquer lugar ... estou pronto para desaparecer<sup>2</sup>". Essa tendência se consubstancia em vários outros momentos e nos leva a essas releituras a partir da perspectiva do ouvinte-leitor. Trata-se aqui da análise de enunciados relacionados a utilização da linguagem em gêneros de discurso característicos da canção, retratando contextos históricos passíveis de serem ressemantizados (Bahktin, 2011).

Alguns autores consideram que o movimento Tropicalista no Brasil iniciou um processo de desconstrução da canção, na medida em que adota temáticas e ambientação musical baseadas em recortes e colagens, características também das músicas de vanguarda e do dadaísmo na poesia. No contexto da década de 1970, alguns compositores passam a representar uma nova geração que continua o caminho dessa espécie de “desconstrução da canção” retratando o estado de espírito do momento atual. A canção “Vapor Barato”<sup>3</sup>, de Jards Macalé e Waly Salomão, considerada como a última canção de protesto no Brasil, esteve ligada ao sonho libertário da chamada contracultura, atualizando de certa maneira “a linguagem do rock para as condições locais, num momento pós-Ato Institucional nº 5 – de repressão cultural e política” (Naves 2010, p. 116).

Com o objetivo de embasarmos o caminho a ser seguido no presente artigo, citamos uma perspectiva de ressemantização da canção no universo cinematográfico do cineasta Walter Salles apontado por Alexandre Garcia (2014) no artigo *Central do Brasil, Terra Estrangeira*. A música “Vapor Barato”, composta no contexto pós-tropicália é ressemantizada: “assume o mesmo sentido de “Preciso me Encontrar” de Cartola e Elton Medeiros”. Os dois filmes percorrem caminhos em viagens com um intuito de “descobrir o outro para afirmar a si mesmo, reatar algum elo perdido na linha temporal”. Nos dois filmes de Walter Sales a viagem tem

<sup>2</sup> Em *itálico* os trechos retirados da canção “Mister Tambourin” traduzidos pela autora (Naves, 20101).

<sup>3</sup> Canção composta em 1970 e gravada por Gal Costa (1971) e por Jards Macalé (1973).

universos geográficos que identificam a busca de artistas e intelectuais brasileiros em busca de uma possível identidade: em *Terra Estrangeira*, o exterior (eurocentrismo) e em *Central do Brasil* o interior (alteridade).

Para Garcia (2014) no filme *Terra Estrangeira* o “meter o pé na estrada, like a rolling stone, o sonho moderno encarnado pelo *beat generation* de se livrar do passado e colonizar o futuro” proposto por Paz (1994), “aquele velho navio encalhado na praia que, no entanto, ainda se move”. Os dois filmes de Salles “encerra-se com os personagens à deriva; no caso do segundo filme, Dora pode ser uma metáfora para o Brasil” de hoje! Para o autor dos filmes busca: “resgatar valores que reatem o homem à sua condição demasiadamente humana, num processo de desreificação pela assunção plena da precariedade do presente, uma vez que os projetos para o futuro ou afundaram ou encalharam e apodreceram na praia”.

Segundo Moraes (2000) *apud* Silva (2005, p.236), para se trabalhar com o universo da canção “o procedimento metodológico deve ser criado pelo pesquisador conforme aspectos teóricos, contextuais, históricos e os objetivos integrantes do seu projeto de trabalho”. Nesse sentido, a trajetória metodológica a ser utilizada virá apoiar abordagens ligadas à releituras e ressemantizações dos enunciados presentes na canção «Loucos de Cara» a partir da perspectiva do ouvinte (analista) em determinado contexto histórico, nesse caso no Brasil da atualidade. Nessa perspectiva essa canção propicia associações com uma espécie de “canção crítica” que surge, segundo Naves (2010, p. 110), em um momento de “substituição de uma retórica utópica por uma estética do aqui agora”, visão esta sustentada por Paz (1984) a partir perspectiva pós-utópica que “investiria no tempo presente e o recriaria, procurando recuperar os seus valores corporais, intuitivos e mágicos”.

O presente artigo pretende analisar a canção “Louca de Cara” de Kleiton Ramil e Vitor Ramil a partir de uma espécie de ressemantização realizada em 2013, quando da audição da re-gravação da mesma pelo compositor Vitor Ramil no seu novo CD “Foi no mês que vem” (2012).

Nesse CD o compositor realiza um retrospecto de músicas da sua carreira, principalmente, da fase em que encontra sua linguagem própria no âmbito de canções de cunho intimista, mesmo que utilizando de temas regionais do sul do país e das fronteiras da Argentina e Uruguai, os pampas, o Rio da Prata, o gênero musical Milonga, porém sem regionalismos musicais caricatos, no estilo próprio e leve do compositor.

A partir da canção “Joey” de Dylan, Vitor realiza em “Joquim” uma retranscrição da letra que nos fala de um cientista maluco em um contexto surreal. Esse mesmo clima, de alguma forma, é refletido na letra da canção “Loucos de Cara”. Um pseudo fator social está intrínseco nessa letra na medida em que ela cita fatos surreais ligados a personagens como Lenin, Deus, Lenon, Garibaldi, etc (RAMIL, 2014). Todo esse contexto aliado ao descontentamento com o presente refletido também na canção “Mister Tambourine” seria o ponto de enlace da letra da canção “Loucos de Cara” com o momento presente no Brasil, nessa possível re-interpretação, a qual propomos aqui.

Em um capítulo da *Estética da Criação Verbal*, Bahktin (2013) propõe abordagens de análise de discursos por meio de tipos de gêneros (científico, literário, artístico), tipos de enunciados com seus conteúdos temáticos, com seus estilos de construção composicional. Para o autor “os enunciados “são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo de comunicação” (BAHKTIN, 2013, p. 262). Em uma letra de uma canção ocorre uma comunicação que emite um conteúdo temático aberto a “entonações”, por parte do intérprete que através da ênfase em uma ou outra palavra sugere um tipo de comunicação extra verbal. Para Bahktin (2013, p. 449) “é precisamente este ‘tom’ (entonação) que faz a ‘música’ (sentido geral, significado geral) de todo enunciado”.

Bahktin enfatiza ainda três outros aspectos ligados aos enunciados veiculados. Primeiramente o autor considera que os “gêneros discursivos são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAHKTIN, 2013, p. 268). Os conteúdos refletem esse aspecto

histórico/social e o gênero discursivo empregado contextualiza-se por meio do tipo de linguagem utilizada. Por outro lado, destaca que todo enunciado é a “expressão do mundo individual do falante ... uma criação espiritual do indivíduo” (BAHKTIN, 2013, p. 270). Por fim, ressalta que “toda comunicação é preche de resposta ... o ouvinte se torna falante” (BAHKTIN, 2013, p. 271).

A partir desses pressupostos formulados por Bahkin partimos para análise da letra da canção “Loucos de Cara” de Vitor Ramil. A letra de uma canção pode ser considerada como um gênero artístico e eventualmente literário, visto que algumas poesias eventualmente são musicadas. O enunciado sugerido pela letra reflete um estilo de construção surreal dos fatos históricos e fictícios formulados nas primeiras estrofes da letra. Nessa parte o autor realiza aspectos históricos e sociais quando cita Lenin, Garibaldi e John Lenon, mesmo que colocando alguns desses personagens no mundo do ouvinte, ou da pessoa a quem o autor fala.

A segunda parte da canção o compositor enfatiza conteúdos de caráter mais espiritual. Sugerindo estados de espírito descompromissados, sem perspectiva, como também sugerindo um olhar para o interior, e um clima esperançoso nas seguintes frases: *“tudo pulsar num imenso vazio, coisas saindo do nada, indo pro nada. Se mais nada existir mesmo o que sempre chamamos real, e isso pra ti for tão claro, que nem percebas... se um dia qualquer ter lucidez for o mesmo que andar e não notares que andas, o tempo inteiro. É sinal que valeu! Pega carona no carro que vem. Se ele não vem não importa. Fica na tua...”*<sup>4</sup>. Nesse segunda parte ocorrem algumas entonações na interpretação de Vitor Ramil, por exemplo na palavra “real”, como também alguns destaques entonativos nos acentos de acordes que ressoam de forma especial no violão com a utilização de cordas soltas.

Para o autor da letra de “Loucos de Cara”, Vitor Ramil o título refere-se a jovens do final da daquela época que optavam por não usar dro-

<sup>4</sup> Conferir letra da canção “Loucos de Cara” no Anexo 2

gas, mas que continuavam com posturas ditas irreverentes para aquele momento (Ramil, 2014). Vitor enumera uma série de “loucos de cara” ao longo da canção, entre eles os: poetas, soldados, malditos, parceiros, ciganos, inquietos, videntes, descrentes, pirados, latinos, deuses, gênios, santos, podres, ateus, imundos, limpos, moleques, gigantes, tolos, monstros, sábios, bardos, anjos, rudes, cheios do saco e fantasmas. No momento do “cheios do saco” mais uma vez o compositor/intérprete enfatiza a entonação em tom de desabafo.

Na estruturação do discurso o autor realiza de forma madura uma colocação de Bahktin (2013, p. 289) na qual o autor afirma que “a escolha dos meios linguísticos e dos gêneros do discurso é determinada, antes de tudo, pelas tarefas (pela ideia) do sujeito do discurso (o autor) centradas no objeto e no sentido. A estratégia da primeira parte de lançar dados históricos e fictícios de personagens da história real, e espiritual como Deus e de na segunda parte lançar mão de valores individuais e espirituais, provavelmente, tenha sido uma estratégia compositiva do letrista Vitor Ramil. Nessa segunda parte Vitor afirma uma perspectiva já citada, formulada por Octávio Paz (1984), *apud* Naves (2010, p. 111), segundo a qual “em vez de projetar soluções para o futuro a nova tendência investiria no tempo presente e o recriaria, procurando recuperar, segundo Paz, os seus valores corporais, intuitivos e mágicos”.

Em Ramil (2004) o compositor afirma que sempre compôs canções de cunho regional, as Milongas, mesmo que “ao seu estilo”. A canção “Loucos de Cara” reflete muito bem essa perspectiva. Ela pode ser considerada uma milonga-canção (LOUREIRO, 2013). Segundo o compositor essa tendência aliada a uma “escolha” por adotar as milongas e canções de caráter mais intimista responde a um anseio seu de buscar unidade em meio ao ecletismo musical. Para Vitor:

“se o ecletismo musical fizera sentido na música brasileira da minha infância e adolescência nos anos 70, anos da ditadura militar, como reação natural a um mundo que tendia a se perpetuar em

formas estanques, agora, num mundo plural cujas partes estavam abertas, fazia menos sentido que uma linguagem capaz de pôr unidade na diversidade” (RAMIL, 2004, p. 18).

Aspectos musicais interessantes podem ser observados, pois, em parcerias realizadas à distância, como essa, ocorrem certos desvios de intenções da parte do compositor da melodia ou do letrista, adequações às necessidades compositivas de um ou de outro. No caso de “Loucos de Cara” as intenções do compositor da melodia foram adaptadas ao contexto intencional do letrista (RAMIL, 2014). O que Kleiton (autor da melodia) imaginou como introdução instrumental, transformou-se na Parte A da música e, com isso, uma música que teria duas partes passou a ter três partes, diferenciadas em termos melódicos (RAMIL, 2014 e LOUREIRO, 2013).

Uma interpretação atual da canção “Loucos de Cara” foi feita para o presente artigo no contexto social da atualidade brasileira. Quem são os novos “loucos de cara” que foram às ruas no último ano? Sigo o trajeto interpretativo a partir da perspectiva do ouvinte em outro contexto histórico, – diferente do ano de 1987 –, no qual a música foi composta e gravada pela primeira vez. Na canção, conforme depoimento, de Vitor Ramil (2014), as frases aparentemente dicotômicas: *Vem anda comigo* e *Fica na tua* têm a mesma conotação no sentido de que o autor sugere o *fica na tua* com uma intenção de persuadir alguém a quem fala de que apesar de todos os fatos históricos e fictícios citados na canção terem algum sentido, naquele momento nada importava, – por isso a expressão “fica na tua”. O que realmente o compositor queria expressar era o “vem anda comigo”.

Reiterando a afirmação de Loureiro (2013, p. 268): “não há canção em Vitor Ramil, na qual o ouvinte não seja parte do processo, ou na qual se possa pretender que o ouvinte não exista”<sup>5</sup>, partimos para a

<sup>5</sup> Tal citação se deu no momento em que o autor aponta um tipo de interpretação “sutil” por parte do compositor em boa parte das suas criações, permitindo essas frestas interpretativas por parte do ouvinte.

nossa interpretação primeira associando a dicotomia citada acima com sentidos contrários, quer dizer, em algum momento digo ao outro “fica na tua”, em outros digo “vem anda comigo”. Uma dubiedade de quem talvez não saiba bem o quer. Nesse sentido associamos tal interpretação, ou releitura à seguinte indagação; Qual seria a face dos jovens, alguns mascarados, e mesmo da população em geral que foi às ruas no Brasil desde o mês de junho de 2013? Tal dúvida persegue nossas reflexões e a dicotomia citada acima de alguma forma responde tal indagação.

Voltando aos questionamentos anteriores de que reclamam os jovens? O que questiona uma mãe de uma criança de um ano e meio em um depoimento no Facebook<sup>6</sup>? No depoimento da jovem mãe encontram-se afirmações de alguém que “precisa de um mundo melhor para sua filha”. A jovem mãe inquiriu seus amigos do site com as seguintes afirmações: “está na hora de encararmos a realidade sim, fazermos algo diferente... podemos começar fazendo a nossa parte, educando nossos filhos, lutando pelos nossos direitos, nos preocupando com o legado que nossa geração vai deixar, fazendo o correto e não mais usando o jeitinho brasileiro... entenda .... isso acabou...”

Por um lado, a partir do depoimento da jovem mãe notamos que uma parte desses jovens acredita que pode mudar o presente e outros, os novos “loucos de cara”, podem estar sendo manipulados por facções políticas “aparentemente” contrárias o governo atual, ou não sabem mesmo o que querem. Quem são essas pessoas? Com certeza em nada se parecem com os jovens da geração pós-tropicalista<sup>7</sup> que em meio aos anos da ditadura militar continuaram produzindo canções de certa forma “inquietas” que caracterizaram o novo molde da canção de protesto, a “canção crítica” apontada por Naves (2010), gênero no qual a canção

<sup>6</sup> Depoimento de Patrícia Rodrigues Andrade publicado no seu perfil do Facebook (Versão completa no Anexo 1).

<sup>7</sup> Destacam-se os compositores da canção “Vapor Barato”, Jards Macalé e Waly Salomão, LuizMelodia, Raul Seixas, Rita Lee e Roberto de Carvalho, entre outros (Naves, 2010).

“Loucos de Cara” se encaixa, a partir da perspectiva de ressemantização aqui trabalhada.

Como profetizado por Paz, na primeira edição do livro *Os filhos do barro- do Romantismo à Vanguarda*, em 1974, esse tempo seria o tempo em que as minorias se uniriam para reivindicar seus espaços e direitos de expressão. Para Naves<sup>8</sup> (2010, p. 130): “os novos atores se propõem a conferir novos significados a alguns conceitos legados pelo Iluminismo, particularmente os de “cidadania” e “democracia”, ou a ressignificá-los”. Nesse sentido podemos concordar com Paz quando afirma que “a política deixa de ser a construção do futuro: sua missão é tornar o presente habitável” (PAZ, 2013, p. 161).

No caminho das ressignificações os valores corporais, intuitivos e mágicos, revelados por Paz (1994) precisam ser vivenciados não apenas nas torcidas de futebol, nos protestos disparatados, mas sim nos nossos valores internos vindos talvez do barro, do retorno às nossas raízes mais significativas, por exemplo, do sertanejo do nordeste, representado na obra do escritor, recém-falecido, Ariano Suassuna ou dos pampas gaúchos. Para nós artistas esses valores tornam-se expressos nas batalhas em prol da vivência dos nossos universos artísticos como, por exemplo, o dos compositores Kleiton e Vitor Ramil, na canção “Loucos de Cara”. Nossos valores mágicos estão no futebol arte, na nossa música, nas nossas almas, acessemos-los!

## Referências

ANDRADE, Patrícia R. *Depoimento*, publicado no [www.facebook.com](http://www.facebook.com), no dia 29 de maio de 2014. Acessado em 30.05.2014.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, p.258-306, 2011.

<sup>8</sup> A autora refere-se às minorias de caráter étnico, de gênero, de tipos de orientação sexual e dos movimentos sociais.

- FARIAS, Alexandre. *Central do Brasil, Terra Estrangeira*. In: Revista dos Alunos do Programa de Mestrado e Doutorado em Letras da PUC-Rio de Janeiro, v.4, p. 165-181, 1999 e ampliado em <http://www.textoterritorio.pro.br/alexandrefaria/pesquisa/arquivos/centraldoBrasilterraestrangeira.pdf>. Acessado em 23.05.2014.
- LOUREIRO, Celso C. *Canções, na verdade*. In: RAMIL, Vitor. *Song Book*. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2013.
- MORAES, J. G. V. de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, n.39, p.203-221, 2000.
- NAVES, Santuza C. *Canção Popular no Brasil*. Coleção Contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosif Naif, 2013
- RAMIL, Vitor. *A Estética do Frio: Conferência de Genebra – L'Esthétique du froid: conférence de Genève*. Porto Alegre: Stolep, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Loucos de Cara*. In: *Foi no mês que vem*. CD Duplo. Pelotas: Satolep, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Ao pé da Letra – Vitor Ramil explica Loucos de Cara*. *Jornal Zero Hora/ Segundo Caderno* em: <http://videos.clicrbs.com.br/rs/zerohora/video/segundo-caderno/2013/12/letra-vitor-ramil-explica-loucos-cara/55487/>. Acessado em 23.05.2014.
- SILVA, Milton. F. *Bakhtin e a canção de protesto: diálogo possível*. *Revista Recre*, Florianópolis, v. 2, p. 236-255, 2005.

## Anexo 1

Todos dia eu escuto coisas que me fazem ficar apavorada com meu futuro... pior com o futuro da minha filha com apenas 1 ano e 6 meses, violência, corrupção, falta de amor, descaso na saúde publica e privada, educação, consumismo, desrespeito a natureza .....orgulho... enfim estamos tentando nos enganar, mais infelizmente estamos sim vivendo uma guerra civil...mais e ai o que podemos fazer? nada? Bom acho que esta na hora de encaramos a realidade sim fazermos algo diferente... podemos começar fazendo a nossa parte, educando nossos filhos, lutando pelos

nostros direitos, nos preocupando com o legado que nossa geração vai deixar, fazendo o correto e não mais usando o jeitinho brasileiro.. entenda isso acabou... não dá mais tempo de empurrarmos com a barriga... a realidade está aí.. e sim pode ter certeza vai piorar... então temos que fazer algo diferente agora... ontem...se a violência ainda não chegou na sua porta...tenha certeza vai chegar...se continuar assim todos nós.. todos vamos um dia sofrer...seja com um assalto, falta de médico, falta de escola, emprego, falta de água, sim isso msm...ahhh sem falar que daqui a pouco até o ar que respiramos vai faltar...então se vc não é a favor de manifestações, greves, etc não tem problema...faça de sua maneira...só não seja mais um cômodo e não feche os seus olhos...pelo menos lute de sua maneira...vamos fazer... e sim podemos juntos fazer um mundo melhor...eu preciso de um mundo melhor para minha filha...

(Depoimento de Patrícia Rodrigues Andrade, com publicação autorizada pela autora. Publicado em 29 de maio no [www.facebook.com](http://www.facebook.com)).

## Anexo 2

### **LOUCOS DE CARA**

*Kleiton Ramil / Vitor Ramil*

Vem  
anda comigo  
pelo planeta  
vamos sumir!

Vem  
nada nos prende  
ombro no ombro  
vamos sumir!

Não importa  
que Deus jogue pesadas moedas do céu  
vire sacolas de lixo pelo caminho  
Se na praça em Moscou

Lênin caminha e procura por ti  
sob o luar do oriente  
fica na tua  
Não importam vitórias  
grandes derrotas, bilhões de fuzis  
aço e perfume dos mísseis nos teus sapatos  
Os chineses e os negros  
lotam navios e decoram canções  
fumam haxixe na esquina  
fica na tua

Vem  
anda comigo  
pelo planeta  
vamos sumir!  
Vem  
nada nos prende  
ombro no ombro  
vamos sumir!

Não importa  
que Lennon arme no inferno a polícia civil  
mostre as orelhas de burro aos peruanos  
Garibaldi delira  
puxa no campo um provável navio  
grita no mar farroupilha  
fica na tua  
Não importa  
que os vikings queimem as fábricas do cone sul  
virem barris de bebidas no Rio da Prata  
M'boitatá nos espera  
na encruzilhada da noite sem luz  
com sua fome encantada  
fica na tua

Poetas loucos de cara  
Soldados loucos de cara  
Malditos loucos de cara  
Ah, vamos sumir!

Parceiros loucos de cara  
Ciganos loucos de cara  
Inquietos loucos de cara  
Ah, vamos sumir!

Vem  
anda comigo  
pelo planeta  
vamos sumir!

Vem  
nada nos prende  
ombro no ombro  
vamos sumir!

Se um dia qualquer  
tudo pulsar num imenso vazio  
coisas saindo do nada  
indo pro nada  
se mais nada existir  
mesmo o que sempre chamamos REAL  
e isso pra ti for tão claro  
que nem percebas  
se um dia qualquer  
ter lucidez for o mesmo que andar  
e não notares que andas  
o tempo inteiro  
É sinal que valeu!

Pega carona no carro que vem  
se ele é azul, não importa  
fica na tua

Videntes loucos de cara  
Descrentes loucos de cara  
Pirados loucos de cara  
Ah, vamos sumir!  
Latinos, deuses, gênios, santos, podres  
ateus, imundos e limpos  
Moleques loucos de cara  
Ah, vamos sumir!  
Gigantes, tolos, monges, monstros, sábios  
bardos, anjos rudes, cheios do saco  
Fantasmas loucos de cara  
Ah, vamos sumir!

Vem  
anda comigo  
pelo planeta  
vamos sumir!  
Vem  
nada nos prende  
ombro no ombro  
vamos sumir!

# A festa e a luta: São Paulo e o rap político dos Racionais

Gabriel Gutierrez Mendes

IESP/UERJ

gabriel.mendes34@gmail.com

O artigo investiga a dimensão política do rap produzido pelos Racionais Mc's como produto das alterações econômicas e espaciais pelas quais passou a cidade de São Paulo e o Brasil na década de 90. O objetivo é observar a capacidade do grupo de transformar o enfrentamento de circunstâncias sociais adversas em potência poética furiosa, a partir do engajamento na produção de uma estética musical que mescla referências artísticas nacionais e internacionais.

**Palavras-chave** segregação, Rap, política.

The article investigates the political dimension of rap produced by Rational Mc's as a product of economic and spatial changes undergone by the city of São Paulo and Brazil in the 90s. The objective is to observe the group's ability to transform the face of adverse social circumstances in furious poetic power, from engaging in the production of a musical aesthetic that mixes national and international artistic references.

**Keywords** segregation, rap, politics.

“Ei,  
São Paulo  
Terra de arranha-céu  
A garoa rasga a carne  
É a torre de babel

Família brasileira  
Dois contra o mundo  
Mãe solteira  
De um promissor  
Vagabundo”  
Mano Brown, “Negro Drama”, do disco “Nada como um dia após o outro dia”, 2002.

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa maior que tem o objetivo de mostrar como o movimento Hip Hop de São Paulo e os Racionais são “efeitos colaterais”<sup>1</sup> resultantes de características históricas da sociedade brasileira conjugadas às consequências sociais originadas pela aplicação do modelo econômico neoliberal no Brasil dos anos 90. Neste artigo, especificamente, discutiremos os atributos da periferia paulistana que constituíram o contexto geográfico e socioeconômico em que os Racionais Mcs desenvolveram-se como artistas. Devido à importância do tema da “periferia” na cultura hip hop em geral, e no discurso do grupo em especial, serão apresentados traços do processo de formação da realidade social da área urbana de onde vieram os membros dos Racionais (Edi Rock e KLJay são da Vila Gustavo, no Tucuruvi, na Zona Norte. Mano Brown e Ice Blue são do Capão Redondo, na Zona Sul).

A compreensão dessa realidade concreta experimentada por esse segmento juvenil urbano no gueto brasileiro nos anos 80 e 90 é fundamental para a pesquisa pela presença constante da noção de “periferia” no discurso político-musical do grupo e por conta dessa realidade ser compartilhada com o público de jovens negros e pardos que colocou os

<sup>1</sup> Referência à música “Capítulo 4, versículo 3”, Racionais Mcs, no disco “Sobrevivendo no inferno”, 1998.

Racionais no lugar de sucesso e prestígio que eles adquiriram ao longo dos seus 24 anos de carreira.

Essencialmente, são observados os aspectos que se referem à condição socioeconômica da periferia, o que significa compreender essa parte da cidade de São Paulo com um espaço de crescente favelização, segregação e exclusão da cidadania. Essa abordagem enfatiza a precariedade crescente da realidade da periferia a partir da crise social produzida pelo neoliberalismo vigente nos anos 90. A região metropolitana de São Paulo é compreendida dentro de sua lógica de segregação espacial, de aumento das distâncias sociais e de *acirramento do conflito social* por conta do surgimento do que Caldeira (1997) chama de “enclaves fortificados”, que colocam lado a lado, mas separados por muros e seguranças armadas, as classes altas e médias e os trabalhadores “sub-cidadãos” moradores da periferia. Portanto, a compreensão da cidade de São Paulo como esse espaço de relativa segregação social de contornos étnicos é tarefa central para o entendimento do surgimento do movimento hip hop de São Paulo e, dentro dele, dos Racionais.

### O surgimento da periferia: “500 anos de Brasil e o Brasil aqui nada mudou<sup>2</sup>”

Historicamente, a segregação social não é novidade no contexto paulistano. Já nos anos 30, existiam bairros tipicamente populares onde havia a predominância de negros. Tais espaços eram conhecidos como “territórios negros”. No entanto, pobres e ricos ainda habitavam espaços relativamente próximos, ainda que a partir de modelos residenciais distintos: os ricos em casas espaçosas e os pobres em cortiços (Caldeira, 1997).

<sup>2</sup> Diz Edy Rock em “A vida é desafio”, Racionais Mcs, no disco “Nada como um dia após o outro dia”.

Após os surtos de desenvolvimento da década de 50 com a indústria automobilística e da década de 70, com o chamado “Milagre Brasileiro”, o desenho padrão de sociedades revolucionadas pelo advento da economia industrial moderna estabeleceu-se em São Paulo. Esse desenho pressupõe uma dinâmica entre centro e periferia que organiza a cidade (Caldeira, 1997). A classe média e alta ocupam os bairros centrais mais amplamente atendidos pela infraestrutura urbana e pelo poder público e as classes populares habitam a periferia, ignorada pela ação cidadã do Estado.

Portanto, como consequência desta expansão industrial, nos anos 70 especialmente, São Paulo experimentou uma contínua marcha da mancha urbana em direção à periferia (Taschner & Bógus, 2001). Esse movimento foi protagonizado por um novo contingente migratório, especialmente de Minas Gerais e Bahia<sup>3</sup>, que se assentou nos arredores da cidade e promoveu a expansão dessa franja periférica através da autoconstrução e do loteamento privado e clandestino em áreas cada vez mais distantes do centro. Nesse sentido, houve o que Silva (1998) chama de “um processo explosivo de transformação da vida urbana”, sem qualquer mediação do poder público. Configurando, assim, a nova periferia paulistana, segregada em relação ao centro. Desta forma, na chegada à década de 80, é possível notar a formação de um contexto urbano em que um centro com núcleos satisfatórios no que se refere à qualidade de vida, onde reside a elite empresarial, a elite intelectual e a pequena burguesia, é rodeado por uma periferia repleta de domicílios pobres, onde residem o sub-proletariado, com infraestrutura deficiente e poucas áreas verdes.

Esse retrato reproduz uma lógica comum nos hoje chamados polos urbanos globais em que há evidentes contrastes entre as elites locais

<sup>3</sup> Diz Mano Brown: “Errares, humanos est, grego ou troiano. Latim, tanto faz pra mim: ‘Fi’ de baiano”, em “Da ponte pra cá”, do disco “Nada como um dia após o outros dia”, Racionais Mcs, de 1998.

com alta e renda e alta qualificação profissional e os pobres marginalizados com baixa renda e precária qualificação para o trabalho. Nesta paisagem, há pouco espaço para outras camadas sociais (Taschner & Bógus, 2001).

Como no início do século XX, portanto, essa periferia continuava a ter contornos étnicos como os “territórios negros” do passado pré-industrial. Segundo Silva (1998), o Censo de 1980 mostra que na população que se fixou nesses espaços periféricos da cidade havia significativa presença de negros. Os números dos anos 90 apresentados na pesquisa de Taschner e Bógus (2001) confirmam a permanência desse cenário de segregação racial quantitativamente. Por exemplo, distritos de alta renda como Alto de Pinheiros, Perdizes, Moema, Jardim Paulista tem menos de 10% dos chefes não brancos. De outro lado, em distritos como Jardim Ângela, Jardim Helena, Cidade Tiradentes, Itaim Paulista há mais de 50% dos chefes não brancos (Idem), apresentando o que as pesquisadoras chamam de “anel periférico” como a parte da cidade com a maior proporção de não-brancos.

Essa imagem reforça a ideia da periferia como um gueto que guarda feições de colônia racial, onde há relação evidente entre cor, renda e escolaridade: quanto maior o número não-brancos, maior a presença em áreas periféricas - especialmente nas favelas - e menor a renda e escolaridade.

O movimento hip hop paulistano e os Racionais são forjado neste habitat, liderados pelos filhos daquela geração de migrantes que foi para São Paulo no momento em que a cidade transformou-se num grande centro industrial com enorme capacidade de atração de trabalhadores. Sendo assim, começa a ser configurado o contexto social em que se daria o surgimento dos Racionais, mostrando a relação evidente entre o desenvolvimento do capitalismo brasileiro, o seu impacto no espaço urbano de São Paulo e o nascimento do principal grupo de rap do país, que viria a surgir um pouco depois, no início dos anos 90.

No entanto, para alargar as possibilidades de compreensão dessa relação, é necessário entender as transformações pelas quais passou essa periferia nos anos que se seguiram, e verificar como o processo de segregação social acima descrito ganhou novos contornos nos anos 90 – período em que o grupo em questão estabeleceu-se musicalmente. Compreender esses novos traços da periferia paulistana significa investigar a experiência na cidade que essa segunda geração de migrantes teve a partir das alterações geradas pelo momento econômico brasileiro do final dos anos 80 e anos 90, momento em que os Racionais começam sua carreira artística no rap.

### Anos 80 e 90: a deterioração e explosão da periferia

A partir dos anos 80 e 90, São Paulo passou por transformações importantes no que se refere à constituição do seu espaço urbano e à segregação social. Como afirma Caldeira (1997), naquele momento, “São Paulo continua a ser altamente segregada, mas a maneira pela qual as desigualdades se inscrevem no espaço urbano muda de modo considerável”. A compreensão dessas alterações tem papel central no entendimento da dimensão política do rap dos Racionais, pois é a partir de novos e mais intensos padrões de distância social entre ricos e pobres convivendo num espaço cada vez mais próximo que se elabora o discurso de afirmação de autoestima, autonomia e, especialmente, confrontação que o grupo de rap encampa em seus momentos mais agressivos.

## Crise econômica no Brasil e favelização<sup>4</sup>

Caldeira (1997) lista uma série de processos que formataram a periferia paulistana dos anos 90 – o cenário<sup>5</sup> de boa parte das crônicas em forma de Rap. De início, essa década testemunhou um aumento da população da periferia da capital. Além disso, a crise econômica que assolou a economia brasileira nos anos 80 aumentou a pobreza e o desemprego nas camadas populares, e agravou uma distribuição de renda já bastante desigual no Brasil. Este processo de empobrecimento teve sérias consequências para a alocação dos pobres no espaço urbano, pois os jovens que cresceram nesta década e na seguinte não puderam manter nem a condição de proprietários de casas autoconstruídas, como seus pais.

Essa realidade de deterioração econômica foi ainda intensificada paradoxalmente pelas melhorias obtidas pelos movimentos sociais da periferia no período de abertura democrática em meados dos anos 80. A partir da pressão exercida sobre os governos por esses movimentos, os poderes municipais destinaram mais investimentos em infraestrutura para as áreas periféricas, fazendo com que houvesse uma regularização dessas construções e, finalmente, sua inclusão no mercado imobiliário formal. No entanto, como explica Caldeira (1997), “a contrapartida desses processos foi a diminuição da oferta de lotes baratos no mercado. Um vez que empreendimentos legais e lotes em áreas com melhor infraestrutura são obviamente mais caros do que lotes ilegais em áreas precárias, não é difícil entender que os bairros que conseguiram essas melhorias ficaram inacessíveis à população já empobrecida”.

<sup>4</sup> Frequentemente, os Racionais intitulam-se “a voz da favela” e a “trilha sonora do gueto”.

<sup>5</sup> Dialeticamente, Bertelli (2012) chega a dizer que a elaboração musical dos Racionais “parece ter atuado como um dos principais fatores de articulação dos parâmetros de narratividade da “condição periférica” no contexto contemporâneo da produção cultural brasileira (pág 4).

Como consequência, essa população, ainda mais empobrecida, comumente teve “que se mudar para favelas ou cortiços nas áreas centrais da cidade ou em municípios mais afastados da região metropolitana” (Caldeira, 1997). Dados da Secretaria de Habitação de São Paulo citados pela autora mostram um forte incremento no número de moradores de favelas entre 1973 (1,1%) e 1993 (19,1% ou 1.902.000 pessoas). Nota-se aqui, portanto, um evidente processo de aumento da favelização da cidade como um todo e da periferia em especial. Segundo Taschner & Bógus (2001), 62% do acréscimo de moradias faveladas deu-se no que as autoras chamam de “anel periférico”, levando-se em conta as transformações urbanas dos anos 90. Portanto, ao lado dos conjuntos habitacionais populares públicos (as Cohabs) e do tradicional lote irregular com autoconstrução, a paisagem vista diariamente pelos membros dos Racionais, refletiu um intenso crescimento das favelas na periferia.

## Juventude, Desemprego e reestruturação da produção capitalista

Apontando para essa mesma direção, descrevendo um processo de deterioração da condição social dos moradores da periferia paulistana no intervalo dos anos 80 para 90, há um fator global relacionado ao desenvolvimento histórico do capitalismo mundial naquele momento. A partir da década de 90, o Brasil experimentou um movimento de renovação da sua estrutura produtiva industrial, algo que já vinha ocorrendo no centro do capitalismo global desde os anos 70 e 80. Essa reestruturação, largamente amparada na automação de diversas atividades tradicionais do setor industrial, na migração das atividades fabris para as de comércio e serviços e na introdução de novos métodos de organização do trabalho, afetou dramaticamente o nível de emprego em São Paulo – principal polo industrial brasileiro naquele momento. Segundo dados da Secretaria Municipal do Planejamento, da Prefeitura de São Paulo, o desempre-

go da população economicamente ativa saltou de um patamar de 8% a 10%, em 1991, para 17,0%, em 1998 (Silva, 1998). Além disso, durante os anos 90, caíram sistematicamente as taxas de trabalho assalariado com carteira assinada (70,7% para 61,2% da população ocupada) e cresceu o trabalho autônomo (de 15,8% para 20,8% da ocupação), configurando assim um cenário dramático para a população trabalhadora: desemprego e declínio das garantias trabalhistas. Nesse sentido, é possível afirmar, inclusive, que houve diminuição efetiva do proletariado industrial – por conta da modernização dos regimes de trabalho da exportação das plantas industriais. Ao mesmo tempo, São Paulo testemunha o aumento do sub-proletariado – mão de obra essa desprotegida socialmente no que se refere às leis trabalhistas. Cabe lembrar que KL JAY e Mano Brown eram *office boys* antes de trabalharem com rap.

De fato, o que ocorreu foi uma alteração do perfil econômico da cidade. Essencialmente, como afirmaram Taschner & Bógus (2001), por conta da reestruturação produtiva e da financeirização global, São Paulo assistiu a uma perda do emprego industrial, mais ou menos meio milhão de postos de trabalho nesse setor (Taschner & Bógus, 2001), aumentando a pobreza visível e número de favelados e sem-teto. Caldeira (1997) aponta para a mesma direção:

“Seguindo o mesmo padrão de muitas metrópoles ao redor do mundo, São Paulo está sob um processo de terceirização. Na última década, a cidade perdeu sua posição de maior polo industrial do país para outras áreas do estado e para a região metropolitana como um todo, tornando-se basicamente um centro financeiro, comercial e coordenador de atividades produtivas e serviços especializados – num padrão semelhante ao que ocorre nas chamadas “cidades globais” (Sassen, 1991 apud Caldeira, 1997)”.

Em função da nova divisão internacional do trabalho e da introdução de novas tecnologias, São Paulo começou a transformar-se numa cidade pós-industrial, em que se viu a transição rumo “à ampliação da produção de bens de consumo e à integração ao circuito mundial das

trocas econômicas, da informação e da cultura” (Silva, 1998). Trata-se da década essencialmente neoliberal no Brasil, em que a tendência global para as metrópoles é a desregulamentação da economia e a hegemonia de grandes grupos privados transnacionais que ganham cada vez mais autonomia frente ao Estado, produzindo, assim, uma aguda crise social.

Partindo de uma compreensão mais ampla do processo de transformação urbana ocorrido nos anos 90, logo a cidade pôde ver as consequências dessas alterações na vida econômica das classes populares paulistanas. Efetivamente, a mencionada reformulação econômica acarretou a diminuição da taxa de emprego em São Paulo, especialmente para os mais jovens. Apresentando dados do SEADE, Silva (1998) atenta para o fato de que especialmente para os segmentos entre 15 e 17 anos e 16 e 24 anos, as possibilidades de inserção no mercado de trabalho reduziram-se drasticamente durante esse novo momento da economia brasileira. No segundo trimestre de 1998, por exemplo, o desemprego entre jovens de 15 e 17 anos atingiu 48% da força de trabalho juvenil. Para a faixa dos 16 a 24 anos, o final dos anos 90 significou também um dramático momento em que o índice de desemprego alcançou de 23% a 26% – dobrando em relação ao final dos 80 (Silva, 1998).

Os dados acima mostram as características de um mercado de trabalho globalizado que começa a se desenhar na realidade brasileira. Esses números revelam a dificuldade dos mais jovens e menos escolarizados de encontrarem emprego no Brasil dos anos 90. E é exatamente sobre a periferia paulistana que pesa essa nova estrutura econômica globalizada, pois é lá que se encontra o maior número de desempregados procurando emprego e o maior número de chefes de família sem nenhuma escolaridade.

A história dos Racionais tem relação direta com essa realidade. Durante o período em questão, quando lançam seu primeiro disco, em 90,

os Racionais têm 18 (Brown e Blue) e 20 anos (Rock e KL Jay), ficando claro, assim, como o período de nascimento e apogeu dos Racionais tem relação estreita com uma crise social aguda no Brasil, que colocou, não só membros do grupo, mas significativos segmentos da juventude da periferia em situação precária no que se refere ao emprego e a suas perspectivas econômicas.

### Segregação espacial e distância social

Nos tópicos acima, pode-se perceber a delineação de um quadro descritivo das características da periferia paulistana nos anos 90 a partir de transformações sociais, econômicas e do desenvolvimento espacial da cidade. O que vemos é um espaço urbano crescentemente precarizado e favelizado habitado por uma massa de gente jovem, desempregada e sem muitas perspectivas de prosperidade<sup>6</sup>. Nesse sentido, a compreensão de processos que atravessaram a década de 80 e 90 do século XX desenha os contornos da aguda crise social que se abateu sobre as áreas periféricas da maior metrópole brasileira. Tal crise foi caracterizada pela favelização dos espaços da periferia e pelo desemprego, especialmente juvenil.

Neste sentido, acredita-se que a partir da compreensão de todos esses elementos econômicos, sociais, e, no limite, políticos, será possível caminhar na direção de uma análise apurada do discurso político dos Racionais. Dentro desse raciocínio, é necessário, agora, dar atenção especial aos novos padrões de segregação social que se desenvolveram na cidade de São Paulo, e especialmente em sua periferia a partir dos anos 90. Este tipo de processo – tal como verificado no caso paulistano – levou ao isolamento dos grupos sociais, ao esvaziamento do espaço público, à distinção de grupos a partir de signos de status e, especial-

<sup>6</sup> O surgimento do Hip Hop em Nova York, nos EUA, é ocasionado por semelhante processo de precarização da vida na cidade, segundo Tricia Rose (1997).

mente, ao acirramento da hostilidade entre esses grupos. Nesse sentido, a observação das consequências desse processo tem forte relação com o sentimento político dos grupos que ficaram no lado mais deteriorado dessa geografia da segregação. Em alguma medida, o rap dos Racionais é a elaboração e transformação dessa experiência social em música e poesia.

### “Nós aqui, vocês lá, cada um no seu lugar”

A configuração do espaço urbano da cidade de São Paulo passou por relevantes transformações na década de 90, o que significa dizer que a histórica desigualdade social que caracteriza a conformação social brasileira se inscreveu no espaço urbano de uma nova maneira. Ao lado do imaginário oriundo dos anos 40 a 80, em que um centro rico está separado de uma periferia pobre, surge um outro padrão urbanístico em que as favelas e os condomínios de luxo perfilam-se lado a lado, levando para a paisagem paulistana novas modalidades de segregação socio-espacial.

A grande novidade desta nova paisagem é o que Caldeira (1997) chama de “enclaves fortificados”, que são “espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer ou trabalho” (Idem) das elites. Por conta especialmente da violência urbana que atinge grandes metrópoles (o trabalho de Caldeira cita, além de São Paulo, a cidade de Los Angeles – curiosamente um centro relevante dentro da cena de rap no Estados Unidos, especialmente na sua vertente mais ligada à violência das gangues: o estilo *gangsta*), as classes médias e altas começaram a abandonar as áreas centrais, deslocando-se para áreas periféricas, onde construíram condomínios residenciais, shoppings centers e centros comerciais.

7 Diz Ice Blue, em “Da ponte pra cá”, Racionais Mcs, no disco “Nada como um dia após o outro dia”, de 1998

Estes espaços são propriedades privadas para moradia, trabalho e consumo fisicamente isolados por muros, grades ou outras formas de distanciamento. Estão voltados para dentro, o que significa dizer que prescindem do entorno, “concentram tudo de que precisam dentro de um espaço privado e autônomo e podem se localizar em quase qualquer parte, independentemente de seus arredores” (Caldeira, 1997). Essa independência possibilita a existência desses chamados “enclaves” qualificados em áreas altamente precarizadas, sem infraestrutura urbana, por exemplo. Este é exatamente o caso paulistano. Ao redor de condomínios de luxo, a favela.

Diversos serviços são oferecidos por esses espaços, que têm em seus portões trabalhadores armados e treinados para garantir a segurança do moradores desses “enclaves fortificados”. Estes seguranças submetem os trabalhadores – office boys e empregadas domésticas, por exemplo – que entram e saem a um controle rígido, e várias vezes constrangedor, de acesso, criando, assim, um fenômeno em que trabalhadores pobres do entorno “protegem” o patrimônio das classes médias e altas de outros trabalhadores pobres do entorno. Como diz a autora, “esses ricos têm medo do crime, e associam pobreza a crime. Por isso, temem o contato e contaminação com os pobres, mas continuam dependendo deles. Querem controlar cada vez de forma mais eficiente essas pessoas que lhes prestam serviços, com quem tem relação de dependência e evitação, intimidade e desconfiança” (Caldeira, 1997).

Efetivamente, os enclaves fortificados descritos por Caldeira (1997) realizam o “sonho de independência” das elites de viver num espaço seguro que garanta a distância social. Na sua pesquisa, a autora faz uma análise do discurso publicitário desse tipo de empreendimento empresarial e mostra como a homogeneidade social é valor dentro desta lógica e como habitar estes “enclaves” significa status para seus moradores. Segundo a autora, a proposta é que nestes lugares se crie uma comunidade de iguais, isolada da mistura caótica das ruas, onde se pos-

sa usufruir de equipamentos e serviços na tranquilidade de um ambiente exclusivo, sem “encontros desagradáveis” ou mistura de classes.

Dessa maneira, o que está em jogo neste tipo de desenho urbano são claras intenções segregacionistas (Caldeira, 1997). A autora enfatiza que além dos muros e grades, há sistemas de segurança e todo um aparato interno que é desenvolvido para que estes espaços sejam autônomos em relação ao mundo do lado de fora. Andar na rua a pé e de transporte coletivo ou dentro das áreas privatizadas e de carro passam a ser marcações de distinção de classe. O espaço público como *locus* de sociabilidade se esvazia e, assim, São Paulo vai adquirindo uma feição fragmentada em que a livre circulação e o caráter plural do espaço público tornam-se ficções de uma cidadania, que é substituída, cada vez mais, pela separação e distância entre classes diferentes.

Como resposta à essa posição de fechamento e exclusão, o rap dos Racionais elabora um discurso hostil de autoafirmação, confrontação e também de fechamento. Como diz Caldeira (1997), a separação sem mediação proposta pelos Racionais é equivalente ao distanciamento desenvolvido pelas elites a partir da construção de uma paisagem urbana que enfatiza a desigualdade. Nesse sentido, o discurso político dos Racionais poderia ser lido como a elaboração dessa experiência de precarização, favelização e segregação por parte dos que ficaram do lado de fora dos “enclaves fortificados”.

Partindo deste cenário, o grupo propôs uma estética musical inspirada e agressiva nos seus quatro discos de estúdio: “Holocausto Urbano”, de 1990, “Escolha seu caminho”, de 1992, “Raio X do Brasil”, de 1993, “Sobrevivendo no Inferno”, de 1998 e “Nada como um dia após o outro dia”, de 2002. Articulando referências do Hip-Hop americano, como o Public Enemy, do Soul americano, como Curtis Mayfield e Marvin Gaye, com artistas da MPB, como Jorge Ben, e da música negra pop brasileira dos anos 70, como Cassiano e Hyldon, os Racionais elaboraram um discurso poético e político anti-cordial, racista e contrário à tradição de conciliação autoritária historicamente presente na cultura política

brasileira. O trabalho artístico resultante desta equação apresenta tons sombrios nos timbres, suingue nos *beats* e força poética no texto rimado, especialmente de Mano Brown. A partir do dialeto do gueto, o rap dos Racionais confronta, faz dançar e constrói sentido para a experiência do jovem negro e pobre de São Paulo e do Brasil.

## Referências

- BERTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política. *Sociologias*, v. 14, n. 31, p. 214-237, 2012.
- DO RIO CALDEIRA, Teresa Pires. Enclaves fortificados: a nova segregação urbana. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 47, p. 155-76, 1997. Silva
- RACIONAIS MC'S. Holocausto Urbano. RDS Fonográfica/Zimbabwe Records, RDL 4006, s.d. 1 CD [p1990]
- \_\_\_\_\_. Escolha o seu caminho. São Paulo: Zimbabwe Records, p1992, v. 1.
- \_\_\_\_\_. Sobrevivendo no inferno. Casa Nostra/Zambia, ZA-050-1, 2002. 2 CDs.
- \_\_\_\_\_. Nada como um dia após outro dia, Casa Nostra/Zambia, ZA-050-1, 2002. 2 CDS.
- ROSE, Tricia; HERSCHMANN, Micael. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop. *Abalando os anos 90*, p. 190-213, 1997.
- SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana. Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*, 1998.
- TASCHNER, Suzana P.; BÓGUS, Lucia MM. São Paulo, uma metrópole desigual. *Eure* (Santiago), v. 27, n. 80, p. 87-120, 2001.

# Juventude, corpo e produção de sentidos nos cliques de rock brasileiro dos anos 80

Gabriel Guimarães

Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
gabrielguimaraes84@gmail.com

Denise da Costa Oliveira Siqueira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
dcos@uerj.br

Os videoclipes ocupam um interessante lugar de repositório de representações sobre a juventude, seus corpos, seus gostos, suas emoções. Inicialmente ligados à grande indústria fonográfica, hoje, depois do advento das plataformas de compartilhamento de vídeos, podem ser caseiros e mesmo assim se tornar virais. O sucesso dos cliques musicais nas redes sociais é acompanhado por comentários passionais de fãs e críticos. O YouTube possibilita, assim como os blogs, a inserção de comentários do público. É nesse rico espaço “público” de comentários de cliques que se encontram possibilidades de construção e reconstrução de sentidos atravessados pela expressão das emoções. Com base nessas observações, neste artigo selecionamos dois videoclipes de rock brasileiro da década de 1980 a fim de apreender as representações criadas por comentários acerca dos gêneros musicais, o que revela afetividades e apropriações sensíveis coletivas que entremeiam maneiras de ouvir/ver música e interagir com os outros.

**Palavras-chave** videoclipe, construção das emoções, comentários de usuários, corpo, produção de sentidos.

Video clips occupy an interesting place of repository of representations of youth, bodies, tastes, emotions. Initially linked to major music industry, today, after the advent of video sharing platforms, the clips can be homemade and still become viral. The success of music videos on social networks is accompanied by passionate comments from fans and critics. YouTube enables, as well as the blogs, the inclusion of public comments. It is this rich “public” space of comments of video clips that are possibilities for constructing and reconstructing new meanings traversed by the expression of emotion. Based on these observations, in this paper we selected two video clips of brazilian rock of the 1980s in order to study the representations in the comments made about the musical genres, something that reveals personal affections and collective appropriations that show ways of listening/watching music and interacting with others.

**Keywords** video clip, emotion construction, comments, body, sense production.

## Introdução

Os videocliques, música e imagem em formato midiático de curta duração, ocupam um lugar de repositório de representações sobre a juventude, seus corpos, seus gostos, suas emoções e as modas por ela adotadas. Inicialmente comerciais e ligados ao *mainstream*, hoje, depois das plataformas de compartilhamento de vídeos, os cliques podem ser amadores e mesmo assim se tornar virais, sucessos de audiência. A indústria fonográfica, fiel à sua característica de incorporação/formatação do que faz sucesso fora de seu alcance, vem se apropriando do que podemos chamar de uma estética amadora em alguns de seus videocliques.

O sucesso dos cliques musicais nas redes sociais é acompanhado por comentários passionais de fãs e críticos. O YouTube, uma das plataformas de compartilhamento de imagens em movimento, possibilita, assim como os *blogs*, a inserção de comentários do público. É nesse rico espaço “público” de comentários de videocliques que se encontram possibilidades de construção e reconstrução de novos sentidos atravessados pela expressão das emoções.

Com base nessas observações e em nossas pesquisas, neste artigo selecionamos dois cliques de rock nacional da década de 1980<sup>1</sup> a fim de apreender as representações criadas por comentários feitos acerca dos gostos dos gêneros musicais, algo que revela tanto as afetividades pessoais quanto as apropriações sensíveis coletivas que entremeiam maneiras de ouvir/ver música e interagir com os outros. É possível, dessa maneira, “consumir” produtos de uma cultura audiovisual midiática não pela simples observação, mas pela participação e pela interação social, ações que remetem ao exercício de recepção ativa de conteúdo e à elaboração de significados ou produção de sentidos.

**1** “Astronauta de mármore”, Nenhum de Nós. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Zmh5bgs5MCw>>; “Eu não matei Joana d’Arc”, Camisa de Vênus. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mQ9gabnlk2Y>>. Acessos em 09/08/2014.

Em termos metodológicos, focamos no potencial simbólico de produção de sentidos dos ouvintes/espectadores. Em seguida, fazemos considerações acerca de uma interação possível entre as pessoas na internet, para depois analisá-la ocupando-nos com as experiências pessoais dos sujeitos (que podem elaborar e ressignificar as sensações proporcionadas pela música) e com a negociação sobre gosto musical.

## Música e redes sociais como espaços de construção de emoção

Michel Maffesoli (1998) ao configurar a metáfora de “neotribo urbana” “atualiza” algumas proposições de Simmel. Neotribo constitui uma comunidade emocional caracterizada por dispersão, por fluidez e, por isso mesmo, seria um agrupamento social em que os indivíduos recorreriam a um estar-junto com base nas emoções, nos sentimentos e nas sensações – o que Maffesoli chama de socialidade.

Embora o autor se refira a uma interação presencial constituindo um grupo, é possível transpor essa noção para as experiências não presenciais on-line: há uma troca, uma interação, que atualiza o sentimento afetivo da comunidade. A experiência, portanto, é uma ideia fundamental para compreender a interação que os indivíduos mantêm nos grupos de que participam (Maffesoli, 2007) – no caso de nossa pesquisa, a “comunidade” que interage nos espaços destinados a comentários nos vídeos do YouTube.

É preciso, contudo, questionar esse conjunto de valores, pois as características que definem o rock segundo o senso comum – a liberdade em relação às pressões mercadológicas e a transcendência conferida aos músicos (Monteiro, 2006) – não são dadas *a priori*, mas modeladas social e culturalmente. E se a sociabilidade erigida em torno do rock baseia-se nas sensações (gostos, preferências musicais, lembranças), é

por meio dessa interação afetiva que ouvintes de rock criam vínculos sociais e sentidos para a música.

Em uma outra perspectiva, o antropólogo David Le Breton se refere a essa mesma ideia ao afirmar que “o sentimento é a tonalidade afetiva aplicada a um objeto” (2009, p. 113). Dessa maneira, podemos experimentar sensivelmente os acontecimentos de nossas existências na medida em que os interpretamos de acordo com nossas histórias pessoais. Para o autor, trata-se de uma cultura afetiva, na qual os indivíduos ou grupos sociais interpretam os episódios que vivenciam de acordo com uma “emoção experimentada que traduz a significação conferida pelos indivíduos às circunstâncias que neles ressoam” (Le Breton, 2009, p. 12).

É possível, então, nos fundamentarmos no “valor emocional” do rock para observar as significações atribuídas ao consumo desse tipo de música nos comentários feitos no YouTube sobre os videoclipes selecionados. Se a natureza do consumo musical está sujeita às formas de produção, armazenamento e distribuição, o rock insere-se na mesma lógica midiática utilizada pelas grandes gravadoras do *mainstream*, mas é incentivado por fãs que conferem a esse gênero musical uma afetividade que organiza seu significado (Cardoso Filho, Janotti Junior, 2006, p. 19).

O valor afetivo conferido ao rock remete às experiências dos indivíduos e a suas expressões emotivas, o que, para Le Breton, são as “dimensões que alimentam conjuntamente a sociabilidade e que assinalam ao sujeito o que ele deve sentir, de qual maneira e em quais condições precisas” (2009, p. 117). As plataformas de compartilhamento de música na internet são espaços marcados por uma interação social de dimensão simbólica, referente à vontade de vincular-se a uma comunidade em função de ressignificações do mundo à volta.

## O videoclipe de rock da década de 1980

O rock brasileiro produzido na década de 1980 surgiu em um contexto sócio-histórico marcado pela distensão e pelo consequente fim da dita-

dura militar brasileira, por uma crise econômica nacional, por uma crise política internacional e pelas influências culturais oriundas da expressão musical *punk* inglesa. Segundo Ramos (2008), esse período foi bastante fértil para a criação musical de rock no país. Para a historiadora, mesmo se a conjuntura de repressão política e de atribuições financeiras aprofundou o sentimento de desconfiança em relação às instituições políticas, essa fase privilegiou um ativismo cultural que suscitou o desenvolvimento de uma efervescência criativa musical.

É importante considerar que a expressão musical roqueira da década de 1980 pode ser caracterizada também, como indicam Brandão e Duarte, por uma “juventude de classe média que começava a postular ideias e a conduzir-se de modo totalmente oposto aos valores apregoados por uma sociedade moralista (...), onde a nova postura passava pela compreensão do momento para agir politicamente e transformar a sociedade” (2004, p. 59).

## As reapropriações de David Bowie e os ecos da vida pregressa

O disco *Cardume*, que contém a canção “Astronauta de mármore”, foi lançado em 1989, depois do sucesso do primeiro álbum do Nenhum de nós. A música foi inspirada em “Starman”, de David Bowie. Segundo The-  
dy Corrêa (2012), vocalista da banda, em artigo publicado no portal UOL, na época da gravação de “Astronauta de mármore”, o Nenhum de Nós estava lidando com a dificuldade para “recheiar” o repertório da banda face à quantidade de shows. Durante as gravações do disco, o produtor teria sugerido que a banda fizesse uma versão em português de “Starman”.

A versão brasileira de “Starman” recebeu críticas negativas da imprensa musical, mas foi aprovada por Bowie. O videoclipe, do ponto de vista da narrativa imagética, é menos interessante que outros. A narra-

tiva acompanha o ritmo lento da balada. Enquanto os primeiros acordes do violão são dados e a voz ganha espaço, são mostradas silhuetas dos integrantes da banda e o céu com nuvens atrás deles. Quando a música ganha força, no refrão, surgem imagens de episódios marcantes do século XX entrecortadas por imagens dos integrantes da banda em outros ambientes.

A “pobreza” simbólica do clipe relaciona-se com a apresentação muito referencial das imagens. A expressão do corpo no vídeo acompanha a letra cantada pelo vocalista ou um som que se destaca em algum trecho da música. Por exemplo, no momento em que se ouve o som de um violino, mostra-se a silhueta de um violinista tocando na lua. Em outra cena, quando o vocalista fala a palavra “fogo”, surge atrás dele uma superfície em chamas.

Os comentários do clipe exprimem de maneira mais interessante sensibilidades evocadas pela música: evidenciam a polaridade de opiniões e as várias possibilidades de construir significados sobre o que é visto/ouvido. Um comentário diz: “Particularmente, não gosto muito de versões, especialmente quando se ousa fazer uma versão de um artista incomparável como o Bowie. Todavia, essa do Nenhum de Nós é uma mescla de meia tradução com trechos de outras letras do Bowie, que forjaram uma canção especial em sua própria originalidade”.<sup>2</sup>

Em outra postagem, chama-se a atenção para o conceito do álbum *The rise and the fall of Siggystardust and the Spiders from Mars*, de Bowie, que contém “Starman”, e responde ao comentário anteriormente escrito:

“A música faz parte de um disco que, ele inteiro, conta uma só história. Pegar apenas a música para analisar sua letra é o mesmo que ler só um capítulo de um livro ou ver apenas uma parte de um filme. Mesmo com tudo isso, discordo do seu comentário, porque essa versão feita pelo Nenhum de Nós apresenta apenas frases

<sup>2</sup> Postado em: 2013. Acesso em: 26 fev. 2014.

bonitinhas (manjadas) e que, juntas – pelo menos para mim –, não fazem sentido nenhum, diferentemente da música original”.<sup>3</sup>

O primeiro comentarista diz ter gostado da versão. O segundo contradiz o argumento do primeiro e um terceiro passa a participar da conversa. O interessante é que tudo é feito publicamente, com a exposição de opiniões e o risco de ter seu ponto de vista rechaçado por outros internautas. Gostos são discutidos por pessoas que não se conhecem e o fazem dentro de uma rede aberta a muitas outras pessoas.

O terceiro comentário não deixa claro se aprova ou não a versão, mas diz que ela é uma como tantas outras e cita vários grupos e um cantor brasileiro que provavelmente são de seu gosto musical: “É uma versão como tantas outras, mas nem por isso é melhor ou pior”.<sup>4</sup>

Para citar outros exemplos, há a opinião de um ouvinte que concorda com as críticas negativas relacionadas à versão, mas que diz gostar da música mesmo assim: “Até concordo que o ritmo [da versão da Nenhum de Nós] é melhor, mas a letra ficou fora do contexto. Por exemplo, onde o nariz azul se encaixa na letra? Esta é só uma das gafes. Onde o homem das estrelas virou astronauta de mármore? É por isso que ela é considerada – e não apenas por mim, mas pela maioria dos críticos – como uma das piores versões já feitas no cancioneiro brasileiro. No entanto, eu gosto dela”.<sup>5</sup>

Observam-se nesses exemplos maneiras que os ouvintes encontram para explorar o espaço dos comentários, a fim de exercer um tipo de crítica com base em uma opinião sobre a música. Assim, propicia-se aos fãs criticar a canção, produzindo sentidos diversos para determinada música. É importante notar, então, que uma audição musical baseada na

<sup>3</sup> Postado em: 2013. Acesso em: 26 fev. 2014.

<sup>4</sup> Postado em: 2013. Acesso em: 26 fev. 2014.

<sup>5</sup> Postado em: 2012. Acesso em: 26 fev. 2014.

interação com outras pessoas redesenha possíveis percepções do valor e da qualidade da música.

Nesse sentido, também é bom notar que muitos comentários feitos sobre esse clipe remetem às experiências pessoais vividas pelos ouvintes. Vejamos: “Que saudade da minha infância maravilhosa. Eu escutava essa música no parque de diversão, no circo, e até hoje eu amo muito tudo isso”<sup>6</sup>; “Essa música me lembra a primeira vez que viajei sem meus pais e fui com minha colega para uma festa. Bom d+! Paqueras, músicas boas, dança. Eu tinha uns 16 anos. Nossa, quanta curtição. Nada de violência, diversão muito sadia”<sup>7</sup>; “Uma das primeiras grandes músicas em minha vida. Na época, tinha dez anos. Uma década que jamais esquecerei. Lembro da escola, da terceira série e São Paulo, das viagens que fazia para o interior, para a casa da minha vó”<sup>8</sup>.

O conteúdo desses comentários exprime emoções que provêm das lembranças de eventos marcantes vivenciados na história de cada sujeito. Em outros comentários, fala-se acerca da paixão de uma menina pelo cantor, da saudade que um ouvinte sente do irmão que morreu, da época em que outro ouvinte sentia falta da namorada quando estava distante, por ter de servir ao Exército (“toda vez que eu estava tirando serviço de auxiliar de veterinário – eu era ferrador – e tocava essa música no rádio, só faltava chorar pensando na namorada”).<sup>9</sup>

## O rock de verdade do Camisa de Vênus

A banda soteropolitana Camisa de Vênus surgiu em 1982 sob o signo da polêmica, muito influenciada pela sonoridade e pela atitude do *punk*

<sup>6</sup> Postado em: 2012. Acesso em: 26 fev. 2014.

<sup>7</sup> Postado em: 2012. Acesso em: 26 fev. 2014.

<sup>8</sup> Postado em: 2012. Acesso em: 26 fev. 2014.

<sup>9</sup> Postado em: 2013. Acesso em: 26 fev. 2014.

rock inglês do final da década de 1970. Quanto à atitude *punk*, identifica-se em Marcelo Nova, líder do grupo. As canções são cheias de palavras e tons sarcásticos – o nome da banda com teor sexual dá o tom de ironia/rebelião. A música do clipe selecionado, “Eu não matei Joana d’Arc” faz parte do álbum *Batalhões de estranhos*.

O posicionamento da banda frente ao mercado, então, é o de buscar-se desenvolver alheia a ele, livre das pressões empresariais, posição oposta à de bandas de gênero *pop*, cujas composições estão atreladas a fórmulas de sucesso geralmente impostas pelas gravadoras. O embate entre essas duas formas de dar valor à música aparece nos comentários feitos ao clipe.

A heroína retratada no videoclipe da banda foi transformada em mito ainda viva, depois de ter vencido a batalha do cerco de Orléans, durante a Guerra do Cem Anos da França contra a Inglaterra, no início do século XV. Durante a guerra, foi considerada santa e profetisa pelos aliados do futuro rei da França Charles VII, mas inimiga e diabólica por borguinhões e ingleses. A jovem foi queimada viva na fogueira, depois de a Inquisição tê-la acusado de bruxaria e heresia.

O que chama a atenção no videoclipe é a ressignificação que se dá a esse mito. Na primeira cena, já observamos haver uma transposição histórica: Marcelo Nova, de acordo com a letra música, acusado de ter matado Joana d’Arc, é interrogado por agentes da CIA e da KGB em uma sala parecida com uma masmorra de um castelo medieval. Nova interpreta a canção da música, defendendo-se das acusações, afirmando apenas ter encontrado a heroína para passear no parque. Nesse ponto, Joana d’Arc é apresentada segundo um viés erótico masculino: uma guerreira bissexual atraída tanto pelo símbolo fálico da espada quanto pela ideia do sexo lésbico com a rainha da França.

Nota-se nessa reapresentação um novo sentido produzido sobre a heroína; apesar de ser santa e devota, no clipe é extremamente sexualizada e vaidosa. A Joana d’Arc do vídeo veste um biquíni cavado

sobreposto por um *collant* decotado que lembra parte de uma armadura medieval, penteia-se, preocupa-se com sua imagem, flerta com Nova.

O destino da heroína francesa no clipe é o mesmo da Joana d'Arc histórica: é queimada viva na fogueira da Inquisição. Amarrada à pira, agora com outro figurino, um vestido branco rasgado que mostra suas pernas e parte de seus seios, está prestes a ser incinerada por mulheres também vestidas de maneira sensual: biquíni, capa preta e salto alto. A figura de Joana d'Arc é ressignificada pelos gestos, pela dança, afinal "a dança é uma arte simbólica geradora de significações que vão além do valor estético do espetáculo" (Siqueira, 2007, p. 6).

Nos comentários, observa-se que os ouvintes do clipe buscam definir as barreiras entre o que é considerado rock de verdade e sua "oposição", a música *pop*. Assim, estabelecem-se critérios de gosto na música, um valor pautado pelo sentimento de transcendência do rock (Monteiro, 2006, p. 44) e pelo posicionamento contrário à música feita para o mercado e as paradas de sucesso.

Em um dos primeiros comentários selecionados, nota-se a importância da autenticidade na construção do sentimento de transcendência da banda: "Com certeza a melhor e mais autêntica banda do rock nacional. 'Tá pensando que na Bahia só tem axé e pagode? Também tem Raul [Seixas], Camisa [de Vênus], Pitty, Penélope (...)"<sup>10</sup> Em outra postagem, lemos:

"A verdade é essa: qual banda com menos de dez anos se iguala a Ultraje a Rigor, Titãs, Capital Inicial, Engenheiros do Hawaii, Camisa de Vênus, Legião Urbana, Raimundos e outras do passado? A resposta é nenhuma. Por quê? A geração da internet e do videogame é pobre em criatividade, em cultura, em estudo, respeito, iniciativa, história, amor próprio, objetivos e identidade".<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Postado em: 2007. Acesso em: 26 fev. 2014.

<sup>11</sup> Postado em 2011. Acesso em: 26 fev. 2014.

Nossa reflexão é a de que o conteúdo expresso nos comentários selecionados indica uma maneira de o fã lidar com a questão da autenticidade da música. Desse modo, entende-se o artista de rock como alguém capaz de expressar com sinceridade, profundidade e autoridade os tormentos de sua geração. O espaço simbólico de disputa do rock transforma-se em uma espécie de narrativa heroica na qual se projeta um imaginário que confere a esse tipo de música um valor de superioridade moral, baseado em noções como originalidade e autenticidade, que a elevariam transcendentalmente.

A sequência de dois comentários a seguir evidencia essa constatação: “Tenho certeza de que essas bandas de hoje não sabem quem foi Marcelo Nova nem que esse cara teve uma banda chamada Camisa de Vênus, que foi um dos colaboradores da cena baiana de rock junto com Raul Seixas, e por que não? do Brasil”<sup>12</sup>; “A quantidade de comentário que eu vejo de gente reclamando de que não fazem mais um som assim, seja em vídeo dos Raimundos, seja no da Camisa de Vênus, me faz ter esperança. Há uma geração inteira órfã de um som bom nacional. Quem nasceu depois de 1990 não brilhou”.<sup>13</sup>

Neste ponto, podemos perguntar por que os fãs mobilizam-se em torno da noção de autenticidade. Imaginamos que o público fã de rock valorize bastante a “atitude” do artista, pois é possível se inspirar nela para manter uma identidade própria e resistente às pressões sociais, profissionais e familiares.

## Considerações finais

Ouvir e “ver” música é uma experiência que pode envolver a expressão de emoções. De acordo com Le Breton, o sentimento surge de uma rela-

<sup>12</sup> Postado em 2011. Acesso em: 26 fev. 2014.

<sup>13</sup> Postado em 2011. Acesso em: 26 fev. 2014.

ção com um objeto e exprime-se “em comportamentos e discursos culturais e socialmente marcados, sobre os quais também exercem influência os recursos interpretativos e a sensibilidade individual” (2009, p. 114). Nesse sentido, a interação entre indivíduos nos espaços destinados a comentários em vídeos postados no YouTube implica uma produção de significados sobre o rock, uma vez que se apresentam noções expressas segundo estilos de vida próprios e valores morais. Embora possam ser uma forma de organizar socialmente a existência de uma comunidade de fãs de rock, essas noções remetem a uma interpretação pessoal de um objeto que afeta um sujeito de maneira particular.

É interessante notar que esse entendimento também pode dialogar com a crítica musical tradicional. A avaliação de um disco ou de uma canção perde a dimensão racional e objetiva – supostamente indiferente a preconceitos, valores e subjetividades no exame de um produto cultural – e transforma-se em apreciações baseadas na carga emocional que os sujeitos carregam na relação que estabeleceram com determinada canção ou álbum.

Dessa maneira, se a crítica tradicional restringe-se a descrever “racionalmente” o trabalho de um artista, ainda que esse processo envolva um julgamento valorativo, comentários em redes sociais submetem a música a uma interpretação explicitamente sensível. Essa interpretação está baseada, por exemplo, na memória afetiva; na demarcação valorativa do significado do rock em função de um sentido de liberdade e de autenticidade; no desejo de participação de um cenário musical *underground*, que confere aos ouvintes o privilégio não só de poder identificar-se com uma comunidade de ouvintes, mas também de relacionar-se com ela em função de uma experiência reconhecidamente autêntica pelos outros.

Em todo esse processo o corpo assume uma forte importância simbólica. A expressão corporal efetua um papel de significação das ações do indivíduo perante os outros. Assim, os espectadores podem presenciar na apresentação de um cantor ou de uma banda, em suas danças e mo-

vimentos registrados em videoclipes, posturas, gestos que remetam ao estilo de cantar de determinado gênero musical. Nesse sentido, pode-se mesmo observar uma relação entre gênero e apresentação musical, na qual uma sonoridade é corporificada por uma performance sensível da canção, pois colocam-se em cena gestos marcados por valores e afetos. Nessa *ambience* o corpo é claramente cultura, pois representa um ato simbólico da produção de sentidos e da expressão de emoções em um grupo social.

## Referências bibliográficas

- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais na juventude*. São Paulo: Moderna, 2004.
- CARDOSO FILHO, Jorge. Afeto na análise dos grupamentos musicais. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 111-119, 2004.
- \_\_\_\_\_; JANOTTI JUNIOR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Orgs.). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: EdUFBA, 2006. p. 11-23.
- CORREIA, Thedy. Nos 40 anos do clássico de Bowie, líder do Nenhum de Nós explica versão de "Starman". *UOL Entretenimento*, 5 jun. 2012. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2012/06/05/nos-40-anos-do-classico-de-bowie-lider-do-nenhum-de-nos-explica-versao-de-starman.htm>>. Acesso em: 27 jan. 2014.
- HERSCHMANN, Micael. *A indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.
- LE BRETON, David. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 1998.
- \_\_\_\_\_. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Identidade, afeto e autenticidade: a (in)validade do discurso da Ideologia do Rock no cenário musical contemporâneo. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Orgs.). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: EdUFBA, 2006. p. 41-54.

RAMOS, Eliana Batista. A contra-hegemonia proclamada pela juventude brasileira nas canções de rock dos anos 80. XIX ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA, 19, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Comunicação e arte na cidade: reflexões sobre a dança contemporânea no Rio de Janeiro dos anos 90. XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2007, Santos. *Anais...* Santos: Unisantos: Unisanta: Unimonte.

\_\_\_\_\_. *Juventudes e cidades no videoclipe: o corpo como foco*. *Líbero*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 51-58, jun. 2012.

## Pelo direito de ouvir: Falcão, música e estereótipos (esboço)

Ivan Fortunato

Instituto Federal de São Paulo/Itapetininga  
ivanfrt@yahoo.com.br

Este artigo, que está em processo de elaboração, portanto incompleto, foi motivado pela conjuntura estabelecida pelo 10º Encontro de Música e Mídia, criando espaço oportuno para discutir questões que há muito incomodam: a ideia de que o gosto musical está intrinsecamente relacionado ao status social, econômico e cultural de cada indivíduo. Com isso, especificamente, marginaliza-se um dos mais complexos compositores brasileiros que é Marcondes Falcão Maia, conhecido como Falcão, ou pelas roupas coloridas e um girassol aderente ao seu paletó. Rotulado como brega, suas canções podem ser interpretadas como uma afronta ao pensamento culto sendo que, portanto, intelectuais não deveriam escutá-lo. O principal objetivo dessa comunicação é o de compartilhar como sua *catilogência* (alto grau de categoria, lógica e inteligência) é revelada ao longo de suas composições, apresentando, dentre outros, análise de conjuntura socioeconômica, crítica à política nacional e a processos burocráticos, controle midiático, homofobia, consumismo e até a própria ciência cartesiana... Ao final, defende-se não apenas a qualidade de sua produção cultural, que se torna pública por meio de um humor colorido de sátiras e paródias, mas o direito de ouvi-lo e com ele aprender.

**Palavras-chave** Falcão, humor, brega.

This paper, which is a first drafting, therefore incomplete, was prompted by the context established by the 10th Meeting of Music and Media, creating suitable space to discuss issues that have long bothered: the idea that musical taste is intrinsically related to social, economic and cultural status of each individual. Hence it puts aside the musical scenario one of the most complex Brazilian composers that is Marcondes Falcão Maia, a.k.a. Falcão, recognized by the colorful clothes and an adherent sunflower in his jacket. Labeled as tacky, his songs can be interpreted as an affront to the higher thinking and, therefore, intellectuals should not listen to him. The main purpose of this paper is to share how his *catilogencia* (high level of category, logic and intelligence) is revealed throughout his compositions, featuring, among others, analysis of socioeconomic factors, critics to national policy and bureaucratic processes, media control, homophobia, consumerism and even Cartesian science itself ... In the end, we defend not only the quality of his cultural production that becomes public through a humour made out of colorful satires and parodies, but the right to listen to his music and learn from it.

**Keywords** Falcão, humour, tacky.

Fica difícil um estudo,  
Uma tese, uma análise,  
À luz da ciência...  
(Marcondes Falcão Maia, 1995).

Inúmeras vezes ouvi esse trecho em epígrafe, que é um desafio lançado pelo cantor Falcão. Incontáveis foram as tentativas de resposta, contudo, sempre silenciosamente, apenas em imaginação... Eis que as complexas contingências da vida permitiram contato com a chamada de trabalhos para o 10º Encontro Internacional de Música e Mídia, cujo escopo estabeleceu contexto oportuno para aceitar o desafio de responder às provocações do cantor. Entretanto, temos aqui somente a primeira versão de um longo e abstruso trabalho de pesquisa em comunicação social, tornando-a, portanto, ainda mais vulnerável aos eventuais deslizes e lacunas inerentes ao próprio processo de construção do conhecimento... Isso quer dizer que este artigo está em processo de elaboração, portanto incompleto.

Assim, conquanto a conjunção deste Encontro Internacional permitia o confronto com as referidas provocações do cantor, ela possibilitava, ao mesmo tempo, apresentar e debater a respeito de questões que há muito incomodam: a ideia de que o gosto musical estaria intrinsecamente relacionado a determinado status social, econômico e cultural em que se encontra cada sujeito, individual ou coletivamente. Se, por um lado, essa ideia não faz parte dos anais das ciências humanas, de outro, é empiricamente notória: não é raro ouvir chacotas ou ser menosprezado nas rodas intelectuais ao mencionar a admiração e estima as canções, ao humor e a sabedoria daquele que cantou, dentre muitas outras, “Concerto em Qualquer Tom para Triângulo e Roe-Roe” e “A Besteira é a Base da Sabedoria”. Apesar do otimismo de Waldenyr Caldas (2002, p. 7), acreditando em uma possível brecha a partir da democratização da Universidade, afirmando que os horizontes foram ampliados e que já não há mais “olhares de soslaio”, carregados de “conotação zombeteira do

desprezo e do pouco caso”, a experiência cotidiana, sem generalizações, tende a refalsear tal positividade, quase eufórica, de que não podemos mais considerar este ou aquele estilo musical como uma heresia.

Ao propor o Encontro Internacional, seus organizadores enfatizaram que “falar de músicas também remete a falar de músicos”..., e acredito ser importante falar de músicos. Podemos falar sobre aqueles e aquelas que, de alguma forma, em carreira solo ou em conjunto, conseguem ir além de encantar uma multidão pela qualidade sonora de sua música, ao fazer reverberar pública e constantemente algum refrão contagiante durante algum tempo. Mas, principalmente, podemos e devemos falar a respeito daqueles cantores e/ou daquelas cantoras que estabelecem diálogo com os elementos mais marcantes da cultura em que vivem, tornando-se referências perenes, seja na influência de novos cantores e compositores, seja como atores políticos, ou ambos. De imediato, lembrei-me do Maluco Beleza, o Raulzito, o Raul Seixas... sobre quem já havia afirmado que “cantava sobre a própria humanidade, indo além da análise e crítica do seu cotidiano embebido pela contracultura, pela ditadura militar... Raul versava sobre os mitos, os ritos, os sonhos e os desejos... sobre a vontade de consagração do herói de cada um” (Fortunato, 2011, p. 125).

Não obstante, o momento é outro. O Encontro Internacional quer aproveitar-se das efemérides para catalisar a memória e permitir que grandes momentos vividos pela humanidade, direta ou indiretamente, sejam reproblematisados e repensados, quiçá ao ritmo, harmonia e melodia de possíveis trilhas sonoras e/ou vozes cantadas na forma de “bandeiras políticas”. Algo muito próximo ao que o próprio Raul já havia acenado em 1975, no auge da censura da ditadura militar brasileira, quando bradou, ao afirmar que, além de egoísta (por que não?), sua “espada é a guitarra na mão”... Por isso, toda conjuntura criada pelo Encontro possibilitou, metaforicamente, erguer a espada (ou bandeira), em prol do que podemos nomear como “direito de ouvir”.

Esse direito abarca um conjunto de fatores muito pessoais, tais como estética, gosto e envolvimento emocional, sensorial e afetivo. Isso envolve, portanto, dizer que gostamos de determinada música ou de determinado artista tão somente porque gostamos, sem a necessidade de justificar e/ou explicar, seja a nós mesmo ou a outrem, quais seriam nossos possíveis motivos. Assim, permitir que essa bandeira seja arriada, enrolada e descartada, é também permitir que um dos mais complexos compositores brasileiros, Marcondes Falcão Maia, conhecido como Falcão, ou pelas roupas coloridas e um girassol aderente ao seu paletó, não seja considerado como parte de um possível circuito musical dos cantores de efemérides.

Isso acontece porque, ao ser rotulado como um cantor brega, suas canções podem ser interpretadas como uma afronta ao pensamento culto sendo que, portanto, intelectuais não deveriam escutá-lo... algo próximo ao que apontou Gilmar de Carvalho (2003, p. 9), ao prefaciar o "Leruaite" de Falcão e seus heterônimos: "muita gente não gosta, acha pouco refinado". Isso foi ratificado por Caldas (2002, p. 7), ao afirmar que o tema *brega* poderia ser entendido como uma blasfêmia acadêmica, sendo que "se alguém mencionasse esta palavra, subitamente, surgia um olhar matreiro, de soslaio, em que estava implícito o desprezo, o pouco caso e até a arrogância". Bonfim (2009, [p. 4]), ao analisar tributos realizados no país em homenagem ao universo da música brega, relembra que esse estilo há muito é tratado em tom pejorativo, estética e socialmente. Isso está *online*, no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (2014): no decorrer da última metade do século passado, o brega evolui de um termo pejorativo para a música romântica brasileira, para um gênero altamente vendável da indústria cultural nacional. Carvalho (2003, p. 9) atribui tal desenvolvimento a Falcão, que teria criado o brega, virado *cult* e acessado à Indústria Cultural por meio de suas fitas cassetes, que se tornaram "objeto de desejo".

Então, como o próprio Falcão preconizava em epígrafe, tentar compreender suas ideias, pelo olhar acadêmico, não é uma tarefa simples,

tampouco de fácil aceitação. Mesmo tal provocação tendo sido lançada em um contexto diverso ao que aqui propomos, cantada liricamente em defesa à diversidade, especialmente contra a homofobia, ela deve ser considerada válida, afinal, pretende-se contestar parte do conhecimento científico à luz da própria ciência... Por isso, é mais do que necessário lembrar-nos do princípio que Edgar Morin (2003) havia apresentado como reintrodução do conhecimento ao conhecimento, característica intrínseca ao próprio conhecimento, que é sempre construído sobre determinadas circunstâncias históricas, sujeitas a mudanças ao longo dos anos e da própria dinâmica cultural. Por isso, quando algo é esclarecido à luz da ciência, não deve ser compreendido, de imediato, como pronto, acabado e certo, afinal...

Já está provado por A+B que A+B não prova nada  
E eu pessoalmente já mostrei que é tudo a mesma coisa.  
Mas ainda tem gente que não sabe ou então tá se fingindo  
Que pra quem tá indo quem vem vindo na verdade é quem tá indo  
(Falcão, faixa A+B, 2000).

Assim, diante tal complexo contexto estabelecido pelo entrelaçar entre a proposta do Encontro de Música, a necessidade de repensar constantemente o saber produzido pela ciência, e a inquietante provocação de Marcondes Falcão, emerge este artigo (em sua versão embrionária) cujo principal propósito é a defesa política do direito de ouvir. Para alcançar tal objetivo, compartilhamos a produção musical de Falcão, com foco específico nas letras de suas canções, apresentando em, sequência cronológica, cada um dos seus oito discos, desde “Bonito, Lindo e Joiado”, de 1992, até “What Porra is This?”, de 2006. Nesses oito álbuns, podemos ouvir exatamente uma centena de canções distintas<sup>1</sup>, sendo composições próprias, em parcerias, versões, adaptações e/ou traduções. Nesta primeira versão da pesquisa, contudo, não vamos além

<sup>1</sup> “Um bodegueiro na FIEC” foi incluída nos dois primeiros discos.

de algumas breves considerações, praticamente aleatórias, a respeito das qualidades inerentes ao seu processo criativo e sua performance musical.

O que podemos observar é que, em sua extensa produção musical, Marcondes Falcão faz uso de dois elementos principais, que estão presentes praticamente em todas as suas canções.

O primeiro e mais evidente desses elementos é o humor, não apenas por meio de sátiras e paródias, mas também pela quebra do esperado, pela inversão, e até mesmo pelo *nonsense*. O humor torna-se presente na constituição imagética do cantor, que sempre de óculos escuros, abusa de um excessivo uso de cores em seu figurino, misturando xadrez com listras com estampas, além de sempre trajar um paletó cheio de penduricalhos como fotografias três por quatro, tomadas, placas... e o mais característico: um enorme girassol na lapela.

Tudo isso, torna oculto o segundo elemento presente em sua música, por vezes permitindo que seja ignorado e, portanto, até tido como inexistente. Trata-se de um conceito identificado por um neologismo, cantado na mesma canção em Falcão lançou seu desafio à ciência: a *catilogência*, que pode ser compreendida como “alto grau de categoria, lógica e inteligência”. Sua própria *catilogência* é revelada ao longo de suas composições, apresentando, dentre outros, análise de conjuntura socioeconômica, crítica à política nacional e a processos burocráticos, controle midiático, homofobia, consumismo e até a própria ciência cartesiana...

Quando a pesquisa avançar a redação do artigo tornar-se definitiva, possivelmente cobriremos as lacunas deixadas até aqui, fundamentando ainda mais os argumentos e conceitos apresentados. Por ora, as ideias tecidas de forma aleatória caminham em defesa do direito de ouvir Falcão. Quer pela qualidade de sua produção cultural, que se torna pública por meio de um humor colorido de sátiras e paródias, e/ou pelo conteúdo crítico de suas canções, continuo ouvindo Falcão...

## Referências

- BONFIM, C. Eu não sou cachorro, mesmo: música popular urbana, culturas juvenis e identidade cultural. V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Anais..., 2009.
- CALDAS, W. Prefácio. In: JOSÉ, C. L. *Do brega ao emergente*. São Paulo: Nobel, 2002, p. 7-8.
- CARVALHO, G. Prefácio metido a besta. In: FALCÃO, M. *Leruaite: dog's auau it's not nhac nhac*. 5ª ed. Fortaleza: Edições Livro Técnico; Premium, 2003, p. 9-10.
- DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Online. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>, acesso em 07 de agosto de 2014.
- FALCÃO, M. *What porra is this?*. NC Music, 2006. 1 CD. 12 faixas.
- \_\_\_\_\_. *Leruaite: dog's auau it's not nhac nhac*. 5ª ed. Fortaleza: Edições Livro Técnico; Premium, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Do penico à bomba atômica*. Somzoom, 2000. 1 CD. 16 faixas.
- \_\_\_\_\_. *500 anos de chifre*. Abril Music, 1999. 1 CD. 13 faixas.
- \_\_\_\_\_. *Quanto pior, melhor*. BMG, 1998. 1 CD. 13 faixas.
- \_\_\_\_\_. *A um passo da MPB*. BMG, 1997. 1 CD. 12 faixas.
- \_\_\_\_\_. *A besteira é a base da sabedoria*. BMG, 1995. 1 CD. 12 faixas.
- \_\_\_\_\_. *O dinheiro não é tudo, mas é 100%*. BMG, 1994. 1 CD. 12 faixas.
- \_\_\_\_\_. *Bonito, lindo e joiado*. BMG, 1992. 1 CD. 11 faixas.
- FORTUNATO, I. Toca Raul: intertextualidades nas músicas de Raul Seixas (in memoriam). *Aurora (Revista de Arte, Mídia e Política)*, São Paulo, n. 12, p. 117-127, 2011.
- MORIN, E. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução de Eloá Jacobina. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- SEIXAS, R. *Eu sou egoísta*. Composição: Raul Seixas e Marcelo Motta. In: SEIXAS, R. *Novo Aeon*. Philips, 1975. 1 LP. Faixa 4.

sessão temática 4

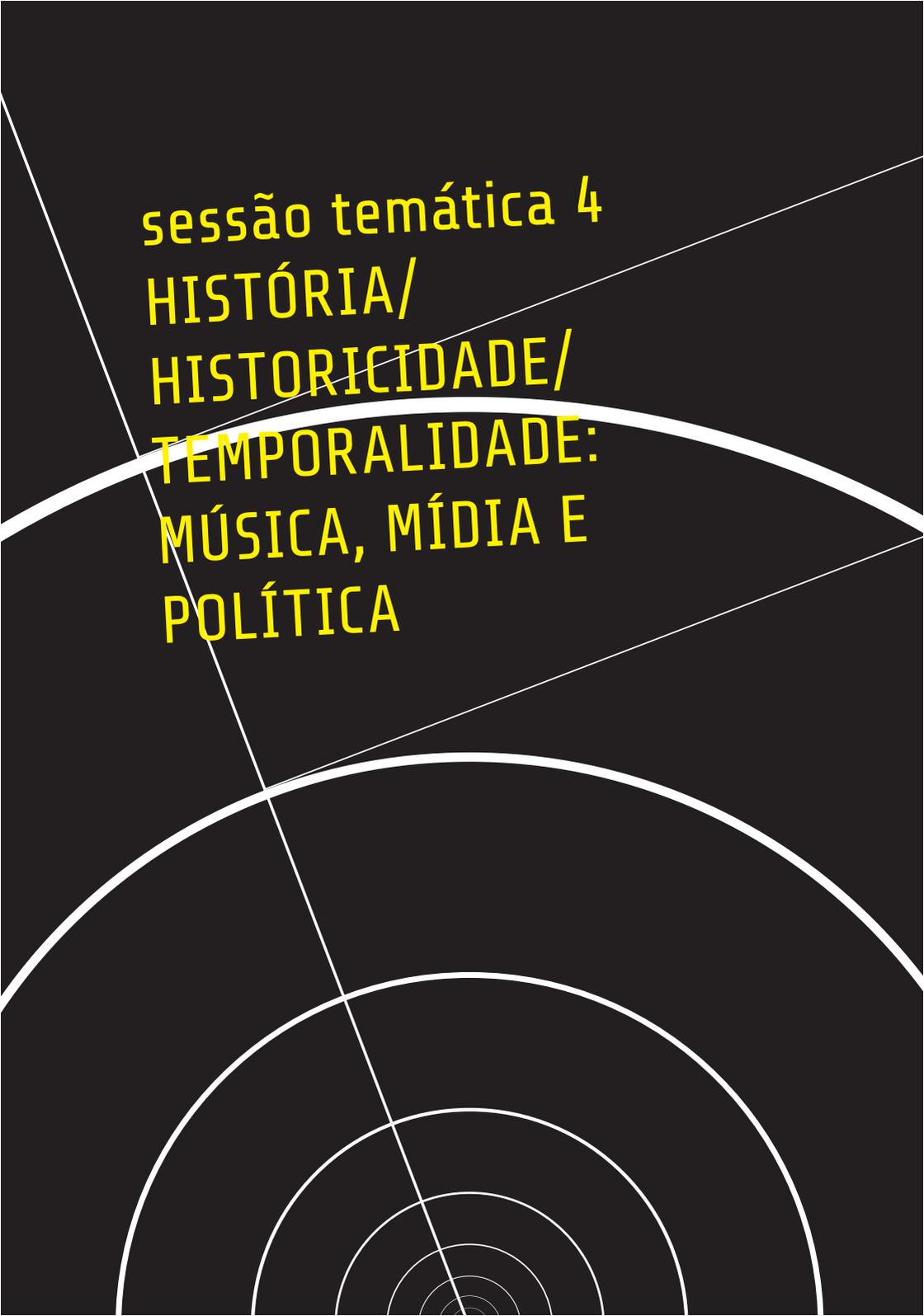
HISTÓRIA/

HISTORICIDADE/

TEMPORALIDADE:

MÚSICA, MÍDIA E

POLÍTICA



# Vozes em harmonia no Estado Novo: a música popular brasileira e o programa *Hora do Brasil*

Carla Montuori Fernandes

Universidade Paulista (UNIP)  
carla\_montuori@ig.com.br

Genira Chagas

NEAMP da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)  
genirachagas@uol.com.br

Como estratégia midiática para consolidação do Estado Novo (1937–1945), Getúlio Vargas fez intenso uso político do rádio e do cinema. O rádio, em especial, tornou-se principal instrumento para formação da identidade nacional, além da elaboração do sentimento de pertencer à nação. Neste sentido, o veículo promoveu mudanças nas relações de poder, servindo como mediador entre o Estado e a população. (BARBERO; REY, 2002). Durante o Estado Novo, a predominância da música popular nas emissoras de rádios revelou-se, conforme aponta Tota (1983), um dos recursos para consolidar o sentimento de identidade nacional. Mas as letras das canções, segundo (PEROSA, 1995), deveriam estar de acordo com os interesses defendidos pelo Regime, sob pena de serem censuradas, como ocorreu com o samba de Ataulfo Alves, cuja letra, originalmente, dizia: “O bonde de São Januário / leva mais um sócio otário / sou eu que não vou trabalhar”. O programa oficial *Hora do Brasil* teve papel fundamental na divulgação das ideias de Vargas. Criado em 1935, passou a ser obrigatório em cadeia nacional, no horário das 19 horas. PEROSA salienta que à *Hora do Brasil* coube também a irradiação de programas culturais, uma vez que seus últimos minutos eram dedicados à transmissão de sucessos da música popular brasileira. Nesse sentido, este artigo tem por objetivo refletir sobre a utilização da música popular brasileira durante o Estado Novo e o sentido de sua veiculação obrigatória no programa institucional *Hora do Brasil*.

**Palavras-chave** Cultura; Música; Política; Estado Novo; Rádio.

As media strategy to consolidate New State (1937 - 1945), Getúlio Vargas used intensively communication means politically. Radio, specially, became main instrument to form national identity, besides contributing to elaborate the belonging to the nation feeling. The radio was used to promote changes in power relations, serving as mediator between State and people (BARBERO; REY, 2002). During New State, popular music became pedagogical instrument to disseminate regime's interests. Censorship sought to prevent songs which lyrics didn't elevate morality and greatness of Brazil. Official radio program *Hora do Brasil* (Brazilian Hour) had an important role of disseminating Vargas' ideas and, to enhance audience, the last minutes were dedicated to broadcasting Brazilian popular music hits. This way, this article aims considering about ways of using Brazilian popular music during New State.

**Keywords** Culture; Music; Politics; Estado Novo; Rádio

## O Estado Novo e o disciplinamento autoritário

Durante Estado Novo (1937-1945), o trabalho e os trabalhadores eram avaliados peças fundamentais na promoção de uma economia agrária exportadora para uma economia urbana industrial. Esse projeto de unificação nacional pelo desenvolvimento, no entanto, esbarrava em problemas para a sua consolidação. Além do enfrentamento à velha oligarquia contrária aos projetos nacionalistas e da demanda de administrar os industriais emergentes, o Estado varguista confrontava-se, ainda, com a precariedade da mão-de-obra dos candidatos ao trabalho urbano, em maioria vindos de áreas rurais, portanto inábeis para operar na indústria em expansão.

No enfrentamento dessas questões surgidas com a conjuntura econômica, Vargas implementou mudanças no plano político-institucional, as quais culminaram na outorga da Constituição Federal de 1937, responsável pela implantação do Estado Novo. Naquele regime, emergiu a figura de um Vargas ditador, cuja preocupação em dignificar o trabalhador – o motor da sociedade industrial – refletiu-se no artigo 136 da então nova Constituição, no capítulo “Da ordem econômica”:

Art. 136 - O trabalho é um dever social. O trabalho intelectual, técnico e manual tem direito a proteção e solicitude especiais do Estado. A todos é garantido o direito de subsistir mediante o seu trabalho honesto e este, como meio de subsistência do indivíduo, constitui um bem que é dever do Estado proteger, assegurando-lhe condições favoráveis e meios de defesa.

Paralelamente à proteção do trabalhador, os ideólogos do Estado Novo pensavam as implicações culturais que permeavam o tecido social do operariado. Para eles, a emergência da música de mercado difundida pelo rádio dava preferência aos instrumentos rústicos, de origem negra, pela melhor adaptação ao veículo, em detrimento de composições mais refinadas. Assim, o samba tornou-se o ritmo predominante nas emissões

ras e as composições a exaltar a malandragem a fonte de preocupação de um Estado atento à força da música como catalisadora de impulsos sociais. Squeff e Wisnik assinalam:

O poder da música confere ao Estado, através de suas celebrações, um efeito de imantação sobre o corpo social (...). Introduzindo no mais 'íntimo da alma' o próprio nó da questão política, isto é, na justa afinação do individual para com o social, a música aparece como elemento agregador/desagregador por excelência, podendo promover o enlace da totalidade social (quando o nó é pedagogicamente bem dado) ou preparando sua dissolvência (quando não). (...) A adequada dieta músico-ginástica, base da formação do cidadão, imprimia nele o 'caráter sensato e bom', enquanto o uso malbaratado da música generalizaria, na concepção platônica, a 'feia expressão' e os 'maus costumes'. (SQUEFF e WISNIK, 1982; p.139).

Os sambas cujas composições refletiam um caráter inferior, segundo Martins Castelo, em artigo para Revista Cultura Política (Ano 2; n. 22, dez. 1942) "punha na boca de toda gente, inclusive das crianças, as pequenas tragédias domésticas". A herança musical dos filhos dos escravos libertos era o som a ecoar nas favelas e bairros operários. Esse mesmo repertório passou a compor a programação musical das emissoras de rádio, cujas expressões vulgares incomodavam o Estado. Para este, o rádio e a música deveriam estar a serviço do desenvolvimento. Na visão do Estado Novo, tal desenvolvimento passava por mudança na linguagem e expressões utilizadas pelos compositores populares.

## Música popular e a construção da identidade nacional

Na consolidação do processo de unificação nacional, Vargas elegeu o rádio para servir como instrumento na comunicação com as massas. Até por circunstâncias históricas, foi o primeiro presidente a utilizá-lo a serviço de manifestações culturais. (HAUSSEN, 2001). A autora lembra

a importância que Vargas atribuiu ao veículo, na mensagem enviada ao Congresso Nacional, em 1º de maio de 1937, ocasião em que anunciava o aumento do número de emissora no país. Segundo Haussen, o presidente aconselhava os estados e municípios a instalarem

aparelhos rádio-receptores, providos de alto-falantes, em condições de facilitar a todos os brasileiros, sem distinção de sexo nem de idade, momentos de educação política e social, informes úteis aos seus negócios e toda a sorte de notícias tendentes a entrelaçar os interesses diversos da nação (HAUSSEN, 2004, p. 1).

No primeiro processo de modernização ocorrido na América Latina, entre 1930 e 1950, as mídias de massa, de acordo com Martín-Barbero (2001), foram imprescindíveis para construção e difusão da identidade nacional e do sentimento de nação. No período, a ideia que sustentava o projeto de edificação das nações modernas articulava o movimento econômico com a concepção de afloramento de uma cultura identificada com o nacional, possível somente com a comunicação entre as massas urbanas e o Estado. O autor atesta que as mídias de massa tiveram um papel decisivo na constituição do processo de modernidade:

As mídias, especialmente o rádio, se converteram em porta-vozes da interpelação que, a partir do Estado, transformava a massa em povo e o povo em nação. O rádio, em todos, e o cinema, em alguns países – México, Brasil, Argentina –, irão fazer a mediação das culturais rurais tradicionais com a nova cultura urbana da sociedade de massas, introduzindo nesta elementos de oralidade e da expressividade daquelas, e possibilitando que deem o passo da racionalidade expressivo-simbólica à racionalidade informativa instrumental organizada pela modernidade. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 42)

Com o crescimento da população urbana no Brasil, a estratégia para manutenção da hegemonia varguista seguiu por um processo de incor-

poração das camadas populares ao Estado, baseado na ideia de uma cultura nacional, que se transformaria

Na síntese da particularidade cultural e da generalidade política, da qual as diferentes culturas étnicas ou religiosas seriam expressões. A Nação incorpora o povo, transformando a multiplicidade de desejos das diversas culturas (...) num único desejo: participar do sentimento nacional. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 229).

No âmbito da constituição de uma nova identidade para o país, Vicente (2006) destaca que a preocupação varguista pairava sob três aspectos: a consolidação de uma cultura capaz de unificar o país sob a proteção do Estado; a elevação do nível estético da cultura popular para que o Brasil atingisse um novo patamar de “civilização” e a incorporação dos conteúdos ideológicos do Estado à cultura popular, em detrimento de produções, no entendimento do Estado, consideradas indesejáveis.

Entre as medidas adotadas pelo Estado Novo deve-se destacar a censura às músicas que propagavam críticas ao governo, sobretudo as que traziam conteúdos do cotidiano dos morros, sem muita elaboração estética.

## Censura

A década de 1930 demarcou um campo abrangente para a divulgação do samba enquanto um gênero musical, em cujas composições costumavam-se exaltar as figuras do malandro e da malandragem do povo brasileiro. Evidentemente tais músicas não foram aprovadas pela ideologia trabalhista do Estado Novo e entraram na mira da Divisão de Rádio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o órgão legitimador do Estado Novo. Criado em 27 de dezembro de 1939, em substituição ao Departamento Oficial de Propaganda (DOP), segundo o artigo primeiro, item “a” do decreto nº 1.915 que o instituiu, o DIP tinha a finalidade de:

Centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional interna e externa e servir permanentemente como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessa à propaganda nacional.

Outros itens destacavam expressamente as funções do órgão como auxiliar ao projeto de construção de identidade nacional, como segue:

Item “c” – Fazer a censura do teatro, do cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, da radiodifusão, da literatura social e política, e da imprensa.

Item “p” – organizar e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo.

A ideologia nacionalista direcionada para a música buscava formas de separar a música considerada “boa”, resultante da tradição erudita com o folclore, da música avaliada como “má”, esta oriunda dos terreiros de candomblé, executadas por cidadãos precários – os sambistas. Indignado com o que percebia como música inaceitável por fazer apologia à malandragem, Martins Castelo escreveu para a Revista Cultura Política (Ano 2, n. 13, mar. 1942):

Os nossos autores têm-se entregue, na verdade, com excesso, ao elogio da vadiagem, à exaltação do vagabundo de camisa listrada. (...) Os versos das favelas significam um estado de espírito que exprime as raízes histórico-sociais dessas coletividades. O capadócio, o capoeira e o malandro, três gerações de desajustados, são o enquistamento urbano do êxodo das senzalas no período imediatamente posterior à emancipação dos escravos. Torna-se, por isso mesmo lógico, nesses grupos humanos, o repúdio ao trabalho erigido em norma moral. Desprezando as realizações materiais, fugindo à labuta de sol a sol, mostram-se ainda em oposição ao eito. E, por inércia social, os versos dos netos livres continuaram destilando a amargura das existências sem liberdade.

Observando a música enquanto lugar estratégico na relação do Estado com as minorias iletradas (SQUEFF e WISNIK; 1982, p.135), lugar a ser ocupado pela canção de qualidade, cujas composições exaltassem o progresso e o trabalho, o DIP recrudescer a censura ao samba de apolo-gia à malandragem.

Afinado com os princípios do Estado Novo, no campo do rádio o DIP mantinha estreito controle sobre a programação cultural. O historiador Tota chama a atenção para uma publicação do Departamento, segundo a qual:

Em 1940, foram submetidos à censura prévia da Divisão de Rádio 3.770 programas, 1.615 sketches, 483 peças e 2.416 gravações, existindo no país 78 emissoras de rádio. Ainda em 1940 foram proibidos 108 programas contrários às determinações legais (...). (TOTA, 1989; p.36)

A programação musical, sob a tutela do DIP, fez o “samba descer o morro para o asfalto da avenida. E a certeza de que o trabalho representa a primeira condição humana chegou também ao reduto dos compositores. Os personagens de nosso cancionário empregam, hoje, a sua atividade nas fábricas e nos estabelecimentos comerciais,” escreveu Martins Castelo na Revista Cultura Política (Ano 2, n. 13, mar. 1942).

### *Hora do Brasil*

Convertido em canal pedagógico da doutrina do Estado Novo, a partir de 1937 o programa *Hora do Brasil* passou a ser obrigatório e irradiado em cadeia de rádio para todo o país, sempre no horário noturno. A estratégia visava alcançar a maior parte da população recolhida às suas moradias. Em texto publicado na Revista Cultura Política, a Divisão de Rádio do DIP informava as razões de sua institucionalização, além de detalhar as finalidades do noticiário:

A Divisão de Rádio do DIP tem a seu cargo não apenas superintender todos os serviços de radiodifusão do país, como também orientar o rádio brasileiro em suas atividades culturais, sociais e políticas. A coordenação das atividades culturais do rádio, a unidade de espírito e de esforços que hoje reina nessa importante esfera da vida nacional é obtida graças à orientação impressa nesse setor do DIP, numa atmosfera de perfeita compreensão e espontânea colaboração de todas as emissoras brasileiras. (CULTURA POLÍTICA; ano 2, n. 20, out. 1942)

As intenções do institucional *Hora do Brasil*, segundo o DIP:

O Hora do Brasil, irradiado diariamente em cadeia com todas a emissoras brasileiras, leva a todos os ponto do Brasil a certeza da nossa unidade social e política e, através de seu noticiário, põe em contato, uma com as outras, as mais longínquas regiões brasileiras. Diariamente fornece a *Hora do Brasil* a seus ouvintes: 1) noticiário da Presidência da República (...); 8) programa musical, como parte acessória e ilustrativa do noticiário, porém apresentado sempre dentro das normas nitidamente nacionalistas e educativas. (CULTURA POLÍTICA; idem)

No espaço dedicado à música, a Divisão de Rádio irradiava concertos sinfônicos, orquestras diversas e, principalmente, música popular brasileira. Os grandes cantores nacionais revelados nas décadas de 1930 e 1940 em muito devem seus sucessos ao programa. Artistas como Herivelto Martins, as irmãs Carmem e Aurora Miranda, as “cantoras do rádio”, Francisco Alves, Ataulfo Alves, Ari Barroso, Dalva de Oliveira, entre outros, foram cooptados pelo regime e recompensados por isso. Tota (1980) conta que Herivelto Martins figura entre os artistas que se apresentava em *Hora do Brasil* por um bom cachê.

O DIP era implacável com os artistas mais ousados. Tornou-se famoso o episódio envolvendo os censores e os compositores Wilson Batista e Ataulfo Alves, parceiros no samba “O Bonde de São Januário”, gravado por Ciro Monteiro no início dos anos 1940. Segundo versão original,

(PEROSA; 1995, p. 45-56) a música dizia: “O Bonde São Januário / Leva mais um sócio otário / Sou eu que vou trabalhar...” Após análise do DIP, a composição foi modificada. As palavras “sócio otário” foram trocadas por “operário”. “O Bonde São Januário / Leva mais um operário / Sou eu que vou trabalhar...”.

Era explícita a preocupação com a linguagem das composições. Martins Castelo justifica as razões da censura:

O povo, transportando as ideias do mundo abstrato ao mundo concreto, serve-se de uma série de processos lógicos que fazem a imagem descer até o homem, o animal, a planta, os objetos inanimados. (...) E, por força das alusões e das reticências, a sórdida verba dá, não raro às palavras mais nobres um sentido ignóbil. A censura precisa enxergar longe, descobrir intenções, proibindo as músicas imorais e dissolventes. (CULTURA POLÍTICA, ano 2, n. 11, jan. 1942)

Mas por vezes a tesoura da censura falhava, ou talvez, se deixasse levar pela astúcia de compositores a exaltar o trabalho, ainda que representasse sacrifício pessoal, conformismo ou exibisse uma linguagem não refinada. Nesta linha entre trabalho, vida do morro e esperteza está o samba Oh! Seu Oscar, de Wilson Batista e Ataulfo Alves. Essa composição foi sucesso no carnaval de 1940, ocasião em que venceu o concurso de músicas carnavalescas do DIP.

Cheguei cansado em casa do trabalho  
Logo a vizinha me chamou:  
Oh! seu Oscar  
Tá fazendo meia hora  
Que a sua mulher foi embora  
E um bilhete deixou  
Meu Deus, que horror  
O bilhete dizia:  
Não posso mais, eu quero é viver na orgia!  
Fiz tudo para ver seu bem-estar

Até no cais do porto eu fui parar  
Martirizando o meu corpo noite e dia  
Mas tudo em vão: ela é da orgia.

Também mereceu destaque no texto *O samba e o conceito de trabalho*, assinado por Martins Castelo para a Revista Cultura Política. O intelectual ressalta a importância das políticas sociais e culturais do regime:

A figura de seu Oscar só apareceu mais, com as leis que reconhecem e amparam os direitos do operariado, bem como com a derrubada das favelas. Estes dois acontecimentos assinalam, mesmo, uma nova etapa na evolução do samba, que veio respirar um ar diferente da atmosfera dos barracões do morro. (CULTURA POLÍTICA, ano 2, n. 22, dez. 1942)

## Brasil imaginário

É farta a literatura sobre a apropriação da cultura pelo Estado Novo como instrumento pedagógico e diversas são suas interpretações. No estudo da música popular, especificamente do samba, há trabalhos como os de Tota (1980), no qual o autor foca a estreita vigilância do DIP sobre composições de letras pobres e com linguajar do cotidiano dos morros, contrários ao gosto elitista dos DIP. Por outro lado, há estudos como os de Paranhos (2007), a apontar autênticos artistas da malandragem, especialistas em driblar o empenho da censura.

No tópico anterior mostrou-se o esforço do Estado em incentivar o trabalho sob pena de ver por terra um projeto de Estado. Mas para além do batente, os ideólogos do Estado Novo também pretendiam um gênero musical que valorizasse a imagem de Brasil grandioso. Tal expressão de país veio por meio de novas composições, como “Aquarela do Brasil”, composta em 1939 pelo pianista Ary Barroso. A composição

viria a tornar-se a marca do país, em extensão nacional e internacional (SANT'ANNA e MACEDO, 2009).

É certo que com “Aquarela do Brasil” Ary Barroso correspondeu aos anseios do Estado Novo, sobretudo pelo fato de ter proposto outro tema para o cancionário, ao exaltar as maravilhas do país, em detrimento das lamentações. Destaca-se, no entanto, os antigos clichês da linguagem do samba presentes na composição. Ao gosto de intelectuais como Martins Castelo, Ari Barroso deu uma roupagem erudita para as expressões que caracterizavam o estilo popular. Em lugar de palavras como “briguento”, “fofoqueiro” e “sonso”, o autor utilizou a expressão “mulato inzoneiro”; a “sensualidade” da mulher brasileira, que tanto incomodou os censores, foi traduzida por “morena sestrosa”.

Com Barroso as redes deixaram de ser o lugar de “curtir preguiça” e fugir do trabalho, passando a ser um ponto de contemplação da noite enluarada, aura de uma “terra de Nosso Senhor”. Com a estilização da linguagem, constrói-se um Brasil que samba e bate pandeiro de um jeito plausível, ao gosto do estrangeiro. Furtado Filho (2009) lembra que “o samba de Ari Barroso inscreve-se como novo padrão por sua musical originalidade e pela inventividade de sua orquestração”.

## Considerações finais

A elevação da música à condição de instrumento pedagógico proporcionou, sem dúvida, a criação de espaços de divulgação de novos artistas, colocou o rádio como mediador do cotidiano da população, sobretudo a urbana, e proporcionou outras formas de relacionamento social por meio de trocas simbólicas. A Rádio Nacional, emissora incorporada ao Estado em 1940, muito contribuiu com o entretenimento da população por meio dos programas musicais, da radionovela, do noticiário. A Nacional era uma referência cultural para o ouvinte. Ainda que por força de uma doutrina, o samba exaltação contribuiu para criar a imagem de

um Brasil musical e de natureza exuberante, de gente alegre e sensual abençoada por nosso Senhor.

Mas não significava, contudo, a adesão incondicional dos artistas ao projeto do Estado Novo. Até por isso o DIP era implacável no controle da produção cultural. Por força de sua doutrina, o Estado cooptou artistas populares buscando sua legitimação. Mas nem tudo saiu como o planejado. No carnaval de 1946, logo após o fim do regime, o sambista e compositor mineiro Geraldo Pereira produziu o sucesso “Trabalhar, eu não!”. Além de criticar o modo capitalista de produção, a distribuição desigual da renda, a cação também apontava a falência da censura enquanto projeto de educação.

Eu trabalho como um louco  
Até fiz calo na mão  
O meu patrão ficou rico  
E eu pobre sem tostão  
Foi por isso que agora  
Eu mudei de opinião  
Trabalhar, eu não, eu não!  
Trabalhar, eu não, eu não!  
Trabalhar, eu não!

Bem antes do fim do Estado Novo, no texto *Radiodifusão, fator social* (CULTURA POLÍTICA, ano 1, n.6, ago. 1941) Álvaro Salgado, da Rádio Ministério da Educação, já alertava sobre a questão:

Dia virá, estamos certos, em que o sensualismo que, agora, busca motivo e disfarce nas fantasias de carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, o alvo ridículo dessa festa pagã. Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro, é inútil e prejudicial combatermos no broadcasting o samba, o maxixe, a marchinha e os demais ritmos selvagens da música popular. Seria contrariarmos as tendências e o gosto do povo. A resolução está na elevação do nível artístico e intelectual das massas. Isso só se conseguirá

paulatinamente, porque em arte, como em tudo, o Brasil só muito tarde teve voz ativa.

O Samba de Pereira e as palavras de Salgado resumem o final de um processo histórico, movido pela força e pela pressa de fazer acontecer, sem considerar um grande projeto de nação. Pelo fato de ter sido imposto, o Estado Novo não obteve os consensos necessários para avançar e concretizar seus objetivos.

## Referências

- BRASIL. *Constituição Federal de 1937*, de 10 de novembro de 1937. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Rio de Janeiro, DF, 11 nov. 1937. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 6 jul. 2014.
- BRASIL. *Decreto-Lei nº 1.915*, de 27 de Dezembro de 1939, cria Departamento de Imprensa e Propaganda. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Rio de Janeiro, DF, 29 dez. 1939. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br>>. Acesso em: 6 jul. 2014.
- CASTELO, Martins. *Rádio XI. Revista Cultura Política*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 11, jan. 1942
- \_\_\_\_\_. *Rádio XIII. Revista Cultura Política*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 13, mar. 1942.
- \_\_\_\_\_. *O samba e o conceito de trabalho. Revista Cultura Política*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 22, ago. 1942.
- DIVISÃO DE RÁDIO. *As atividades culturais do DIP. Revista Cultura Política*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 20, out. 1942.
- FURTADO FILHO, João Ernani. *Samba exaltação: fantasia de um Brasil brasileiro*. Revista Trajetos, vol. 7, n. 13, Fortaleza, 2009.
- HAUSSEN, Dóris Fagundes. *Rádio e política. Tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, German. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001.

- NAPOLITANO, Marcos Francisco. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo*. Nossa História, vol. 4. Rio de Janeiro, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Entre sambas e bambas: vozes destoantes no Estado Novo*. Locus: Revista de História. Juiz de Fora, 2007.
- PEROSA, Lilian Maria F. de Lima. *A hora do clique: análise do programa de Rádio "Voz do Brasil" da Velha à Nova República*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1995.
- SALGADO, Álvaro. *Rádiodifusão, fator social*. Revista Cultura Política, Rio de Janeiro, ano 1, n. 6, ago. 1941.
- SANT'ANNA, Maria Rúbia; MACEDO, Kárita. *A música como narrativa de identidade nacional no Brasil de 1900 a 1950*. DAPesquisa, vol. 3, 2009.
- SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- TOTA, Antonio Pedro. *O Estado Novo*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Samba de legitimidade*. São Paulo: 1980. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo.
- VICENTE, Eduardo. *A vez dos independentes: um olhar sobre a produção musical independente do país*. Brasília: Revista eletrônica da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), 2006.

# Os desafios da produção midiática na década de 1940: o caso do artista-comunicador José Medina

Vera da Cunha Pasqualin

PPGCOM-ESPM/SP  
vpasqualin@gmail.com

O artigo abordará os desafios enfrentados pelos produtores de conteúdos midiáticos durante a década de 1940, tomando como exemplo a obra do artista-comunicador José Medina, para rádio e cinema. Tais desafios acontecem pela busca do equilíbrio de forças entre os interesses do governo, dos anunciantes e a conquista do público. A voz adquire uma extraordinária potência na luta de poder entre estas forças e esta será a lógica que buscaremos ao analisarmos a produção midiática de José Medina, utilizando referências como Paul Zumthor, Jerusa Pires Ferreira e outros pesquisadores da mídia sonora.

**Palavras-chave** comunicação, linguagem sonora, memória, José Medina.

The paper will approach the challenges faced by producers of media contents during the 1940s, taking as example the work of the artist-communicator José Medina, for radio and cinema. Those challenges happen in order to find balance between the interests of government, advertisers and the achievement of public. The voice acquires an extraordinary capacity in the power struggle between the forces and we will chase this logic while analyzing José Medina's production, using as reference Paul Zumthor, Jerusa Pires Ferreira and other sound media researchers.

**Keywords** communications, sound language, memory, José Medina.

## Introdução

Tomamos como ponto de partida para pensar os desafios da produção midiática na década de 1940, os exemplos encontrados no Arquivos José Medina, principal fonte da pesquisa de mestrado em curso, no PPGCOM-ESPM, sob orientação da professora Mônica Nunes. José Medina (1893-1980) foi um artista-comunicador que se dedicou a diversas linguagens, como fotografia, teatro, pintura, cinema, jornal e rádio. Vamos abordar, principalmente, o caso do rádio, em São Paulo, nos anos de 1940.

A escolha de José Medina para estes estudos justifica-se pelo vasto material encontrado em seus arquivos, que nos ajudam a remontar parte da história da mídia, através da lente deste profissional que atuou nos mais variados papéis como produtor, ator, autor e diretor. Apenas em rádio, Medina trabalhou por quase vinte anos em quatro emissoras paulistanas: Rádio Difusora, Rádio Bandeirantes, Rádio Cruzeiro do Sul e Rádio Cultura. Por conta de sua dedicação e relevância neste meio, Medina manteve uma coluna sobre rádio, no Jornal de São Paulo, entre os anos 1946 e 1947.<sup>1</sup>

O primeiro desafio apresenta-se sob o aspecto da própria pesquisa, ao nos depararmos com lacunas que nos impedem de perceber a obra de Medina em sua inteireza. Lacunas, por vezes, provocadas por ações do governo que censurou produções, ou ainda por uma particularidade desta investigação que tem como foco a produção radiofônica, porém que não conta com os áudios para perceber o modo como aconteceram as performances. Por outro lado, para algumas peças radiofônicas, contamos com roteiros impressos em dois formatos: roteiros preparados para atores e técnicos das emissoras de rádio; e adaptações das mesmas peças para a publicação no Jornal de São Paulo.

<sup>1</sup> A pesquisa ainda não pode indicar o período exato da publicação da coluna “Rádio” no Jornal de São Paulo, porém sabemos que entre os anos de 1946 e 1947, José Medina era responsável por este conteúdo.

Mas trataremos também dos desafios representados pela necessária habilidade dos produtores, neste época, para driblarem as exigências do Estado, além de cativarem o público e os anunciantes, que garantiriam a sobrevivência, ou não, de seus produtos midiáticos.

Traremos elementos das mídias sonoras que ressaltam a força que a voz representa para criar imagens e ser um elemento-chave na disputa de poder entre Estado, público e anunciantes.

## O poder do Estado

Os tempos de Getúlio Vargas no poder demandaram dos artistas e dos meios de comunicação um ajuste aos moldes do governo, que enxergava a mídia como um meio de difusão dos valores que o Estado Novo pregava: “uma ideologia nacionalista dedicada à construção de um capitalismo urbano-industrial, num país defendido contra influências estrangeiras, e voltado para sua própria cultura e seus valores tradicionais.” (JAMBEIRO, 2004, p. 14)

Pouco a pouco, os produtos culturais foram abraçados pelos governos, que passaram a incutir suas ideologias nos momentos de lazer dos cidadãos.

A cultura passou a ser entendida como um instrumento de organização política e disseminação ideológica. Em consequência, o governo criou aparatos culturais na estrutura do Estado, destinados à produção e publicização da ideologia do Estado Novo na sociedade. O relacionamento do governo com os produtores culturais tornou-se multidimensional, aí incluídos a coerção e o apoio às atividades de cultura. Da mesma forma que punia e prendia intelectuais e artistas, Vargas frequentemente os apoiava e lhes dava sinecuras, doações e prêmios. (JAMBEIRO, 2004, p. 12)

Para compreendermos melhor o contexto das produções midiáticas na década de 1940, recorreremos ao breve histórico traçado por Maria Elvira Bonavita Federico:

Desde 1930, portanto desde a implantação do Governo Provisório, vários dispositivos legais surgiram para determinar e disciplinar a radiodifusão, mormente em decorrência das agitações por que o Brasil passava. Foi criado, logo após a revolução de 30, o Departamento Oficial de Propaganda – DOP, que tinha a seu cargo uma seção de rádio que antecedeu a ‘Hora do Brasil’. Em 10 de julho de 1934, ainda na vigência do Governo Provisório, o DOP foi transformado em Departamento de Propaganda e Difusão Cultural para o qual Getúlio nomeou Lourival Fontes, que instituiu ‘A Voz do Brasil’. Em 1939, com o decreto n. 1.915 de 27 de dezembro, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda que se reportava diretamente à Presidência da República e que substituiu o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, tendo a seu encargo a fiscalização e censura não só do conteúdo das programações radiofônicas, como as do cinema, teatro e jornais.” (FEDERICO, 1982, p. 63)

O governo usava sua estrutura para controlar as produções radiofônicas e, a este respeito, encontramos dois exemplos no Arquivo José Medina. Lia Calabre (2002, p. 20–21) nos lembra que o controle do Estado poderia ser feito de duas formas: prévia ou posterior.

A censura prévia pode ser percebida em carimbos do Censor, com assinatura em todas as páginas, encontrados em alguns roteiros originais de peças radiofônicas, como no exemplo da figura 1, que mostra a obra “Assim são os matrimônios”, escrita por Medina para a Rádio Cultura, em 1950.

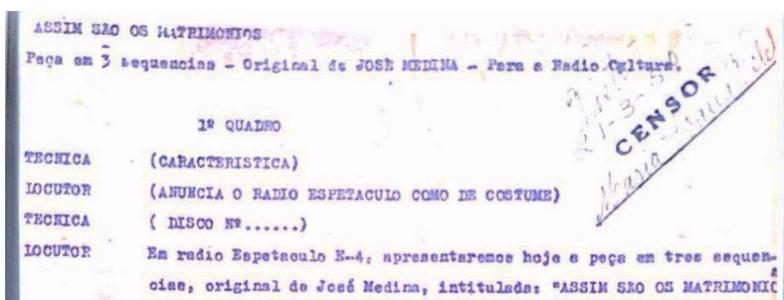


Figura 1. Fragmento de roteiro radiofônico com carimbo do Censor.

Já o exemplo trazido na figura 2 indica uma possível avaliação de conteúdo após a sua irradiação. Trata-se de uma carta de Ernesto Geisel, enquanto trabalhava para o governo de Getúlio Vargas, endereçada a José Medina em 1940, solicitando a *ficha de controle* para que pudesse ser feita análise do programa “Estímulo”, que era produzido por Medina na Rádio Bandeirantes.

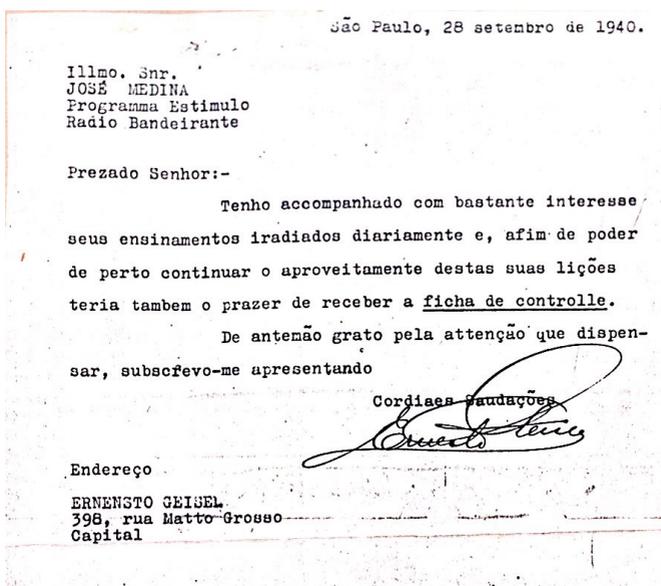


Figura 2. Carta de Ernesto Geisel para José Medina, de 1940.

Mas o governo também influenciou a estrutura financeira das emisoras de rádio, que surgiram como sociedades ou clubes, uma vez que, “a legislação proibia a veiculação de propaganda pelo sistema de ‘radio-telefonia’, o que levava as estações a se valerem do recurso financeiro das mensalidades para sua sustentação. Isso tornava a prática do rádio-amadorismo (sic) restrita a pessoas de posse.” (TOTA, 1990, p. 27). As emissões de programas eram restritas a dias e horários e apresentadas através dos poucos aparelhos disponíveis, em “clubes onde os sócios se reuniam para ouvir a única emissora existente na cidade ou programas de emissoras estrangeiras” (TOTA, 1990, p. 28).

Sintetizando o poder que o rádio teve como veículo de massa, Gisela Ortriwano diz que se trata de um “meio de comunicação com grande poder de penetração entre as massas, muito cedo o rádio e a política se uniram, com objetivos de doutrinação ideológica. E o rádio conseguiu servir aos interesses políticos com ‘maquiavélica’ eficiência.” (ORTRIWANO, 1985, p. 60)

## O poder do público

O início da radiodifusão no Brasil foi marcado pela dificuldade de acesso ao grande público, por conta dos altos custos, tanto para produção da programação, quanto para as famílias, que não estavam preparadas para receber este novo aparelho, que foi ganhando, aos poucos, o lugar de destaque nos lares (CALABRE, 2004, p.23).

Com o passar dos anos, duas grandes mudanças corroboraram para a transformação do perfil do público ouvinte de rádio. De um lado, o desenvolvimento da indústria fez com que os aparelhos receptores ficassem mais acessíveis para a aquisição pelas famílias. As programações das emisoras passaram dos restritos salões dos clubes elitistas para as salas das famílias, que poderiam desfrutar, com maior conforto, esta nova forma de entretenimento e difusão de informação.

Ter aparelhos de rádio nos lares representava *status* e também permitia a reunião das famílias, que se encontravam em volta do aparelho para a escuta dos seus programas preferidos. Mas a escuta do rádio, como lembrado por Jesús Martín-Barbero,

não requer qualquer capacidade além da audição, com sua ‘restrição’ ao sonoro – a voz e a música – permitindo-lhe desenvolver uma habilidade expressivo-coloquial, e seu emprego não-excludente, e sim compatível, possibilitando a superposição e o entrelaçamento de atividades e tempos. Esses traços tecnodiscursivos que permitem ao rádio *mediar o popular* como nenhum outro meio vão possibilitar sua renovação, a partir de um entrelaçamento privilegiado da modernizadora racionalidade informativo-instrumental com a mentalidade expressivo-simbólica do mundo popular. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 254)

Esta característica inerente ao rádio, de permitir ações paralelas, como apontada por Martín-Barbero, transformava este meio em um poderoso aliado da imaginação e ativador de memórias, bem como permite que se exerça um papel de companhia para minimizar uma eventual solidão vivida pelo ouvinte.

É importante notarmos, ainda, o poder de escolha que o ouvinte tem, ao girar o seu *dial* e optar por uma ou por outra emissora, de acordo com o seu interesse. Entra neste cenário de construção de programações e de escolhas por parte do ouvinte, a inserção de anúncios publicitários entremeando os conteúdos. O equilíbrio entre o tempo dedicado aos anúncios e a programação informativa ou de entretenimento, também é alvo da avaliação feita por José Medina, como escrito em sua coluna “Rádio”, com o título “Bombardeio de textos e anúncios”:

Parece-me que existe, ou existiu, uma lei que limitava o tempo que as estações de rádio podiam dedicar a propaganda intercalada entre músicas ou outra forma de diversão oferecida pelas emissoras. Se não me engano, a noite, havia um limite máximo de um minuto de propaganda para cada três minutos de divertimento,

e, durante o dia, um minuto e vinte segundos para cada tres minutos, respectivamente.

Hoje, infelizmente, nenhuma estação se lembra de que o ouvinte não comprou seu radio para ouvir propaganda. As estações, com o velho argumento de que vivem precisamente do numero de textos que nos fazem engolir, brindam-nos com dois e ate tres minutos de propaganda paga, para cada tres minutos de musica que nos oferecem. E o negocio está muito bem feito, porque, como dizem os 'homens do radio', ninguem é obrigado a ouvir! Mas a triste realidade é que quase todas as estações fazem o mesmo, de maneira que é muito pequeno consolo poder virar o 'dial' para outra estação.

Os 'homens do radio' precisam analisar este problema, que está tornando o radio um tanto antipatico. Deveriam estudar com mais cuidado os inqueritos que demonstram que, pela manhã, uma assustadora media de 72,7% dos radios ficam 'desligados', e mesmo a noite, nos melhores horarios, 60,7% dos possuidores de radio não se dão ao trabalho de ligar seus receptores. Por que este desprezo em massa? Simplesmente porque os ouvintes estão saturados do bombardeio de 'textos' (alguns por sinal bem maçantes).

O nosso Rádio não deve esperar que venham as censuras governamentais e os decretos-leis para 'por a sua casa em ordem'. Os homens que dirigem nossas estações, devem ser suficientemente inteligentes para corrigir esse cancer do Radio: o excesso de propaganda. Este excesso desvaloriza o proprio anuncio e rende menor resultado aos anunciantes. São tantos textos, a nos oferecer tanta coisa ao mesmo tempo, que ficamos, nós os ouvintes, confusos, indecisos e desgostosos. A estação lider que limitasse sua propaganda, valorizaria o tempo da emissora, seria mais simpatica ao publico, e prestaria um serviço a comunidade. Não somos contra a propaganda, que mantem a variedade de nosso radio gratuito, mas somos, como a maioria do publico, contra o excesso de propaganda, seja ela gritada, cantada ou rimada. Perguntem aos donos dos radios desligados!

(MEDINA, [1946 ou 1947-a])

E há também a questão do consumo de conteúdos radiofônicos, como produtos mais palatáveis, de fácil absorção, como veremos mais adiante ao abordarmos o poder da voz. Ricardo Medeiros aponta o mal-estar gerado por intelectuais insatisfeitos com o aumento do consumo de peças radiofônicas, em troca da leitura de bons livros.

Entre uma lauda e outra de capítulo de novela, os autores tiveram que enfrentar a ida dos ditos intelectuais da época, que acusavam a produção para o rádio de subliteratura. A polêmica inclusive chegou ao conhecimento do Presidente Getúlio Vargas que recebeu ainda na década de 1940 uma comissão da União dos Escritores de São Paulo que reivindicavam junto ao governo federal o cessar imediato das novelas nas ondas hertzianas. Além de considerarem a novela um subproduto, os escritores de livros diziam que os folhetins eletrônicos roubavam o público deles, que preferia, escutar uma história junto ao aparelho receptor que folhear um romance. (MEDEIROS, 2008, p. 86)

O rádio soube cativar os ouvintes com a sua linguagem acolhedora e geradora de imaginários, enquanto permitia a execução de outras tarefas domésticas. Para dedicar-se à leitura, era preciso atenção total, além do letramento, que à época, não era tão amplo, considerando que havia cinquenta e seis por cento de analfabetos na década de 1940 (BRASIL, 2003, p.6).

## O poder dos anunciantes

A profusão de programas foi impulsionada pelo interesse dos anunciantes nas produções radiofônicas. A grande mudança que permitiu a transformação do rádio em um produto de massa foi a partir do Decreto nº 21.111, de 1º de março de 1932, quando o governo passou a permitir a veiculação de propaganda pelo rádio, limitada a dez por cento do tempo de transmissão. Esta iniciativa do governo promoveu uma alteração nos perfis dos programas irradiados, a fim de agradar o maior número pos-

sível de ouvintes, para exaltar os produtos e serviços anunciados pelas empresas patrocinadoras e anunciantes. Sintetizando, Othon Jambeiro nos diz que,

Com a industrialização do centro sul brasileiro, o mercado para bens de consumo expandiu-se gradualmente para outras partes do país. Com isso, as emissoras de rádio começaram a ter patrocinadores e tornaram-se bem sucedidas comercialmente. A programação que antes enfatizava notícias e alta cultura, dirigida apenas àquelas camadas com posses suficientes para adquirir um aparelho de rádio, foi sendo mudada com a introdução de programas de entretenimento, destinados a atender às novas camadas de consumidores, situadas nas classes média e baixa. (JAMBEIRO, 2004, p. 16)

A publicidade passou, portanto, a entrar na equação do desenvolvimento dos programas e o rádio tornou-se o principal veículo de divulgação dos produtos e serviços. Sobre o esforço das emissoras na conquista de público e, conseqüentemente, mais anunciantes, Lia Calabre afirma que

Apesar das interferências da censura, as emissoras de rádio foram se desenvolvendo, tornando-se altamente populares. Em busca de uma boa aceitação de seus produtos, as emissoras de rádio foram adequando a programação às peculiaridades do meio e às exigências do público. (CALABRE, 2004, p. 21).

Preocupado com as lógicas que norteavam a produção radiofônica, identificamos outros cinco textos publicados por José Medina na coluna “Rádio” do Jornal de São Paulo, nos últimos meses de 1946<sup>2</sup>. Neles, Medina discorre sobre as mudanças que deveriam ocorrer na forma de

<sup>2</sup> Ver textos “Publicidade pelo Rádio I”; “Publicidade pelo Rádio II”; “Publicidade pelo Rádio III”; “Títulos e Slogans” e “Ideias novas para publicidade no rádio”, publicadas no Jornal de São Paulo nos dias 16, 17 e 18 de outubro de 1946; 12 de novembro de 1946 e 21 de dezembro de 1946, respectivamente.

comercialização dos anúncios, passando de longos e repetidos textos para cotas de patrocínio de programas, de forma mais inteligente para promover os produtos e não aborrecer tanto os ouvintes, que, nessa época, já contavam com uma grande variedade de emissoras e bastava girar o *dial* para encontrar programas mais interessantes, como já ressaltamos anteriormente.

“A publicidade é inseparável dela [a indústria cultural], por ser uma de suas mais vigorosas fontes de financiamento, já dissemos, e porque a própria indústria cultural existe para promover o consumo, sendo também uma forma escamoteada de publicidade da economia neoliberal.” (CARRASCOZA, 2008, p. 225). Saber comercializar anúncios representava, portanto, um desafio vital para a retenção do público e o aumento de espaços publicitários.

## O poder da voz

A oralidade representa uma força que desperta discussões sobre sua interpretação, uma vez que faz uso da memória para formar imagens. Paul Zumthor diz que

O simbolismo primordial integrado ao exercício fônico se manifesta eminentemente no emprego da linguagem, e é aí que se enraíza toda poesia. Certamente, voz e linguagem constituem para o analista fatores distintos da situação antropológica. Mas uma voz sem linguagem (o grito, a vocalização) não é bastante diferenciada para ‘fazer passar’ a complexidade das forças de desejo que a animam: e a mesma impotência afeta, de outro modo, a linguagem sem voz que é a escrita. Nossas vozes exigem ao mesmo tempo a linguagem e desfrutam, a esse respeito, de uma liberdade de uso quase perfeita, pois ela culmina no canto. (ZUMTHOR, 2010, p. 8)

Para nos ajudar a pensar a memória criada pela mídia sonora, a professora e ensaísta Jerusa Pires Ferreira aborda a complementariedade entre a memória oral e a memória escrita:

A gente fala de oralidade, oralidade, oralidade, mas só acredita no impresso. É claro, nós não existimos em uma galáxia de oralidade pura, não estamos assentados em um ritmo de informações, de arquivamento, de depósito de coisas, o escrito nos ajuda como apoio da recuperação e construção de oralidades... Não sou evolucionista no tratamento da cultura e não digo que o oral dê lugar ao escrito ou vice-versa; acho que eles sempre conviveram o tempo todo, e de maneira diferente em nosso tempo, com toda a dimensão eletrônica. (FERREIRA, 2007, p. 113)

A voz é, portanto, um importante elemento para a criação de dimensões imaginárias. Retornando à produção de José Medina, que apesar de ter sido pioneiro do cinema *mudo*, foi nos tempos do Estado Novo que o seu único filme sonoro foi silenciado. “Canto da Raça”, filme de 1942, era uma homenagem à cidade de São Paulo, com base no poema de mesmo nome, escrito por Cassiano Ricardo, e foi censurado por ser considerado “demasiadamente bairrista”. A película trazia um narrador declamando o poema enquanto eram exibidas imagens da cidade de São Paulo. O trecho final do texto diz “Amo São Paulo que não tem nada de bonito, porque não tem baía nem paisagem. | Amo São Paulo que não é um presente da natureza para os olhos meus, mas um presente do homem para os olhos de Deus!” (RICARDO, S/D)

A censura confiscou o positivo e o negativo deste filme, que nunca mais foi encontrado para que pudesse ser recuperado. Este foi um duro golpe para Medina, que declarou ter vontade de seguir fazendo cinema, porém apenas se tivesse liberdade de expressão. O resultado foi a mudança de rumo profissional e o abandono da produção cinematográfica.

Este exemplo revela o poder que a voz tem para a construção de imagens. No caso do filme “Canto da Raça”, o governo entendeu que não traria benefício para a formação de uma ideia nacionalista, pois exaltava as maravilhas de São Paulo, em uma oposição clara às belezas naturais do Rio de Janeiro, capital do país.

Outro exemplo a ser analisado foi encontrado na obra “A era do Radioteatro”, de Roberto Salvador, que reúne casos vividos na Rádio Nacional, onde trabalhou. Falando da dupla de humoristas Alvarenga & Ranchinho, relata que

Uma vez o Filinto Muller, homem forte de Getúlio e presidente do temido DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, telefonou para a dupla exigindo que seus scripts fossem submetidos previamente à censura.

Ao que Ranchinho argumentou: ‘- Mas doutor, além do texto, nós também temos o improviso!’

Certa vez, Alzirinha Vargas, que era filha do presidente e adorava a dupla, os convidou para uma apresentação especial no Palácio do Catete. Era 19 de abril de 1939, aniversário do velho. Os dois chegaram meio desconfiados, mas logo o lado artístico falou mais alto e eles se soltaram. Cantaram sátiras e contaram piadas, incluindo algumas contra o governo.

Getúlio com seu indefectível charuto, ria de tudo. Ao final, colocando as mãos nos ombros dos dois disse: ‘- A partir de hoje, vocês podem fazer a graça que quiserem. Ninguém mais vai incomodá-los’.

Se aquela atitude de Getúlio os deixou aliviados, certamente perdeu-se um pouco do encanto: cadê a graça de fazer piada com o Getúlio sem a maldita censura? (SALVADOR, 2010 p. 237)

Este “alívio” dado por Getúlio Vargas aos humoristas também pode ser entendido como uma estratégia para a construção da imagem do governo. Alvarenga & Ranchinho faziam suas sátiras improvisando músicas e tinham grande reputação junto ao público ouvinte. Poderia ser deveras aborrecido perceber intromissões do governo em seus textos. O público, por mais inocente que fosse, poderia notar a mudança no tom exigida por uma eventual censura. Ao mesmo tempo, podemos pensar que houve a percepção por parte do Estado que este tipo de crítica não apresentava ameaça, mas poderia ajudar a construção de uma imagem mais “humanizada” do estadista satirizado.

E pelo fato da dupla trabalhar com músicas, as análises da construção dos imaginários passam pelo que escreve Marcia Ramos de Oliveira:

Os diversos elementos constitutivos da música (...) apontam indícios para o fato de que a história tenha se voltado majoritariamente para o uso dos documentos da cultura escrita e material. A música enquanto fenômeno a ser estudado, remete a um objeto impreciso em sua definição, imaterial, sujeito às inflexões dos sentidos, de difícil observação, especialmente aos efeitos do mundo espiritual, místico, sagrado. (OLIVEIRA, 2006, p. 248-249)

Além da obviedade do uso dos meios de comunicação pelos políticos, passamos a pensar também no uso político dos veículos de massa, dando voz às mais variadas formas de expressão de significados. A comunicação é também um espaço de lutas, tensões, identidades, que encontra suas brechas para interação. Portanto o rádio, além de entreter, despertar memórias, organizar, informar e servir como estímulo ao consumo, também representava um meio para difusão de ideias e para se fazer política.

Ao apresentar um balanço sobre o rádio paulista no ano de 1946, em publicação na coluna “Rádio” do Jornal de São Paulo no dia 31 de dezembro de 1946, José Medina fala sobre a importância da mídia impressa e do rádio para a sociedade da época, dando voz às lutas que se travavam.

Para controlar toda essa calamidade tivemos em defesa do massacrado povo, a palavra escrita e falada: a imprensa e o rádio. Não fora essa linha de barragem e os exploradores teriam avançado até ao aniquilamento. Acresce ainda que o rádio, além do trabalho de equipe organizado para protestar e reclamar contra toda a sorte de abusos, é ao mesmo tempo um excelente meio

de diversão. Há quem diga mesmo que o rádio é o único meio de distração das classes menos favorecidas. (MEDINA, 1946-a)<sup>3</sup>

Considerando que o ouvinte, por vezes, executava outras tarefas enquanto mantinha seus ouvidos, mesmo sem perceber, ligados ao rádio, a definição sobre qual conteúdo oferecer a estes ouvidos distraídos, tornava-se cada vez mais complexa. Além do mais, a concorrência entre as emissoras também se acirrava, como já vimos anteriormente, o que tornava imperativo ter uma programação atraente. Esta reflexão terá a colaboração, novamente, do pensamento que José Medina deixou impresso na sua coluna “Rádio”, como veremos no trecho a seguir, extraído do texto “Assuntos Históricos”:

A imprensa tem sido incansável na censura de certas modalidades de programas radiofônicos, que quando não pecam pela imoralidade, deixam a desejar pela banalidade. Se estamos de pleno acordo com essa atitude dos críticos, por outro lado lamentamos que se deixe de louvar a iniciativa de determinadas emissoras ao lançarem programas interessantes, sobretudo os que têm caráter educativo. Entre esses devemos destacar os programas históricos, pelas indiscutíveis vantagens que oferecem ao radiouvinte: o conhecimento de fatos de relevante importância histórica, que de outra forma passariam despercebidos para aqueles que por vários motivos não tiveram oportunidade de conhecê-los através da leitura. É óbvio que se trata de um gênero que demanda certa responsabilidade dos radiofonizadores, a fim de que o assunto não seja desvirtuado, porque se isso acontecesse o resultado seria contraproducente. (MEDINA, [1946 ou 1947-b])

Pensar em assuntos relacionados à história, de forma auditiva, para uma população com alto nível de analfabetismo parece louvável. Sig-

<sup>3</sup> Todas as citações de textos de José Medina são apresentadas com sua grafia original.

nifica permitir acesso e difundir informações de maneira responsável e democrática.

## Conclusões

No cenário apresentado, a construção de programação e definição de conteúdos é tarefa-chave para os meios de comunicação em massa e é, por si só, também um ato político.

O rádio assume um papel estratégico para a formação da memória coletiva. Ao transmitir sua programação diária aos ouvintes, auxilia na função de lazer que promove o desligamento temporário das mazelas, reproduz conteúdos culturais gratuitos, exercita as mentes, desperta afetos, estimula a imaginação. Ajuda a pôr ordem no caos e a afirmar a certeza da continuidade da vida cotidiana, por meio da programação e da escuta ritual que proporciona, especialmente em emissoras consideradas mais populares. (NUNES, 1993)

A formação dos conteúdos produzidos para os veículos da comunicação de massa apresentava grande variedade de repertório para poder explorar a criatividade e entregar ao público produções de interesse geral. O conteúdo transmitido pelas ondas do rádio tinham também uma função lúdica, de lazer, de entretenimento, que pode ser vista na mídia de mãos dadas com o *homem médio*, descrito por Edgar Morin (2011).

Ao longo de nossa pesquisa, notamos que, mesmo produzindo obras para este homem médio, José Medina demonstrava cuidado com os conteúdos apresentados ao seu público e, desde os tempos em que se dedicava ao cinema, tentava trabalhar com temas que pudessem contribuir para a sociedade, promovendo alguma forma de reflexão. Sua compreensão sobre o mercado e as suas lógicas de produção aparecem diversas vezes na coluna “Rádio” e nos roteiros das peças radiofônicas estudadas.

Identificamos, no material criado por Medina, que as suas lógicas de produção estavam sempre permeadas pela cultura e política. Tomava por base as matrizes culturais da sociedade em que estava situado e

articulava seu repertório para construir suas obras e dar voz às suas crenças. Após a censura do seu único filme sonoro, “Canto da Raça”, Medina nunca mais se dedicou ao cinema, como forma de protesto ao duro golpe que levava. O *não fazer*, neste caso, também foi um fazer político de um artista-comunicador que já havia conquistado sua maturidade e notoriedade.

Abordamos os desafios da produção midiática pela ótica de José Medina, porém, evidencia-se o especial caráter dos produtores de cultura na década de 1940 em São Paulo, que deveriam estar sempre atentos para aliar os interesses do governo e dos anunciantes para fazer suas vozes chegarem até os ouvidos do público.

## Referências

- BRASIL. *Mapa do Analfabetismo no Brasil*. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira: Ministério da Educação: Brasília, 2003.
- CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- CARRASCOZA, João Anzanello. Publicidade: o sonho do consumo e a realidade da produção. In: BACCEGA, Maria Aparecida (org.). *Comunicação e culturas do consumo*. São Paulo: Atlas, 2008.
- FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da Comunicação: Rádio e TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Da tradição oral à tecnologia da informática. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.
- GEISEL, Ernesto. *Carta para José Medina*. 29 set. 1940.
- JAMBEIRO, O. et. al. *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação*. Salvador: EDUFBA, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MEDEIROS, Ricardo. *O que é radioteatro*. Florianópolis: Insular. 2008.

MEDINA, José. O que de Melhor Tivemos no Rádio Paulista no Ano de 1946. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 31 dez. 1946-a. Rádio.

\_\_\_\_\_. Publicidade pelo rádio I. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 16 out.1946-b. Rádio.

\_\_\_\_\_. Publicidade pelo rádio II. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 17 out.1946-c. Rádio.

\_\_\_\_\_. Publicidade pelo rádio III. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 18 out.1946-d. Rádio.

\_\_\_\_\_. Títulos e Slogans. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 12 nov.1946-e. Rádio.

\_\_\_\_\_. Ideias novas para publicidade no rádio. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 21 dez.1946-f. Rádio.

\_\_\_\_\_. Bombardeio de Textos e Anúncios. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, [1946 ou 1947-a]. Rádio.

\_\_\_\_\_. Assuntos Históricos. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, [1946 ou 1947-b]. Rádio. \_\_\_\_\_ . Assim são os matrimônios. *Rádio Cultura*, São Paulo, 21 mar.1950. Rádio Espetáculo.1 Roteiro.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no século XX: espírito do tempo 1: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. *O mito no rádio: a voz e os signos de renovação periódica*. São Paulo: Annablume, 1993.

OLIVEIRA, Marcia Ramos de. Oralidade e canção: a música popular brasileira na história. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. São Paulo: Summus, 1985.

RICARDO, Cassiano. *Canto da Raça*. Poema. S/D.

SALVADOR, Roberto. *A era do radioteatro: o registro da história de um gênero que emocionou o Brasil*. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.

TOTA, Antonio Pedro. *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: PW, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## Que viva Villa! – Os Corridos como narrativa da Revolução

Marco Antonio BIN

Doutor em Ciências Sociais pela PUCSP, professor da faculdade de Comunicação da FIAM-FAAM.

Em dezembro de 1914, enquanto a Europa mergulhava em plena convulsão militar, do outro lado do Atlântico se encontrava no auge uma revolução camponesa, cujos líderes Francisco Villa e Emiliano Zapata, respectivamente do Norte e do Sul, encontravam-se na capital, para dar andamento à Convenção que pretendia mudar a política mexicana. Este trabalho pretende apresentar a importância e a significação política de um deles, Francisco “Pancho” Villa, no processo da mobilização das forças camponesas, tomando como objeto a narrativa dos corridos villistas, peças literárias populares e anônimas “escritas sob o amparo das sombras e propagadas sotto voce” (Flores, apud Mendoza, 1956, p.9) que retratam os feitos da Revolução e de seu herói, e que durante sete anos (1910-1917) capitalizou os ânimos do país. De acordo com Octavio Paz, “a Revolução (foi) um excesso e um gasto, um chegar aos extremos, um estouro de alegria e desamparo, um grito de orfandade e de júbilo, de suicídio e de vida, tudo misturado” (Paz, 2006-p.134). Como metodologia, serão analisadas as letras dos corridos mais conhecidos, interpretados por Los Alegres de Terán, Los Cadetes de Linares, Los Tremendos Gavilanes, Amparo Ochoa, dentre outros, disponíveis nas redes sociais, relacionando com o contexto em que surgiram a partir de textos acadêmicos (Vicente Mendoza e Octavio Paz), jornalísticos (John Reed) e literários (Mariano Azuela, Carlos Fuentes).

**Palavras-chave** Corridos villistas; Revolução mexicana; camponeses; história; narrativa popular.



## Introdução

A imagem acima destaca os dois personagens centrais da revolução mexicana, Francisco Villa e Emiliano Zapata, acompanhados pelos respectivos staffs, no palácio presidencial. Suas tropas, cerca de 60.000 soldados, desfilaram vitoriosas pelas ruas da Cidade do México. Estamos em dezembro de 1914 e a foto registra o momento supremo de suas carreiras políticas. Quatro anos antes, Villa não passava de um *cuatrero*, não mais do que um guerrilheiro sem causa, e agora é o grande vencedor político da convenção revolucionária de Aguascalientes, escolhido como chefe do exército convencionalista. Com ela, venceu em junho de 1914 a batalha de Zacatecas, que lhe rendeu poder e prestígio, contribuindo para a derrota do usurpador Huerta. Sua ação no campo de batalha aliada a seu carisma junto aos pobres será tema de inúmeras canções que irão imortalizá-lo na cultura mexicana. Estas manifestações de orali-

dade popular, produzidas no calor das batalhas, nos momentos de descanso dos soldados, pela gente humilde dos pequenos vilarejos, darão forma à aura em torno do nome de Pancho Villa, não sendo possível aos estudiosos separar com precisão o fato do mito. Em poucos meses Villa entrará em uma curva descendente, onde as duas derrotas em Celaya para Obregón colocarão um fim aos seus anseios políticos, retirando-se para o norte com o que sobrou da Divisão do Norte.

O objetivo deste trabalho é trazer algumas dessas manifestações orais, que se perpetuaram na cultura popular mexicana sob a forma de corridos. Por eles, é possível constituir uma narrativa do que foi a revolução mexicana, não tão fiel aos acontecimentos, mas rica em sua concepção imaginativa. Juntamente com a transcrição e análise de *corridos villistas* mais notáveis, tentarei apresentar as circunstâncias de seus temas em conjunção com outras formas de relatos, como as descrições de John Reed, que compõem seu livro *México Rebelde*, e a ficção de dois expoentes da literatura mexicana, Mariano Azuela e seu *Los de Abajo* e Juan Rulfo, com seu *Llano em Llamas*. Com isso, teremos uma leitura da revolução que se aproxima da beleza mágica das narrativas latino-americanas, onde na ausência dos documentos oficiais, o imaginário emerge e inspira a confecção dos fatos históricos.

## Os Corridos Revolucionários

Segundo Vicente T. Mendoza (1956) as formas originais do corrido, gênero lírico-narrativo que compõe o acervo literato-musical da cultura mexicana, derivam do romance castelhano produzido na Andaluzia e Extremadura com o nome de *Carrerilla* ou *Romance Corríó*, adquirindo o formato atual em estrofes de quatro versos octassílabos com assonância nos versos pares, a partir de meados do século XIX. Neste modelo é comum um relato contendo saudação, registro cronológico, mensagens intercaladas e despedida, como se pode observar no corrido *La Toma de Celaya*:

Parte 1

Y en mil novecientos quince,  
Jueves Santo en la mañana,  
salió don Francisco Villa  
de Torreón para Celaya.

Salen todos los dorados  
de Saltillo a Paderón,  
iban con rumbo a Celaya  
y a combatir a Obregón.

Por la derecha e izquierda  
iban las caballerías,  
por el centro de la tropa  
iban las infanterías.

Cuando llegan a los trenes  
llegaron encarrerados,  
y Villa los defendió  
con su escolta de dorados.

¡Ay, los dorados de Villa  
que siempre andaban con él!  
unos tiraban balazos  
y otros quitaban el riel.  
(...)

Parte 2

(...)

Gritaba Francisco Villa  
con sus fuerzas insurgentes:  
-Vamos a reconcentrarnos  
a Ciudad de Aguascalientes.

Corre, corre, maquinita,  
no me dejes ni un vagón,  
vamos a reconcentrarnos  
a los centros de Torreón.

Vuela, vuela palomita,  
al templo a rezar un rato,  
por los seres que murieron  
en Celaya y Irapuato.

Date gusto vida mía,  
antes de que yo me vaya,  
ya les canté a mis amigos  
el ataque de Celaya.

Este trecho da narrativa descreve com emoção e parcimônia da primeira batalha de Celaya, ao trazer o ponto de vista dos *dorados* de Villa. Observa-se a disposição e os movimentos de suas tropas contra Obregón (*Por la derecha y izquierda/iban las cabaleras/por el centro de la tropa/iban las infanterias...*), e na parte final, já em meio à derrota que aponta no horizonte, a energia do comandante em reagrupar as tropas com o recurso dos trens (*Corre, corre maquinita/no me dejes ni un vagón*), antes da estrofe final, de despedida. Esse momento ocorre pouco após Villa deixar a capital e romper com Carranza, que assumiria a presidência do México no mês seguinte e então comandava as tropas constitucionistas, das quais Obregón fazia parte.

Em relação aos corridos revolucionários, no caso aqui estudado, os corridos villistas, os trovadores populares é gente da soldadesca, camponeses arregimentados ao sabor das campanhas e descrevem com riqueza de detalhes os fatos, sem deixar de inserir o ponto de vista de seus heróis, não só o maior, Francisco Villa, mas eventualmente seus generais, Urbina, Rodolfo Fierro, Pánfilo Natera, dentre outros, contribuindo para a formação dos mitos revolucionários. De acordo com Vicente Mendoza,

Los cancioneros, los trovadores del pueblo, entremezclados com los soldados, que también son pueblo, recorrian los campos del combate y ya fuese cuando se trataba de descalabros o de victorias, sentían como una misión ineludible informar a los demás

hombres de su clase de la verdad presenciada por ellos mismos, del dolor de los humildes (...). A través de la literatura ingenua que producían en versos desaliñados, a las veces mal medidos, se da uno cuenta de la intensidad del relato vívido y latente, preciso y exacto como de un testigo presencial (...). (Mendoza, 1956, p.20)

Essa intensidade vívida e latente, não tão precisa ou exata, mas com boa dose de zombaria verifica-se, por exemplo, no corrido *La Persecución de Villa*, leitura popular sobre a expedição punitiva que o exército dos Estados Unidos realizou em território mexicano, como represália à invasão das tropas de Francisco Villa a Columbus, em março de 1916. Conheço três versões cantadas, Los Hermanos Záizar, Los Alegres de Téran e a de Antonio Aguilar, porém considero a versão de Ignacio López Tarso a mais bela e contundente por sua declamação à maneira de poema épico. Como todo registro oral, o texto possui inúmeras versões, introduzidas ao sabor do tempo e do lugar. Abaixo, a versão narrada por López Tarso<sup>1</sup>,

Patria México, febrero veintitrés,  
dejó Carranza pasar americanos,  
dos mil soldados, doscientos aeroplanos,  
buscando a Villa, queriéndolo matar.

Después Carranza les dijo afanoso:  
si son valientes y lo quieren combatir,  
concedido, les doy el permiso,  
para que así se enseñen a morir.

Comenzaron a echar expediciones,  
los aeroplanos comenzaron a volar,  
por distintas y varias direcciones,  
buscando a Villa, queriéndolo matar.

Los soldados que vinieron desde Texas  
a Pancho Villa no podían encontrar,

<sup>1</sup> No Youtube, [http://youtu.be/j4f\\_A3XfGyU](http://youtu.be/j4f_A3XfGyU). Acesso em 15/08/2014.

muy fastidiados de ocho horas de camino,  
los pobrecitos se querían regresar.

Los de a caballo ya no se podían sentar,  
y los de a pié no podían caminar;  
entonces Villa les pasa en su aeroplano  
y desde arriba les dijo: Gud bay.

Cuando supieron que Villa ya era muerto,  
todos gritaban henchidos de furor:  
ahora sí, queridos compañeros,  
vamos a Texas cubiertos con honor.

Mas no sabían que Villa estaba vivo  
y que con él nunca iban a poder;  
si querían hacerle una visita  
hasta la sierra lo podían ir a ver.

Comenzaron a lanzar sus aeroplanos,  
entonces Villa, un buen plan les estudió:  
se vistió de soldado americano  
y a sus tropas también las transformó.

Mas cuando vieron los gringos las banderas  
con muchas barras que Villa les pintó,  
se bajaron con todo y aeroplanos  
y Pancho Villa prisioneros los tomó.

Toda la gente de Chihuahua y Ciudad Juárez  
muy asombrada y asustada se quedó,  
sólo de ver tanto gringo y carrancista  
que Pancho Villa sin orejas los dejó.

Que pensarían los “bolillos” tan patones  
que con cañones nos iban a asustar;  
si ellos tienen aviones de a montones  
aquí tenemos lo mero principal.

Todos los gringos pensaban en su alteza

que combatir era un baile de carquís,  
y con su cara llena de vergüenza  
se regresaron en bolón a su país.

Neste corrido há passagens infladas pela lenda popular enaltecendo o mito Pancho Villa. A primeira, os registros históricos não confirmam a presença de “doscientos aeroplanos” na busca de Villa. Conforme Silva Herzog, “[O governo dos EUA] ordenou que o general Hohn Pershing cruzasse a fronteira comandando poderosa coluna e penetrasse o Estado de Chihuahua em perseguição a Francisco Villa” (Herzog, 1995, p.223). Foi denominada “expedição punitiva” e que redundou em duas escaramuças entre tropas estadunidenses e grupos villistas, com baixas em ambos os lados. Não há referência a nenhum avanço aéreo, o que não impede que o corrido descreva com graça que o próprio Pancho Villa sobrevoe as tropas invasoras (*entonces Villa les pasa en su aeroplano/y desde arriba les dijo, Gud Bay*), escarnecendo com o fracasso da missão.

A seguir o arдил é mais sofisticado, Villa se veste de soldado americano e expõe bandeiras do país (*con muchas barras les pintó*) fazendo com que os aviões pousem e os inimigos, aprisionados. O curioso foi que a história dos aviões villistas ultrapassou fronteiras e ganhou uma versão cinematográfica pela Paramount Pictures, em 1968, com o filme *Villa Rides*, com Yul Brinner no papel de Francisco Villa.

## Ao lado de Villa, o camponês e a mulher como protagonistas



Pancho Villa foi uma personagem muito popular por seu carisma junto aos seus comandados e por seu projeto de reforma agrária. Em 7 de junho de 1915 promulga uma Ley Agraria, que em grande parte não será cumprida, estabelecendo dentre outras ações, a expropriação de parcelas das grandes propriedades. Ocorre que neste momento sua estrela estava em declive, sofrendo derrotas militares e recuando para o norte do país. Mas persiste a fama do conquistador intrépido de Torreón, Ciudad Juárez e principalmente Zacatecas, no comando de sua mítica Divisão do Norte, vitórias cujos périplos nas batalhas foram descritos pelos cancioneros anônimos, e uma vez alcançando os ouvidos da gente humilde, possibilitou que o imaginário popular constituísse a inquebrantável aura de seu herói revolucionário. Em *Corrido del Norte*<sup>2</sup>, temos a construção de um olhar a partir da primeira pessoa,

<sup>2</sup> No Youtube, a versão dos Halcones de Salitrillo: <http://youtu.be/oP2icYDQxL4>. Acesso em 15/08/2014.

Nací en la frontera de acá de este lado,  
de acá de este lado puro mexicano,  
por más que la gente me juzgue texano  
yo les aseguro que soy mexicano,  
de acá de este lado.

Porque uso de lado el sombrero vaquero  
y fajo pistola y chamarra de cuero,  
y porque acostumbro el cigarro de hoja,  
y anudo en el cuello mi mascada roja,  
me creen otra cosa.

Yo fui uno de aquellos dorados de Villa,  
de Los que no damos valor a la vida,  
de los que morimos amando y cantando,  
yo soy de ese bando.

Yo tuve por novia una joven bonita,  
la tropa le puso por nombre Adelita,  
virtuosa y sumisa regalaba flores  
y nos alegraba cantando canciones,  
canciones de amores.

Fue la Valentina mi fiel soldadera  
y por decidida llegó a coronela,  
curó con sus manos mis pocas heridas,  
me fue inseparable por toda la vida  
mi fiel Valentina.

Por una coqueta perdí la cabeza,  
por una coqueta llamada Marieta,  
fue amante de toda, de toda la tropa,  
por eso la quise por loca y coqueta,  
mi linda Marieta.

Trata-se de uma declamação de um ex-dorado, como se denominam os soldados villistas, e que naturalmente sente orgulho de ser mexicano, frisando o fato de haver nascido do lado de cá da fronteira, de usar

sombrero vaquero, aqueles largos chapéus característicos do campo-mexicano, e de pertencer a esse bando que lutou, amou e cantou. As estrofes aqui são constituídas por cinco versos, as rimas sem seguir um padrão definido, um pouco de acordo com a definição de Vicente Mendoza citada anteriormente, “versos desalinhados e por vezes mal medidos”, reforçando a condição em que os corridos, elaborados sob o calor das batalhas, se constituíram em testemunhos presenciais dos acontecimentos.

Chamam atenção neste corrido as três últimas estrofes, onde ocorre uma mudança brusca na temática da narrativa, com a incorporação da mulher da revolução, que despertava a paixão desenfreada entre os soldados e a admiração do povo. Seu nome, Adelita, virtuosa e submissa, que cantava canções, e também Valentina, soldadera, nome atribuído àquelas que cumpriam inúmeras importantes atividades junto à tropa, cuidavam dos feridos, preparavam as cartucheiras na hora da batalha e mesmo cumpriam tarefas de espionagem, dentre outras. Adelita é descrita em um dos corridos mais famosos<sup>3</sup>,

En lo alto de una abrupta serranía  
acampado se encontraba un regimiento  
y una moza que valiente lo seguía  
locamente enamorada del sargento.

Popular entre la tropa era Adelita,  
la mujer que el sargento idolatraba  
que además de ser valiente era bonita  
que hasta el mismo coronel la respetaba.

Y se oía que decía  
aquel que tanto la quería...

Si Adelita se fuera con otro

<sup>3</sup> A versão mais arrebatadora e completa é a cantada por Amparo Ochoa, <http://youtu.be/YBEp2abxWF8>. Acesso em 15/08/2014.

la seguiría por tierra y por mar,  
si por mar en un buque de guerra  
si por tierra en un tren militar.

Si Adelita quisiera ser mi esposa,  
y si Adelita ya fuera mi mujer,  
le compraría un vestido de seda  
para llevarla a bailar al cuartel.

Y después que terminó la cruel batalla  
y la tropa regresó a su campamento  
por la voz de una mujer que sollozaba  
la plegaria se oyó en el campamento.

Y al oírla el sargento temeroso  
de perder para siempre su adorada  
escondiendo su dolor bajo el reboso  
a su amada le cantó de esta manera...

Y se oía que decía  
aquel que tanto se moría...

Y si acaso yo muero en campaña,  
y mi cadáver lo van a sepultar,  
Adelita, por Dios te lo ruego,  
Que con tus ojos me vayas a llorar.

Além das Adelitas e Valentinas, também existiam as mulheres “robadas al pasar”, por soldados, que acabavam seguindo a tropa e em muitas ocasiões se enamorando de seus captores. Há na literatura mexicana os casos de Camila, do romance *Los de Abajo*, de Mariano Azuela, que cuidou dos ferimentos do revolucionário Demétrio Matias e permaneceu em sua companhia, e também “una muchachita de unos catorce años, de ojos bonitos, que me dio mucha guerra y me costó buen trabajo amansarla”, mulher robada por el Pinchón, do conto *El Llano en Llamas*. Ambos os personagens sucumbem ao final, de modos distintos, sugerindo por suas

maneiras e ações a linhagem com o general Francisco Villa, cumpridores de seus desígnios revolucionários.

## Conclusão

A revolução faz explodir o imaginário reprimido pela longa ditadura porfirista (1866-1910), e nesse sentido seus acontecimentos ganham dimensão mítica com as narrativas dos corridos, elaboradas pelos soldados em campanha, e que ganharam novas roupagens à medida que circulou pelo imaginário da população. Pancho Villa tornou-se um herói de seu povo pela proximidade que manteve com ele e pelas ações ousadas que comandou, seja nas vitórias iniciais, como em Zacatecas, ou mesmo na derrota, como nas duas vezes em Celaya, mas já nesse momento, conforme o personagem Demétrio Matias, “a adversidade não desmerece sua grandeza mítica”.

O processo revolucionário edifica um imaginário que se renova pelas canções que reverenciam seus líderes. O corrido nos acampamentos torna-se uma prece, que não apenas narra os combates feridos, mas acalenta a alma dos homens ao redor do fogo, sob o luar silencioso das noites mal-dormidas. A dureza das batalhas só faz ampliar o efeito ambíguo que a devoção impressa nas canções desempenha. Se por um lado, desencadeia um processo de transformação irreversível, que irá modificar o México paulatinamente, com o passar dos anos, por outro, cristaliza um feixe de lendas em torno dos heróis de carne e osso, como Francisco “Pancho” Villa.

## Referências Bibliográficas

AZUELA, Mariano. *Los de Abajo*. Barcelona, Editorial Vicens Vives, 2008.

GOMES, Marte R. *Pancho Villa*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1992.

HERZOG, Jesus S. *Breve Historia de la Revolución Mexicana*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1995.

MENDOZA, Vicente T. *El Corrido de la Revolución Mexicana*. México D.F. Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.

PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2006.

REED, John. *México Rebelde*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

RULFO, Juan. *Obras, Juan Rulfo*. México D.F. Editorial RM – Fundación Juan Rulfo, 2014.

# Preconceito e experiência estética musical em T. W. Adorno

Rafael Baioni

Luiz Fukushiro

Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo  
baionirafael@gmail.com

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo  
fukushiro@gmail.com

O fenômeno do preconceito está diretamente relacionado à pobreza da experiência. A partir do ensaio *Elementos do antissemitismo*, na *Dialética do Esclarecimento* de T. W. Adorno e M. Horkheimer, pode-se inferir uma teoria do preconceito segundo a qual este, antes de ser um julgamento complexo, de base ideológica, contra um determinado grupo ou objeto, é a manifestação de uma insuficiência cognitiva no sujeito preconceituoso. Essa insuficiência cognitiva é causada pela pobreza de experiências disponíveis para este sujeito no curso de sua formação e provoca, por sua vez, uma distorção na percepção do sujeito que o impede de ter uma experiência verdadeira e significativa com o objeto. Além de ser incapaz de reconhecer a particularidade do objeto, o sujeito preconceituoso imputa ao alvo do preconceito uma falta – que pode ser um predicado positivo pejorativo –, que se mostra, numa análise profunda, como uma projeção inconsciente da privação sofrida pelo sujeito. Na experiência estética não se dá diferente. O sujeito preconceituoso é incapaz de reconhecer o valor artístico de uma manifestação que se diferencia dos padrões limitados fornecidos durante sua formação e projeta sobre este objeto uma falta que é na verdade de sua formação. Aqui, pretendemos tecer relações entre o fenômeno do preconceito, em sentido mais amplo, e o preconceito específico na apreciação estética musical.

**Palavras-chave** preconceito, experiência estética, T. W. Adorno.

The phenomenon of prejudice is directly related to the poorness of experience. From the essay *Elements of Anti-Semitism*, of *Dialectic of Enlightenment*, by T. W. Adorno and M. Horkheimer, it might be inferred a theory of prejudice according to which, before being a complex judgment, of ideological basis, against a determined group or object, prejudice is a manifestation of a cognitive insufficiency in the prejudiced subject. This cognitive insufficiency is caused by the poorness of experiences available to this subject during its formation and provokes, on the other hand, a distortion on the subject perception that obstructs it of having a true and meaningful experience with the object. Apart from being unable to recognize the particularity of the object, the prejudiced subject attributes to the target of the prejudice a lack – that may be pejorative positive predicative –, that shows, in a deep analysis, as an unconscious projection of the privation suffered by the subject. In the aesthetic experience, it is no different. The prejudiced subject is unable to recognize the artistic value of a manifestation that differs from the limited patterns provided during its formation and projects on this object a lack that actually is from its formation. Here, we intend to create relations between the phenomenon of prejudice, in a broad sense, and the specific prejudice in the musical aesthetic appreciation.

**Keywords** prejudice, aesthetic experience, T. W. Adorno.

A obra de Theodor W. Adorno (1903–1969), filósofo, sociólogo e musicólogo alemão, é uma referência bastante útil para pensar a relação entre dois fenômenos pouco estudados em conjunto: o preconceito e a experiência estética. Isso porque esses foram dois temas que receberam grande atenção no decorrer de sua carreira intelectual, com especial cuidado em relação à experiência estética musical. Lembremos que Adorno chegou a ser aluno de Alban Berg (1885–1935), compôs algumas peças e escreveu um volume considerável de obras exclusivamente sobre as questões musicais.

Utilizaremos, a princípio, um texto escrito em conjunto com o também filósofo e sociólogo alemão, Max Horkheimer (1895–1973), intitulado *Elementos do antissemitismo* e presente no livro *Dialética do Esclarecimento*.

Começemos com um dos aspectos mais básicos no que concerne aos dois fenômenos em questão (preconceito e experiência estética): a percepção. Pois obviamente não há experiência estética sem que haja percepção, e o preconceito aparece, muitas vezes, como um erro de percepção. Adorno, em conjunto com Horkheimer, escreveu:

Em certo sentido, perceber é projetar. A projeção das impressões dos sentidos é um legado de nossa pré-história animal, um mecanismo para fins de proteção e obtenção de comida, o prolongamento da combatividade com que as espécies animais superiores reagem ao movimento, com prazer ou desprazer e independentemente da intenção do objeto. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 175)

A concepção de percepção em Adorno remete à psicologia evolutiva e, portanto, reconhece no ser humano uma base de funcionamento semelhante a de outros animais. Há uma necessidade (fome ou proteção), um objeto (alimento ou ameaça), algum movimento em relação ao objeto e uma reação a esse movimento (prazer ou desprazer). Perceber é projetar porque a “existência” dos objetos está condicionada a necessidades

internas da ordem dos instintos. Aquilo que não tem relação com tais necessidades simplesmente não é percebido. Entretanto, a explicação da psicologia evolutiva e comparativa tem um limite claro para os autores, e esse limite é a cultura:

Na sociedade humana, porém, na qual tanto a vida intelectual quanto a vida afetiva se diferenciam com a formação do indivíduo, o indivíduo precisa de um controle crescente da projeção; ele tem que aprender ao mesmo tempo a aprimorá-la e a inibi-la. Aprendendo a distinguir, compelido por motivos econômicos, entre pensamentos e sentimentos próprios e alheios, surge a distinção do exterior e do interior, a possibilidade de distanciamento e identificação, a consciência de si e a consciência moral. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 175)

Há indícios, nesse trecho, do que fica evidente no decorrer do texto: a filiação de Adorno e Horkheimer à tradição marxista e a apropriação que fazem da teoria psicanalítica. Isso quer dizer que em sua explicação da percepção os autores utilizam uma concepção de indivíduo em que uma parte deste (sua consciência), está em tensão com outras partes de si mesmo (impulsos internos, inconscientes) e do exterior (sociedade). Além disso, esse exterior não é tratado de forma abstrata e atemporal, como se toda sociedade humana fosse igual em qualquer época ou lugar. Ao contrário, os autores tratam o tempo todo de temas sociais bem concretos e historicamente situados: a sociedade contemporânea e os problemas associados ao modo de produção capitalista. Situar os autores na tradição é essencial para entender o lugar que ocupam preconceito e experiência estética na Teoria Crítica, pois estes estarão em lados opostos: o preconceito é um dos temas centrais da crítica à sociedade atual e a experiência estética, da proposta de transformação dessa sociedade.

Para os autores, o processo de percepção e a formação do ego estão intrinsecamente conectados:

O sujeito recria o mundo fora dele a partir dos vestígios que o mundo deixa em seus sentidos: a unidade da coisa em suas múltiplas propriedades e estados; e constitui retroativamente o ego, aprendendo a conferir uma unidade sintética, não apenas às impressões externas, mas também às impressões internas que se separam pouco a pouco daquelas. O ego idêntico é o produto constante mais tardio da projeção. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 176)

Entretanto, os vestígios que o mundo deixa nos sentidos mudam em cada época e em cada sociedade, e o ego que se constituiu retroativamente também acompanhará essa mudança: “A profundidade interna do sujeito não consiste em nada mais senão a delicadeza e a riqueza do mundo da percepção externa” (p. 176). O diagnóstico que os autores fazem nesse texto é de que na sociedade atual o que caracteriza essa relação exterior-interior-exterior (marca nos sentidos-ego-projeção) é um “entrelaçamento rompido”. Em outras palavras, um mundo que não deixa marcas produz um sujeito pobre de referências internas e, por conseguinte, não consegue devolver ao mundo uma versão reelaborada (internamente) deste. Por isso uma das formas predominantes de experiência na sociedade atual é o preconceito.

O preconceito aparece como um erro de percepção porque ele é uma “falsa projeção” (p. 174). É a projeção sobre o objeto de impulsos internos ao preconceituoso e que, portanto, não dizem respeito ao objeto:

Segundo a teoria psicanalítica, a projeção patológica consiste substancialmente na transferência para o objeto dos impulsos socialmente condenados do sujeito. Sob a pressão do superego, o ego projeta no mundo exterior, como intenções más, os impulsos agressivos que provêm do id e que, por causa de sua força, constituem uma ameaça a ele próprio. Deste modo, consegue livrar-se deles como uma reação a esse mundo exterior, seja imaginariamente pela identificação com o pretense vilão, seja na realidade sob o pretexto de uma legítima defesa. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 179)

Para os autores, essa projeção patológica ou falsa projeção é a tendência dominante na sociedade atual porque neste momento de desenvolvimento do capitalismo não é mais socialmente necessário para a manutenção desse sistema a individuação, isto é, um tipo de formação de indivíduo em que este se constitui como uma célula autônoma, tal qual foi necessário no período de formação do capitalismo:

Se no liberalismo, a individuação de uma parte da população era uma condição da adaptação da sociedade em seu todo ao estágio da técnica, hoje, o funcionamento da aparelhagem econômica exige uma direção das massas que não seja perturbada pela individuação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 190)

A verdadeira experiência, a rica experiência de relação do sujeito com o mundo – a assimilação do que o mundo oferece e devolução, por parte do sujeito, de algo a mais do que recebeu –, essa verdadeira experiência foi substituída por um simples ticket ou clichê:

A decisão que o indivíduo deve tomar em cada situação não precisa mais resultar de uma dolorosa dialética interna da consciência moral, da autoconservação e das pulsões. Para as pessoas na esfera profissional, as decisões são tomadas pela hierarquia que vai das associações até a administração nacional; na esfera privada, pelo esquema da cultura de massa, que desapropria seus consumidores forçados de seus últimos impulsos internos. As associações e as celebridades assumem as funções do ego e do superego, e as massas, despojadas até mesmo da aparência da personalidade, deixam-se modelar muito mais docilmente segundo os modelos e palavras de ordem dadas, do que os instintos pela censura interna. (ADORNO; HORKHEIMER, p. 189-190)

Por isso os autores dizem em determinado momento que “não há mais antisemitas” (p. 186). O que eles querem dizer é que não existe mais uma elaborada ideologia por detrás do preconceito. Ele não é, assim, uma má disposição de um grupo com relação a outro grupo por

motivos elaborados conscientemente, mas é, antes, a má disposição de qualquer indivíduo para com o outro numa sociedade em que a relação entre sujeito e objeto, entre o indivíduo e o mundo foi empobrecida a tal ponto que o sujeito, para lidar com as privações às quais é submetido, é forçado – por ser a única opção – a projetar a causa dessas privações no objeto (vítima do preconceito), e não a enfrentar sua verdadeira causa: a pobreza da cultura no capitalismo avançado.

A experiência estética entra na teoria adorniana como o reverso do preconceito, como a escassa possibilidade de uma verdadeira experiência ainda presente em nossa sociedade. Seus textos mais famosos no campo da estética, *O fetichismo na música e a regressão da audição* e o capítulo *A indústria cultural* da *Dialética do Esclarecimento*, são uma grande crítica ao empobrecimento da experiência estética em nossa sociedade e podem dar, a princípio, a impressão de que também a verdadeira experiência está impossibilitada no campo da arte. Mas isso não é verdade. Acontece que a experiência estética não está imune ao empobrecimento da cultura que produz o preconceito, e é necessário que se faça, em primeiro lugar, uma crítica da arte que aponte para esse empobrecimento.

Tomemos, como representante dessa crítica, *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Como se pode perceber pelo título, esse texto trata de dois fenômenos diferentes, porém conectados: de um lado o fetichismo na música e de outro a regressão da audição. Se fizermos uma analogia com o que explicamos acima sobre a percepção, podemos dizer que o fetichismo na música se refere ao empobrecimento daquilo que é oferecido aos sentidos do sujeito, enquanto a regressão da audição se refere ao empobrecimento do próprio sujeito que é formado a partir do que lhe é oferecido.

O conceito de fetichismo é um importante e complexo conceito da teoria marxista. Aqui basta sabermos que, no caso da música, para Adorno, diz respeito a uma retirada do caráter mediado da música em favor de uma aparência de imediaticidade. Isto é, a música deixa de ser produzida,

recebida e de ter valor devido a uma complexa relação tanto entre autor e material como entre tradição e público – e, portanto, tem uma dimensão de tensão temporal, entre o presente e o passado, e espacial, entre os diversos atores da relação (autor, tradição, público) – para ser, acima de tudo, um produto acabado, atemporal e substituível do mercado de cultura. À música mediada cabem juízos complexos que levarão em conta, por exemplo, o talento do autor, seu posicionamento perante a tradição (popular ou erudito, de continuidade ou ruptura), sua posição para com o público (se bem adaptado ao gosto contemporâneo ou se extemporâneo). Já com relação à música imediata, produto da indústria cultural, cabe apenas uma apreciação imediata, geralmente em termos de prazer ou desprazer, agradável ou desagradável. Esse produto aparece somente como imediato, porque na verdade ele ocupa esse lugar por causa de um jogo complexo de mediações no sistema capitalista que exigem, para sua manutenção, que a cultura seja reduzida a um produto e o sujeito a um mero consumidor.

Quanto ao segundo tópico do texto, a regressão da audição, vejamos um trecho do que Adorno escreveu a respeito e atentemos para a semelhança que há entre a escuta regredida e o preconceito:

Com isto não nos referimos a um regresso do ouvinte individual a uma fase anterior do próprio desenvolvimento [...] O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna [...] Ouvem de maneira atomística e dissociam o que ouviram, porém desenvolvem, precisamente na dissociação, certas capacidades que são mais compreensíveis em termos de futebol e automobilismo do que com os conceitos da estética tradicional [...] E todavia são infantis; o seu primitivismo não é o que caracteriza os não desenvolvidos, e sim o dos que foram privados violentamente de sua liberdade. Manifestam, sempre que lhes é permitido, o ódio reprimido daquele que tem a ideia de uma outra coisa, mas a adia [...] A repressão efetua-se em relação a esta possibilidade presente; mais concretamente, constata-se uma regressão quanto à possibilidade de uma outra música, oposta a essa. (ADORNO, 1989, p. 94)

A regressão da audição não significa um retorno a um estágio anterior do desenvolvimento individual, representa uma tendência, da cultura, de manter nos indivíduos padrões infantis de relação com aquilo que ouvem. Esses padrões infantis são a escuta atomística e a dissociação – isto é, tomar por imediato o que é mediado. Por exemplo, gostar de uma sinfonia por causa de um trecho de melodia veiculado à exaustão em uma peça publicitária. Isso para dar um exemplo drástico, mas que está presente na formação cultural como um todo de forma mais sutil, e que é bastante visível no sucesso encontrado por determinadas fórmulas não apenas na música, mas nos romances, nos filmes, entre outros. Como o paladar infantil, ainda pobre de experiências, é incapaz de distinguir diferenças sutis entre os alimentos que lhe são apresentados, e comumente rejeita alimentos que se distanciam do gosto a que foram habituados, assim também se comportam os ouvintes modernos para com a música: foram “privados violentamente de sua liberdade”, isto é, da possibilidade de assimilar uma cultura rica e variada, e rejeitam, com isso, “a possibilidade de uma outra música, oposta a essa”. Ora se não é justamente dessa forma que se dá o preconceito: a pobreza de experiência do sujeito preconceituoso e sua rejeição para aquilo que se diferencia dessa pobreza, inclusive com a projeção de conteúdos agressivos – que deveriam ser dirigidos, na verdade, à causa da privação cultural e não ao objeto do preconceito.

Um dos objetos de preconceito detectados por Adorno é a música moderna, muitas vezes tachada de excessivamente complicada, ou mesmo acusada de excesso de subjetivismo. Sobre a crítica de sua época a tal música, Adorno afirma que a “complicação” não é boa nem ruim, e sim uma característica da obra, que vem da necessidade do seu compositor. Portanto, soar complicado não é “culpa” de quem a compõe, muito menos de quem a ouve: a situação social que exclui uma massa de pessoas da formação intelectual, privilégio de uma minoria, gera uma raiva do objeto por não terem direito a ele:

A incapacidade presente das massas de entender o complicado, não obstante, herança de sua exclusão da formação intelectual, é potencializada hoje em dia pela indústria cultural que conforma tal incapacidade, assim como pela própria mecanização do processo de trabalho. [...] O ódio contra o complicado como tal, presente hoje por todas partes, é um sintoma de regressão controlada. [...] Seu próprio ódio pelo complicado oculta, no entanto, como segredo mais íntimo a indignação pelo fato de que tenha que se proibir dita complicação. Odeiam o que não se lhes permite amar. (ADORNO, 2009, p. 59, tradução nossa)

Aqui, o preconceito ocorre pelo fato de o preconceituoso desconhecer o objeto de discriminação pois lhe foi negado o privilégio de conhecê-lo. O ódio causado por aquilo que lhe foi proibido se dirige ao objeto criado e fruído pelo privilegiado: a música erudita da época.

Adorno, contudo, não para por aí: a experiência estética, como as relações sociais, foi substituída por uma versão regredida dela. Ainda que nesses textos, mais conhecidos no Brasil, o tom geral seja mesmo o da crítica, e dê a alguns uma impressão fatalista, há já neles elementos que apontam para as possibilidades utópicas, de transformação da sociedade, e que serão mais diretamente trabalhos em outros textos, como por exemplo, na *Teoria estética*. Vejamos alguns desses elementos no próprio *Elementos do antissemitismo*.

Tratando sobre a falsa projeção, Adorno e Horkheimer escrevem: “O antissemitismo baseia-se numa falsa projeção. Ele é o reverso da mimese genuína, profundamente aparentada à mimese que foi recalçada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 174). O que seriam a mimese genuína e a mimese recalçada? Quanto à última, escrevem no mesmo texto:

O rigor com que os dominadores impediram no curso dos séculos a seus próprios descendentes bem como às massas dominadas, a recaída em modos de vida miméticos – começando pela proibição de imagens na religião, passando pela proscrição social dos atores e dos ciganos e chegando, enfim, a uma pedagogia que desacostuma as crianças de serem infantis – é a própria condição

da civilização [...] Toda diversão, todo abandono tem algo de mimetismo. Foi se enrijecendo contra isso que o ego se forjou. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 169)

O conceito de mimese é um conceito ainda mais antigo e complexo do que o de fetichismo na história da filosofia e remete mesmo às ideias estéticas de Platão e Aristóteles. Mas fiquemos com o que se pode inferir do texto citado. Pode-se inferir que a mimese é uma relação do indivíduo para com o mundo que se dá pela via da imitação, portanto mais imagética e intuitiva que simbólica e racional. E que esse modo de relação foi reprimido pela sociedade ocidental em favor de uma razão enrijecida – presente desde sua fundação, mas que tomou proporções aterradoras com o desenvolvimento do capitalismo, que se nutriu desse tipo de racionalidade ao mesmo tempo em que possibilitou suas mais terríveis expressões.

Acontece, porém, que nem toda mimese foi recalcada. E é na arte, para Adorno, onde justamente ainda será possível encontrar a mimese genuína. Vejamos como escreve sobre isso na *Teoria estética*:

A arte é o refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado [...] Que ela, algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reação à má irracionalidade do mundo racional enquanto administrado. (ADORNO, 2006, p. 68)

É na arte que o sujeito se expõe ao seu outro, dele separado e não inteiramente separado. Adorno está descrevendo, sob outra perspectiva, a relação exterior-interior-exterior da verdadeira experiência, o contrário do preconceito. Em outro trecho, pouco adiante, escreve ainda:

A sobrevivência da mimese, a afinidade não-conceptual do produto subjetivo com o seu outro, como não estabelecido, define a arte

como uma forma de conhecimento e, sob este aspecto, como também “racional”. (ADORNO, 2006, p. 69)

Não é fácil entender o significado exato do que ele chama de “afinidade não-conceitual”. Para tentar explicar de uma forma simples, seria a comunicação inconsciente – que possui formas diversas e já recebeu denominações variadas: imitação, aprendizagem imagética, intuitiva – de padrões da realidade que são elaboradas pelo artista, em parte conscientemente, mas também em parte inconscientemente. Por isso seria tão importante a formação do indivíduo ser uma formação rica de experiências desde os primeiros momentos, pois essa é uma forma consciente de influir sobre um processo que se dá em grande parte inconscientemente: tornar maiores as chances de apropriação e elaboração do que é recebido do mundo.

Nos dois trechos se fala de uma relação com o outro, e essa relação não é violenta: “expõe-se ao seu outro” e “afinidade com seu outro”, assim como, fica subentendido, “conhecimento” dele. Mais uma vez, o contrário do que se dá no preconceito.

Além disso, a arte é apresentada nos dois trechos como uma possibilidade racional e como uma crítica da razão enrijecida estabelecida em nossa sociedade. Assim, ainda que Adorno em momento algum diminua a importância de se fazer uma crítica a essa sociedade, e a arte empobrecida a ela correlata, ele aposta no caminho da arte como o caminho de uma outra racionalidade, menos violenta – a favor do capitalismo – e mais propriamente humana.

## Referências

ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989 – (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.

\_\_\_\_\_. La musica tutelada. In: \_\_\_\_\_. *Disonancias/Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

The background is black with several white geometric elements. A thin white line runs diagonally from the top left towards the bottom center. A series of concentric white semi-circular arcs are positioned at the bottom of the frame, increasing in size from left to right. A thick white arc is located in the middle of the page, partially overlapping the text.

sessão temática 5

NOVOS MUNDOS,

NOVOS SIGNOS

MUSICAIS:

INTERFACES ENTRE

MÚSICA E CINEMA

# Música para ver e ouvir: a contribuição musical de André Abujamra ao cinema brasileiro

Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana

Universidade de São Paulo / Universidade Estadual de Goiás  
georgia.cynara@usp.br

O presente trabalho busca perceber, de forma introdutória, a organicidade música-imagem-vida do compositor, instrumentista, ator e artista multimídia André Abujamra presente em suas composições para cinema nos últimos 20 anos do cinema brasileiro. Para analisar a relação estabelecida entre a música, os demais elementos sonoros – ruído, diálogos, efeitos, etc – e a imagem em três dos filmes em que Abujamra participa como compositor, investigando como as músicas criadas por ele interferem e aderem à totalidade fílmica, partimos da investigação da existência de traços comuns às obras musicais cinematográficas de André Abujamra, compostas para atender a especificidades narrativas diversas e em diferentes contextos e condições de realização. Buscaram-se evidências dentro e fora dos longas-metragens de ficção integrantes do *corpus* de análise que dialogassem com a seguinte questão-problema: em que medida o trânsito de certos elementos harmônicos, melódicos, rítmicos e procedimentos composicionais entre diferentes trilhas musicais para filmes guardam relação com a vida do artista, sua obra discográfica e suas experiências sonoras ao redor do mundo? Para iniciar este processo, foi importante traçar um perfil biográfico do artista, pontuando informações de sua trajetória musical e cinematográfica, além de recorrer ao arcabouço teórico relacionado ao som e à música de cinema, presente em Gorbman (1987), Chion (1993), Martin (2003), Carrasco (2003), Costa (2008), entre outros.

**Palavras-chave** André Abujamra, trilha sonora, cinema brasileiro, música.

This work seeks to understand, in an introductory way, the organic music-image-life of the composer, instrumentalist, actor and multimedia artist André Abujamra present in his compositions for movies in the last 20 years of Brazilian cinema. To analyze the relationship between music, the other sound elements – noise, dialogue, effects, etc. – and the image in three of the films in which Abujamra participates as a composer, investigating how his music interferes and adheres to the film in each case, we start the investigation of the existence of common traits to cinematographic musical works of André Abujamra, composed to respond to different narrative specificities under different contexts and conditions of realization. We searched for evidence inside and outside the fictional films of the corpus of analysis to dialogue with the following question: to what extent the transit of certain harmonic, melodic and rhythmic elements and compositional procedures of different movie soundtracks keep relationship with the artist's life, his discographic work and their sound experiences around the world? To start this process, it was important to draw a biographical

profile of the artist, searching for information about his music and film career, besides resorting to the theoretical framework related to sound and film music, in Gorbman (1987), Chion (1993), Martin (2003), Carrasco (2003), Costa (2008), among others.

**Keywords** André Abujamra, soundtrack, Brazilian cinema, music.

## Introdução

O compositor paulista André Abujamra é filho do dramaturgo Antônio Abujamra e teve no seio familiar o primeiro contato com a arte. Nos anos 1980, ele formou, com Maurício Pereira, a banda Os Mulheres Negras, que criava canções pop-rock experimentais com letras, visual e performances irreverentes, timbres vocais singulares, instrumentos eletrônicos e uma diversidade de referências pop. A dupla, autointitulada “a terceira menor *big band* do mundo”, lançou os discos *Música e Ciência* (1988), *Música Serve Para Isso* (1990), separou-se em 1991, teve seus discos re-lançados em CD em 2005 e retornou à atividade em 2010.

Em 1992, ao voltar do Egito, Abujamra materializou a influência de antigas e novas sonoridades na Karnak, banda formada por mais cinco músicos principais e outros convidados. O grupo, conhecido pelas composições simples, engraçadas e arranjos complexos de rica instrumentação, lançou os discos *Karnak* (1995), *Universo Umbigo* (1997), *Original* (1997, voltado para o mercado europeu) e *Estamos adorando Tokio* (2000).

Em carreira solo, o compositor lançou *O Infinito de Pé* (2004), *Re-transformafrikando* (2007) e *Mafaro* (2010), discos que evidenciaram a diversidade de influências do artista, a trajetória em Os Mulheres Negras e no Karnak e a incorporação de sonoridades de várias regiões do mundo em sua obra musical ao longo da carreira.

De acordo com dados do Internet Movies Database (IMDb)<sup>1</sup>, entre 1990 e 2012, Abujamra compôs músicas para 31 filmes em longa-metragem. Nesse mesmo período, dedicou-se a trilhas musicais para televisão e publicidade, e também à atuação na TV e no cinema. Em entrevista para o *dvblog* em 30 de maio de 2007<sup>2</sup>, ele conta que quando conheceu

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0009494/>. Acesso em 19/11/2012.

<sup>2</sup> Disponível em: <http://devebe.wordpress.com/2007/05/30/entrevista-com-andre-abujamra/>. Acesso em 13/09/2013.

Anna Muylaert, diretora de cinema com quem foi casado, compôs trilhas musicais para vários curtas-metragens dela e de amigos da faculdade, e assim ingressou nesse universo. O artista fala sobre seu processo composicional:

Meu processo criativo de trilha sonora pra cinema é o seguinte: eu ir pra uma praia ou eu andar de metrô, eu andar na rua e começar a imaginar não a música do filme, mas o quê que aquele filme tá trazendo pra mim. Eu só sento no computador e a caneta na orquestra quando eu já sei exatamente como é a trilha. (ABUJAMRA in BRASCHE, 2007)

Percebe-se, na fala do artista, a indissociabilidade entre suas experiências de vida e seu processo de criação. Assim, a vivência de Abujamra, uma vez processada e reorganizados seus diversos elementos sob a forma de música para filmes, pode desempenhar uma série de papéis importantes na narrativa, os quais buscaremos revelar, a partir do ponto de vista de alguns pensadores sobre o som no cinema.

### As possíveis funções da música no cinema

Ao dizer que “a música serve para conduzir o espectador pelas duras passagens da diegese”, Stam (1981, p. 178) cita o papel da arte musical na promoção de continuidade formal e rítmica entre planos e sequências e na exacerbação de emoções no cinema.

Carrasco, por sua vez, observa que o significado da música interage com os de outras linguagens àquela associadas:

Quando a música se associa a outra linguagem, ocorre uma interação significativa. (...) Tratando-se de uma obra de arte,

a significação continua a possuir um grau de abertura, seu significado nunca será único e inquestionável. Apesar disso, a interação entre as linguagens estabelece novos limites significativos para ambas, ou seja, surge uma nova poética resultante desta combinação, a qual possui convenções próprias, diferentes das que regem uma ou outra individualmente (CARRASCO, 2003, p. 21).

Desde o surgimento da trilha sonora musical no cinema, predominou a tendência a subordinar a música à imagem, reduzindo o potencial narrativo daquela ao utilizá-la de forma redundante. Considerando as três categorias sonoras existentes em um filme – ruídos, diálogos e música<sup>3</sup> – Giorgetti (2008) afirma que, em geral, a música situa-se em plano inferior às duas outras. A importância decisiva da linguagem musical seria decorrente, então, de sua natureza abstrata, em detrimento da concretude de ruídos e vozes.

Para se chegar às funções da música em filmes, é preciso considerar, pondera o autor, a gama de possibilidades de interpretação, o potencial da música no cinema, as concepções estéticas de cada época ou diretor e as exigências específicas do roteiro. Ele sugere, então, que a música se limite ao estritamente necessário e que não se constitua uma obra de arte independente: ela deve se subordinar ao filme, mas não à imagem.

Segundo Gorbman (1987), a música de filmes pode ser inaudível, se não percebida de maneira consciente pelo espectador, subordinada a imagens e diálogos; pista narrativa, se fornece informações importantes para a compreensão pelo espectador – como a indicação de pontos de vista e a caracterização de lugares e personagens. A música também pode promover a unidade de um filme, por meio do desenvolvimento de temas musicais e suas variações, e ser invisível, quando a fonte de música é extradiagética. Sobre esta última possibilidade, afirma Costa:

<sup>3</sup> Martin (2003) considera a divisão dos fenômenos sonoros em duas grandes categorias: a música (não determinada pela ação) e o ruído, que pode ser natural ou humano – onde a voz está contemplada.

“A música, via de regra, é a única manifestação sonora com carta branca para estar por sobre as imagens, vindo, na verdade, de lugar algum. Suas ligações com as imagens são tão íntimas que o espectador se esquece de pensar sobre sua localização espacial” (COSTA, 2008, p. 160).

Martin também ressalta os papéis básicos desempenhados pela música no cinema, “na medida em que ela é movimento no tempo, como a imagem fílmica” (MARTIN, 2003, p. 125): o dramático – quando ela se coloca como contraponto psicológico, cria ambientação e/ou ressalta a ação –; e o lírico – quando contribui para a densidade de uma cena, não se limitando a reforçar o que está na imagem. Por isso, propõe-se compreender a análise fílmica como um possível ponto de partida, valorizando sobretudo a banda sonora em suas relações com a imagem.

Elegemos três longas-metragens brasileiros de ficção como objeto de análise, nos quais a música de Abujamra possui, conforme nossa hipótese, um papel de destaque, seja em âmbito narrativo, seja por sua recorrência. Além da análise fílmica elaborada conforme Aumont e Marie (2004), foram feitas audições da discografia do artista<sup>4</sup> e busca por entrevistas (investigação biográfica).

Dentre os filmes com trilhas musicais significativas do compositor, *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002); *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme* (Cao Hamburger, 1999) e *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001) se destacam, pela contribuição da música para a construção da narrativa e/ou pela promoção da unidade e identidade sonora dos filmes, por meio de canções preexistentes rearranjadas ou compostas originalmente para as obras, pela relação entre as canções e a música instrumental original, entre a música, os diálogos e o ruído e pelo resultado narrativo de todo o conjunto som-imagem.

<sup>4</sup> Não obtivemos acesso apenas ao disco *Original* (1997), gravado pelo Karnak e direcionado para o mercado fonográfico europeu.

## *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002)

A passagem da comédia leve ao absurdo é a responsável pela estranheza em *Durval Discos*. O lado A e o lado B da história, remetidos metonimicamente aos lados de um disco de vinil, são contrastantes entre si e geram gradativamente uma tensão que se apresenta ao espectador como inesperada.

O lado A trata do cotidiano de Durval (Ary França) e sua mãe Carmita (Ety Fraser). Proprietário de uma loja de LPs em São Paulo, Durval exalta a qualidade das músicas dos discos de vinil, em detrimento da qualidade do som e da tecnologia do CD. Kiki (Isabela Guasco), a menina de cinco anos deixada na casa de Durval pela sequestradora disfarçada de empregada Célia (Letícia Sabatella), é a personagem que desencadeia o lado B, rompendo com o aparente equilíbrio inicial. O lado B configura-se em torno do desequilíbrio de Carmita e da inocência e tranquilidade de Kiki – para desespero de Durval, o único lúcido e consciente dos fatos.

Devido à ilusão audiovisual (Chion, 1993), o exato momento em que o cômico lado A dá lugar ao tenso e trágico lado B não está evidente. A surpresa e o choque acontecem porque a imagem passa a ser conduzida pela música, e não mais pela fala. *Durval Discos* rompe com o vococentrismo tradicional corrente no cinema, uma vez que o sentido do som deixa de ser exclusivamente centrado na voz dos personagens. No lado A, há mais valor agregado pela música que pelos diálogos, enquanto no lado B a trilha desconstrutiva e não verbal de composta por Abujamra é a grande agregadora de valor do filme, indo de encontro à tradição voco e verbocentrista.

A música participa das cenas, adaptando-as ao seu ritmo; motiva ações e reações dos personagens; exprime seus estados psicológicos; sinaliza novas pistas narrativas na trama; apresenta e localiza a casa-loja de Durval e provoca alegria, nostalgia e tensão no espectador. Mesmo na exibição dos créditos a música tem um propósito definido: nos iniciais, durante o *travelling* com o skatista, a gravação de *Mestre Jonas* feita

pelos Mulheres Negras assume o caráter de “prenúncio de uma epopeia”. Já nos créditos finais, que se iniciam ao som de *Pérola Negra*, de Luiz Melodia (em vinil), fica clara a derrota do ultrapassado, consagrada com o *remix* da versão de *Mestre Jonas* produzido por Abujamra/Fat Marley (em suporte digital).

Em muitos momentos do lado A, a música não só é o foco narrativo como também é previsível. No lado B, entretanto, a imprevisibilidade da progressão sonora em função do tempo e a natureza irregular da manutensão da trilha musical – que sutilmente aparece com novos elementos e texturas – promove gradativamente a tensão, até que, sem que o espectador perceba, encontre-se no ápice dela.

O som analógico (sinal mecânico de áudio transformado em sinal elétrico) que predomina no lado A decorre das músicas majoritariamente diegéticas fixadas num suporte analógico – o disco de vinil –, produzindo um ruído a partir do atrito com a agulha, acoplado à gravação. O som digital (sinal de áudio convertido em informação numérica) que marca o lado B decorre da música de Abujamra, extradiegética, manipulável, densa em texturas, fragmentada, irregular, atonal e arritmica.

Apesar do emprego de canções de sucesso da década de 1970, tanto estas como as composições originais têm como função primeira servir à narrativa – mas não se submetendo à imagem –, mesmo que também atuem como um significante independente de emoções.

### *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001)

A densidade das texturas visuais e sonoras da cidade em *Bicho de Sete Cabeças* evidenciam uma relação íntima do protagonista Neto (Rodrigo Santoro) com os lugares em que se refugia e busca sua identidade. Tal intimidade com a crueza do ambiente urbano marginal contrasta com a distante relação do personagem com a mãe, Meire (Cássia Kiss) e o pai, Wilson (Othon Bastos) – figura conservadora e autoritária causadora dos traumas de Neto.

Ao descobrir que o filho é usuário de drogas, Wilson o interna à força num hospital psiquiátrico. O desespero e a resistência de Neto são interpretados pelos enfermeiros como um comportamento agressivo típico de dependentes químicos. O processo de enlouquecimento do personagem, separado da família e de si mesmo, é demonstrado pela fotografia, cenografia, montagem, interpretação dos atores e pela utilização não realista do som em várias sequências.

A música original de Abujamra e as canções de Arnaldo Antunes e outros artistas mantém uma relação dialógica e de complementaridade. Ambas são utilizadas com economia em benefício da polifonia audiovisual, de modo a se contrapor aos momentos de menos textura (prevalência do som ambiente em detrimento da fala) e, assim, valorizar sua inserção na trama. A fragmentação da montagem vai ao encontro do concretismo poético de Antunes e do ritmo frenético do ambiente urbano frequentado por Neto, sublinhado pela música original. Dentro ou fora da diegese, música instrumental, canção e efeitos de silêncio respondem tanto pela intensificação da tensão quanto pela evidência da loucura/apatia desenvolvida por ele, cujo vão esforço de conhecer a si mesmo e experimentar a adolescência dá lugar a uma quase perdida luta contra a apatia provocada por um estado forçado e prolongado de torpor.

As composições de Abujamra oscilam entre o tonalismo e o atonalismo, dada a combinação ou sequenciação de linhas melódicas simples com texturas sonoras densas e de origem não convencional. Sons metálicos e intermitentes sugerem atritos ao mesmo tempo irregulares e constantes e geram desconforto ao espectador, cuja audição é culturalmente marcada pela tradição tonal ocidental. Quando Neto é capturado após uma tentativa de fuga e levado pelos enfermeiros para a sala de

choque, por exemplo, a respiração ofegante, o debater-se e o choro do protagonista contrastam com a impessoalidade dos enfermeiros e do médico. No instante do eletrochoque, uma nova gama de sons metálicos e graves da trilha original vêm à tona e acompanham Neto até o final da película, como uma “cicatriz sonora” deixada pela violência. Por meio de uma audição atenta do filme<sup>5</sup>, é possível perceber o processo de desumanização do personagem, que vai se tornando mais um ser apático a vagar pelo hospital.

As canções de *Bicho de Sete Cabeças* referem-se aos delírios de Neto, aos lugares por ele frequentados, às companhias de que desfruta. Em sua maioria composições de Arnaldo Antunes, essas peças musicais surgem em momentos-chave do filme e convidam o espectador a uma experiência sinestésica. No momento em que Neto e Leninha começam a trocar olhares a fotografia de cores quentes une-se à canção *O Seu Olhar* (de Paulo Tatit e Arnaldo Antunes) para revelar a visão subjetiva de Neto, que volta de ônibus para casa mirando o céu, enquanto lembra daquela noite de amor.

O tom profético do uso da canção no filme está na canção interpretada pela voz trêmula de um louco, dentro da diegese – *Quem vem pra beira do mar*, de Dorival Caymmi. A música sintetiza a ideia de que a experiência no manicômio faria com que Neto nunca mais “voltasse para casa”. Esse sentimento de ausência tem seu correspondente, na imagem, nas distorções do quadro, desfoques e movimentos irregulares de câmera, e, no universo das canções da trilha, em *Carnaval* (Arnaldo Antunes), que se inicia no filme com a cena do médico bebendo *whisky* e termina com os loucos simultaneamente circulando pelo pátio.

Um dos momentos mais marcantes da canção no filme ocorre quando um dos internos mais velhos do hospital convida Neto a ler algumas

<sup>5</sup> De acordo com Caznok (2003), a música, por si só, já aponta a necessidade de indiferenciação dos sentidos na audição, uma vez que ela é melodia, textura e movimento. Quanto maior a indiferenciação de sentidos ao assistir a um filme, maior a fruição.

palavras gravadas na parede, que correspondem à letra da canção *O Buraco do Espelho* (Edgard Scandurra e Arnaldo Antunes). A câmera passeia pelas palavras, enquanto a música, “recitada” por Antunes num ritmo compatível com o movimento da imagem, revela a prisão definitiva de Neto no universo da loucura e o perigo iminente da morte: “o buraco do espelho está fechado / agora eu tenho que ficar aqui / com um olho aberto, outro acordado / no lado de lá onde eu caí”. A entoação grave de Antunes, acompanhada do dedilhado da guitarra em uma linha melódica distorcida, revela-se uma extensão da fala do personagem. As visões igualmente distorcidas da parede misturam-se a imagens fixas e em preto e branco da mãe de Neto.

O som e sua espacialidade são importantes para externar a sensação de prisão de Neto na solitária, cubículo escuro para onde é levado em sua segunda internação. Ele tenta o suicídio incendiando o lugar. Quando a porta se abre e Neto consegue respirar, pode-se ouvir a canção que dá nome ao filme – *Bicho de Sete Cabeças* (Zé Ramalho, Geraldo Azevedo e Renato Rocha), interpretada por Zeca Baleiro –, que marca o renascimento do personagem e a possibilidade de recomeço, apesar das cicatrizes e da lembrança negativa do pai.

### *Castelo Rá-Tim-Bim, O Filme* (Cao Hamburger, 1999)

Em *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme*, a música-tema original desdobra-se em variações orquestrais para ambientar a história da tradicional família de bruxos Stradivarius, que mora em um castelo na cidade de São Paulo. Morgana (Rosi Campos), Victor (Sérgio Mamberti) e seu sobrinho e aprendiz Antonino/Nino (Diegho Kozievitch) aguardam o alinhamento dos planetas, evento celeste que fortalece os poderes dos feiticeiros. Às vésperas desse acontecimento, Losângela (Marieta Severo), banida da família Stradivarius por suas maldades, volta à cidade e, com a ajuda de Dr. Abobrinha (Pascoal da Conceição) e seu capanga Rato (Matheus Nachtergaele), rouba o livro de Morgana, fazendo com que o casal de

bruxos perca seus poderes. Cabe a Nino começar seu próprio livro e salvar a família, recuperando o livro de Morgana, os poderes de seus tios e o castelo tomado por Losângela.

A obra conserva os traços musicais e o didatismo presentes na trilha sonora da série televisiva na qual se baseia, *Castelo Rá-Tim-Bum*, criada por Flávio Souza e Cao Hamburger (diretor do filme) e exibida na TV Cultura entre 1994 e 1997. A música original de Abujamra (que também interpreta o recepcionista do hotel) e Lulu Camargo pode ser ouvida durante quase toda a obra, como frequentemente ocorre em desenhos animados e seriados infantis. Altamente codificada, ela apresenta frequências agudas e ritmo veloz em momentos alegres; acompanha cenas de medo e mistério com notas graves e ritmo lento; apresenta as personagens, apontando vilões e heróis; imprime dinâmica às passagens de tempo e às ações dos personagens; e sofre variações de textura e “humor” no decorrer da narrativa (*leitmotiv*), passando de música instrumental a canção (*Ópera Arepó*) e vice-versa.

Na canção, o encadeamento silábico é utilizado para simular idiomas estrangeiros, misturando-os a palavras em português ou de origem indígena, remetendo às origens tradicionais da família milenar de bruxos em convivência com a pluralidade cultural brasileira. A *Ópera Arepó* composta por Abujamra para o filme, já revela, no título, os efeitos das combinações silábicas, as inversões de palavras (de *ópera* para “arepó”, de *Castelo Rá-Tim-Bum* para “mubmitar oletsac”) e a referência à erudição da família de Nino: “stradivarius dras trubufu! / vrais angu! / (...) mubmitar oletsac / mubmitar oletsac”.

No entanto, durante quase todo o filme, a música predominantemente orquestral está em segundo ou terceiro plano, dada a importância da narração em voz *over* de Nino (que abre e fecha o filme) e dos diálogos entre personagens estilizados; a necessidade de clareza narrativa não apenas por meio da linguagem cinematográfica, mas sobretudo da palavra – cujo didatismo provavelmente supõe uma melhor compreensão pelo público infantil –; e todas as demandas interpretativas, de

entonação e figurino de uma narrativa fantasiosa. Assim, os papéis de “ornamento” ou “música invisível” sobrepõem-se à função de pista narrativa (Gorbman, 1987) exercida pela trilha musical. Esta adquire maior importância apenas no ensaio do minueto para o baile do alinhamento dos planetas e no baile propriamente. Os breves efeitos de silêncio, por sua vez, ocorrem apenas antes de falas cruciais para a compreensão da história.

Outras canções aparecem nos créditos finais, com arranjos eletrônicos e urbanos substituindo ou se acoplando à orquestração em melodias já ouvidas durante a narrativa e letras que lembram situações vividas pelos personagens. *Estranho não, diferente*, gravada pelo Karnak para o filme, mostra o conflito de Nino diante de sua condição de aprendiz de feiticeiro. Na canção *Amigos normais*, também gravada pelo Karnak, o mesmo tema é abordado, celebrando as amizades de Nino.

### Considerações finais

As trilhas musicais de Abujamra para os filmes analisados guardam aproximações significativas com seus projetos musicais extra-cinematográficos. Tal como na Ópera Arepó, canção-tema de *Castelo-Rá-Tim-Bum, O Filme*, o humor decorrente das combinações silábicas é uma característica das composições de Abujamra, na maior parte de seus discos. A comicidade encontra-se na simplicidade das letras, no encadramento das palavras, na métrica e nos arranjos musicais que acomodam os arranjos verbais, como na canção *Mediócratas*, do Karnak (*Estamos adorando Tokio*, 2000): “Ninguém quer te ver feliz / Todo mundo quer que você quebre o nariz / Ninguém quer te ver contente / Todo mundo quer que você quebre os dentes”.

O recurso de mistura de palavras de idiomas diferentes também é encontrado nas discografias de Abujamra. Em *Estamos adorando Tokio*, canção do disco homônimo (2000), temos o espanhol, o inglês e o português na mesma estrofe, mistura que revela a identidade multifacetada

do grupo: “Mira los karnako, me gusta Tokio / When you get out please take a passaporto / Mira los karnako, estamos adorando Tokio”.

A versão de uma música preexistente foi rearranjada por Abujamra e tornou-se a canção-tema *Durval Discos. Mestre Jonas*, de Sá, Rodrix e Guarabyra, ganhou não apenas uma, mas duas versões do compositor, simétricas entre si: uma interpretada pelos Mulheres Negras, com ares de *surf music*, que abre o filme anunciando a metáfora bíblica de Jonas vinculada ao protagonista Durval; e outra por Fat Marley, personagem de Abujamra no filme, esta uma “versão da versão” dos Mulheres Negras, eletrônica, com *beat* acelerado e inserções de falas dos personagens, que coroa a derrocada do passado (e do vinil, do som analógico) diante das múltiplas possibilidades do presente (e do som digital).

Algo que chama a atenção nas composições de Abujamra para esses filmes é a capacidade do artista em integrar diferentes elementos sonoros – músicas preexistentes, ruídos, diálogos e efeitos. No lado A de *Durval Discos*, temos um festival de canções consagradas, além das referências visuais (capas de discos, figurino de Durval). No lado B, com o conflito instalado na narrativa, surge a trilha original de Abujamra, a princípio distante, em composição tonal, harmônica e melódica com as canções preexistentes já apresentadas no “lado A”, elevando-se gradualmente até o clímax, quando a música ganha o primeiro plano sonoro, sobrepondo-se inclusive aos diálogos.

Assim como em *Durval Discos*, várias canções compõem a trilha de *Bicho de Sete Cabeças*. Estas parecem se conectar ao filme com o suporte das composições de Abujamra, que utiliza o eletrônico, o atonal, diversas texturas sonoras e até falas distorcidas do próprio filme para dar ao conjunto sonoro coesão e organicidade. A voz grave de Antunes, combinada à inesperada “sujeira sonora” da música original, entra em

consonância com os ruídos ensurdecedores da metrópole e das lembranças do protagonista Neto. Toda essa “sujeira” sonora e visual clama por respiração na canção *Bicho de Sete Cabeças*, no momento em que Neto é resgatado com vida da “solitária”.

Já em *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme*, a música de Abujamra segue as convenções já consagradas na série televisiva homônima, o que acarreta a previsibilidade das composições em sua relação eminentemente ilustrativa com os diálogos e efeitos sonoros empregados largamente na narrativa fantástica. Também aqui, as canções (originais, gravadas pelo Karnak) dialogam com o filme, mas de maneira a reforçar o que já se encontra na trama sob a forma de linguagem cinematográfica, diferentemente da música dos outros filmes estudados.

As análises realizadas conduzem à confirmação das hipóteses de que as músicas do artista para filmes atendem às especificidades narrativas em cada caso, ao mesmo tempo compartilhando entre si determinados elementos harmônicos, melódicos e procedimentos composicionais; de que é possível perceber uma assinatura musical do artista, marcada pela diversidade e síntese de referências musicais; e, finalmente, da viabilidade da análise fílmica tendo como eixo o som e suas relações com a imagem<sup>6</sup>. Tal abordagem pode contribuir para o entendimento de que o significado da música também está na relação entre o que se ouve e o que se vê e para a identificação das estratégias narrativas da linguagem musical no contexto das duas últimas décadas do cinema brasileiro.

A presente pesquisa de doutorado ora em andamento na Universidade de São Paulo é financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>6</sup> Cabe verificar, em etapa posterior da pesquisa, se o mesmo ocorre em outras obras com música do artista e o quanto os aspectos extrafílmicos – o processo criativo, as diversas funções exercidas por ele em filmes, suas parcerias, seu diálogo com a direção em cada caso – interferem no todo narrativo audiovisual.

## Referências

- AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BRASCHE, Denis Von. *Entrevista com André Abujamra*. Disponível em: <<http://devebe.wordpress.com/2007/05/30/entrevista-com-andre-abujamra/>>. Acesso em: 13 setembro 2013.
- CARRASCO, Claudiney. *Syggkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.
- CAZNOK, Yara B. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp, 2003.
- CHION, Michel. *La audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- GIORGETTI, Mauro. *Da natureza e possíveis funções da Música no Cinema*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/29-somcinema/161-funcoes-musica-cinema>>. Acesso em 19 julho 2014.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- IMDB. *André Abujamra*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0009494/>>. Acesso em: 19 novembro 2012.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

# O universo imagético/musical na obra de Lars Von Trier

Marcos Júlio Sergl

Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação / Universidade de Santo Amaro  
mj.sergl@uol.com.br

Este artigo analisa a interrelação entre música e imagem na abertura do filme *Melancholia*, obra de Lars Von Trier, que propõe discutir o imaginário e as relações sociais, políticas e representativas da sociedade contemporânea. Trier utiliza o *Prelúdio* de “Tristão e Isolda”, obra de Richard Wagner, em um processo de ressemantização da música, que juntamente com as imagens, induz o receptor a sensações que vão da tristeza à angústia absoluta. Esta abertura, com sete minutos e cinquenta segundos, em uma sequência de dezesseis cenas, consiste em imagens oníricas em *slow motion*, que remetem a pinturas fundamentais da Renascença à Atualidade, com o apoio da música de Richard Wagner, em uma esteticamente ousada introdução à história da arte..

**Palavras-chave** Cinema fantástico, onírico, ressemantização, Richard Wagner, interrelação música/imagem.

This paper analyses the interrelation between music and image in the film's opening, *Melancholy* work of Lars Von Trier, which proposes discussing the imaginary and social relations, and political representative of the contemporary society. Trier uses the *Prelude* of “Tristan and Isolde”, a work by Richard Wagner, in a process of ressemantização of the song, which coupled with the images, induces the receiver to sensations ranging from sadness to utter anguish. This opening, with seven minutes and fifty seconds, in a sequence of sixteen scenes, consists of oneiric images in *slow motion*, which refer to fundamental to Renaissance paintings Today, with the support of the music of Richard Wagner, in an aesthetically daring introduction to art history.

**Keywords:** Cinema fantastic, dreamlike, ressemantização, Richard Wagner, interrelation music/image.

## O Cineasta

Lars Von Trier marca suas obras com grande carga psicológica e depressiva, como podemos confirmar em “Anticristo”, “Melancolia”, e em seu filme mais recente e polêmico, “Ninfomaníaca 2”.

O filme “Melancolia”, lançado em 2011, traça de maneira poética e sentimental o fim do planeta Terra, ocasionado por sua colisão com o planeta imaginário “Melancolia”. É um romance com nuances de ficção científica.

Na abertura de “Melancolia”, com uma atmosfera onírica, somos introduzidos aos personagens da trama e também ao desfecho da história. Segundo Lars, o fez precisamente porque queria deslocar a atenção do espectador do acontecimento em si para o cenário humano subjacente.

O roteiro conta a história de duas irmãs. Justine, interpretada por Kirsten Dunst, está prestes a se casar, mas não se sente feliz. Claire, papel de Charlotte Gainsbourg, tem uma vida normal com o marido e o filho. Ambas têm vidas, emoções e pensamentos opostos. Com a proximidade da colisão dos planetas, elas trocam seus papéis. O terceiro personagem, filho de Claire, Leo, interage como um contraponto a estes dois opostos.

## O filme

A abertura deste filme está marcada pela referência a diversos quadros: “A morte de Ophelia”, de Sir John Everett Millais; “Caçadores na neve”, de Pieter Brueghel “O jardim das delícias” e “O juízo final”, de Hieronymus Bosch; “Melancolia”, de Lucas Cranach além de o cineasta dinamarquês fazer uma homenagem ao diretor Stanley Kubrick e seu filme “2001: Uma

Odisséia no Espaço”, tanto pelas opções técnicas ao mostrar as imagens dos planetas, quanto pelas referências musicais.<sup>1</sup>

A técnica de “slow motion” em combinação com a trilha sonora acentua o sentimento de angústia e a atenção a detalhes visuais que passariam a ter menos destaque com a ausência do efeito (como as folhas ao vento). A impressão resultante é a de que cada cena é um quadro, que lentamente se modifica com intervenções, que por sua vez também nos remetem a outros quadros, formando assim uma sequência pictórica.

## A relação entre trilha sonora e imagem

Um dos fatores que cabe à trilha sonora de um filme é dar respaldo, enfatizar a intenção da imagética e do clima da cena, e cabe ao diretor a escolha acertada da música, em particular, quando utiliza referências musicais. Segundo Berchmans (2006, p. 20): “Talvez a única função suficientemente justa para função da música no cinema é que, de uma maneira ou outra, ela existe para “tocar” as pessoas. “Tocar” pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar...”

A música de Wagner causa tudo isso. Para ser mais bem entendida, é descrita por Paul Bekker, crítico musical do século XX na Alemanha da seguinte forma:

Consiste em crescendo que chega rapidamente a um clímax, seguido por um diminuendo e outro crescendo e outro clímax, e assim ad infinitum. Acima de tudo, o caráter da música é determinado por considerações não musicais: a modulação é facilitada por mudanças rápidas no sentido dramático, e os puristas ficam escandalizados com a ausência de uma construção puramente musical. A música, se considerada dramaticamente,

<sup>1</sup> Stanley Kubrick, cineasta norte americano (Nova York, 1928), consagrou-se como um dos diretores mais originais da atualidade. 2001, *uma odisséia no espaço*, filme lançado em 1968, obra revolucionária, mostra elementos temáticos da evolução humana, da inteligência artificial e muita tecnologia. (Ibidem, pág. 3449)

torna-se um agente impressionante de temperamento e psicologia, de rapidez agradável e um condutor direto do sentimento. (in: Euterpe Despedaçada, Música de Morte 2: Tristão e Isolda de Richard Wagner)

Wagner caracteriza muito bem os “ápices” na música, criando uma expectativa, aliado a um sentimento de tristeza. Assim, as referências de imagens e a música se completam apontando para esses sentimentos sem a esperada sequência tradicional, com modulações sem preparo e cenas soltas.

### O “Prelúdio” de “Tristão e Isolda”

A trilha sonora do filme é composta basicamente pelo “Prelúdio” do primeiro ato da ópera “Tristão e Isolda” de Richard Wagner, uma de suas últimas composições e considerada seu melhor drama musical. Composta entre os anos de 1857 e 1859, sua estréia ocorreu em Munique, Alemanha, no dia 10 de junho de 1865, no Teatro da Baviera, sob a regência do maestro Hans Von Bülow<sup>2</sup>.

A escolha já faria sentido por sua melodia melancolicamente intensa por si só; mas, olhando detalhadamente, podemos fazer algumas observações mais específicas. Neste drama musical destacamos elementos que tornam a obra tão especial: o uso de texturas complexas e densas, tensões harmônicas e orquestração predominantemente em tons menores, com melodias formadas por intervalos e dinâmica muito bem definidos, e em particular, o cromatismo e modulações sem preparo, técnicas que levariam à ruptura do sistema tonal, substituído no início do século

<sup>2</sup> Barão Hans Von Bülow, pianista, regente e compositor alemão (Dresden, 1830 – Cairo, 1894). Entusiasta de Wagner, dirigiu as primeiras apresentações de *Tristão* (1865) e *Os mestres cantores* (1868). (LAROUSSE CULTURAL, 1998, pág. 987)

XX, pelo atonalismo ou dodecafonismo<sup>3</sup>. O uso do “leitmotiv”<sup>4</sup>, recurso adotado por Richard Wagner em toda a sua obra, também se vincula aos três personagens centrais do enredo.

O mito de Tristão e Isolda foi retratado de diferentes maneiras na Idade Média. Baseado em uma antiga lenda celta, foi transformado por Godofredo de Estrasburgo em epopéia<sup>5</sup>, por volta de 1210. Talvez seja a mais famosa obra de arte moderna baseada no mito medieval em que, precedendo Romeu e Julieta, os amantes protagonistas morrem no final da história.

Tristão, excelente cavaleiro a serviço de seu tio, o rei Marke da Cornualha, viaja à Irlanda para trazer a bela princesa Isolda para casar-se com seu tio. O primeiro marido de Isolda foi morto em luta por Tristão, motivo pelo qual ela o detesta. Durante a viagem de volta à Grã Bretanha, Isolda pede a sua criada Brangâne que prepare uma bebida de morte. Mas, os dois acidentalmente bebem uma poção de amor mágica, originalmente destinada a Isolda e Marke. Devido a isso, Tristão e Isolda apaixonam-se perdidamente, e de maneira irreversível, um pelo outro. De volta à corte, Isolda casa-se com Marke, mas ela mantém com Tristão um romance que viola as leis temporais e religiosas e escandaliza a todos. Tristão termina banido do reino, casando-se com Isolda das Mãos Brancas, princesa da Bretanha, mas seu amor pela outra Isolda não termina. Depois de muitas aventuras, Tristão é mortalmente atingido por uma lança e manda que busquem Isolda para curá-lo de suas feridas. Enquanto ela vem a caminho, a esposa de Tristão, Isolda das Mãos Brancas, engana-o, fazendo-o acreditar que Isolda não

<sup>3</sup> “Sistema de composição atonal, composto de doze sons (sete da escala diatônica e cinco resultantes de alteração cromática)...” sem haver predominância de nenhum deles. (HOUAISS, 2001, pág. 1069.)

<sup>4</sup> “Tema melódico ou harmônico destinado a caracterizar um personagem, uma situação, um estado de espírito e que, na forma original ou por meio de transformações desta, acompanha os seus múltiplos reaparecimentos ao longo de uma obra, em especial em óperas.” (HOUAISS, 2001, pág. 1739)

<sup>5</sup> Poema épico ou longa narrativa em prosa, em estilo oratório, que exalta as ações, os feitos memoráveis de um herói histórico ou lendário.

viria para vê-lo. Tristão morre, e Isolda, ao encontrá-lo morto, morre também de tristeza.

Albert Lavignac (1921, 310/4) analisa os “leitmotis” da abertura da composição, que serão reutilizados ao longo de toda a obra, sob as mais variadas formas, desde pequenas alterações de notas ou desenho rítmico até profundas modificações em ambos.<sup>6</sup>

O “Prelúdio” do primeiro ato de “Tristão e Isolda” é quase inteiramente construído por sete motivos, fazendo desde este momento sentir a predominância do gênero cromático que persistirá na maior parte desta obra e que assim são apresentados desde o começo. O primeiro motivo é intitulado “A Confissão”<sup>7</sup>,



que no “Prelúdio” é constantemente seguido por este outro motivo, “O Desejo”,

<sup>6</sup> Para esta análise dos motivos nos baseamos no livro supra citado, de Albert Lavignac.

<sup>7</sup> “O germe de toda a música é a frase inicial do Prelúdio, composta de três compassos... que paira sobre uma progressão cromática, de harmonia decidida a evitar uma resolução e retardar o estabelecimento de uma tonalidade definida.” (EWEN, 1959, p. 449)

que completa o sentido harmônico do primeiro e dá a impressão de um triste e penoso ponto de interrogação, quatro vezes repetido com longos e emocionantes silêncios.

Ao mesmo tempo aparece um novo tema exprimindo com eloquência que a paixão de “Tristão e Isolda” teve como ponto de partida, o encontro dos seus olhos, “O Olhar”.

O motivo do “Olhar” é objeto de numerosos e importantes desenvolvimentos, até ao ponto de tomar a preponderância em determinados momentos. Encontramos no espaço de quatro compassos, duas frases fortemente expressivas, caracterizando os dois filtros, o do amor e o da morte, cuja substituição é como que o nó da ação: a “Libação do Amor” e a “Libação da morte”, o primeiro cheio de poesia e de paixão,

Musical score for piano in 6/8 time. The right hand features a melodic line with slurs and dynamic markings: *dolce*, *p*, *dim.*, *p cresc.*, and *f*. The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and dynamic markings: *p*, *dim.*, *p cresc.*, and *f*.

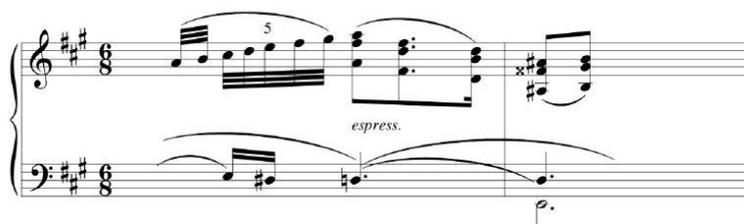
o segundo formando uma oposição sinistra e lúgubre, acentuada pela instrumentação confiada ora aos metais, ora à clarineta e ao oboé.

Musical score for piano in 6/8 time. The right hand features a melodic line with slurs and dynamic markings: *pp* and *p*. The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and dynamic markings: *pp* and *p*.

Eis agora o motivo que se pode considerar como derivado daquele de *O Olhar*, ao qual está ligada a ideia deste precioso cofrinho de emergência [destinado a usar em caso de necessidade]: “O Cofrinho Mágico”.

Musical score for piano in 6/8 time. The right hand features a melodic line with slurs and dynamic markings: *dolce* and *p*. The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and dynamic markings: *p* and *p*.

Então, preparado por um estupendo crescendo, cujo motivo do “Olhar” é desdobrado, é introduzido o tema da “Libertação pela morte”, o último do “Prelúdio”, que em seguida é finalizado por novas combinações dos “leitmotivs” já apresentados.



Os “leitmotivs” do “Prelúdio” se complementam, de forma que cada novo motivo parece ter sido gerado pelo motivo anterior, fato que garante uma coerência raramente alcançada em uma obra musical. Como o fator rítmico não é predominante, a obra ganha um caráter emocional acentuado. Há uma fluidez melódica de muita intensidade, gerada particularmente pela harmonia complexa e enfatizada pelo andamento lento.

Donald Grout fala da influência de “Tristão e Isolda” na história da música ocidental, como um marco que rompe o sistema tonal e o prenúncio do sistema atonal:

Poucas obras na história da música ocidental terão influenciado tão poderosamente gerações sucessivas de compositores como *Tristão e Isolda*, que, sob muitos aspectos, é o exemplo mais acabado do estilo de maturidade de Wagner. O sistema de *leitmotivs* subordina-se aí da forma mais feliz a uma fluidez da inspiração, a uma intensidade emocional sem quebras, que dissimulam e transcendem eficazmente o mero engenho técnico. [ ] As complexas alterações cromáticas de acordes, a par da constante mudança de tonalidade, das resoluções imbricadas e das progressões dissimuladas por meio de retardos e outras notas não harmônicas, dão origem a um tipo de tonalidade novo e ambíguo, que só com muita dificuldade pode ser explicado nos termos do sistema harmônico de Bach, Haendel, Mozart e Beethoven. Este

desvio em relação à concepção clássica da tonalidade numa obra tão famosa e musicalmente tão conseguida pode hoje ser perspectivada historicamente como o primeiro passo no sentido dos novos sistemas harmônicos que marcaram a evolução da música a partir de 1890. A evolução do estilo harmônico a partir de Bruckner, Mahler, Reger e Strauss até Schoenberg, Berg, Webern e aos ulteriores compositores dodecafônicos tem o seu ponto de partida no vocabulário do *Tristão*. (Grout, 2007, p. 649/50)

Wagner tinha noção absoluta da importância desta obra no contexto da busca por novos caminhos sonoros.

Passamos agora a analisar cada cena do filme e a relação entre as imagens e a música:

Cena 1. As imagens iniciais expressam uma síntese estética do filme, sendo que a maioria delas foca a protagonista, Justine<sup>8</sup>. A música é iniciada em pianíssimo e conforme aumenta de intensidade a imagem do rosto de Justine vai sendo mostrada em fade in, sobre um tempo nublado. Enquadrada do lado esquerdo da tela, demonstra conhecimento técnico do diretor, pois é de onde nossos olhos começam a interpretar a imagem<sup>9</sup>. Na medida em que ela abre os olhos, os tons da música ascendem. No momento em que eles estão abertos totalmente, ocorre uma pausa musical, trazendo um sentimento de angústia. Quando a música recomeça, a cena volta à ação com pássaros mortos caindo lentamente, adequando-se à lentidão da música que retorna a uma nova pausa. Justine, com o olhar vazio, encontra-se em um estado de apatia total, perdida em sua depressão e em sua falta de vontade de viver.

O rosto de Justine toma a tela. Sua aparência é tão perturbadora quanto os pássaros mortos que caem do céu ao fundo. Os pássaros mortos caem conforme a quantidade de notas e quando a música apresenta

<sup>8</sup> A personagem Justine foi assim nomeada por influência do conto de mesmo nome, do escritor Marquês de Sade.

<sup>9</sup> Esta técnica, chamada regra dos terços, dá total importância para a personagem.

mais intensidade sonora, eles estão em primeiro plano, juntando intensidade com perspectiva.

Cena 2. A música recomeça com a mudança de cena. Um grande jardim, com pinheiros em simetria e equilíbrio, de acordo com a Teoria da Gestalt, e ao centro, um relógio solar projeta dupla sombra, semelhante aos pinheiros, como se iluminado por dois sois, cena que talvez evoque a estética surreal das obras de Magritte<sup>10</sup>. Ou ainda, uma referência ao filme “*Último ano em Marienbad*”, no qual, ainda de maneira surreal, apenas as pessoas projetam sombras.

Alguém está ao fundo quase imperceptível. É Claire, que segura seu filho Ela move-se lentamente, causando a sensação de solidão. As sombras das árvores e o relógio no centro do grande jardim dão a sensação de que o tempo passa muito lentamente. A trilha tem poucas mudanças de intensidade até chegar a outra pausa musical. As imagens talvez remetam a obra “*Beata Beatrix*” de Rossetti.<sup>11</sup> Beatrice, de Dante, aparentemente não mais viva, com um pássaro como um mensageiro da morte, e o relógio solar denotando a fugacidade do tempo.

Cena 3. A música volta com a imagem estática do quadro “*Caçadores na neve*”, também conhecida como “*O retorno dos caçadores*”, de Pieter Brueghel, uma paisagem com homens e cães em uma aldeia coberta por neve, pintado no ano de 1565. Os caçadores têm a aparência de que a caçada não foi das melhores. A impressão visual geral é de frio, calma, dia nublado. A música atinge um clímax e silencia. Volta em um tom grave quando surgem cinzas, restos de papel queimados da imagem que pega fogo a partir da parte superior, se deteriorando, como se o fato de um planeta acabar com a vida na terra eliminasse na vida de Justine toda a tensão e necessidade de sempre se defender de algo. Há uma relação

<sup>10</sup> “René Magrite, pintor belga (Lessines, 1898 – Bruxelas, 1967)... [ ] Através de uma técnica figurativa impessoal, procedeu a um questionamento sistemático das relações entre as coisas...” (LAROUSSE CULTURAL, 1998, pág. 3738)

<sup>11</sup> Dante Gabriel Rossetti, pintor, desenhista e poeta inglês (Londres, 1828 – Birchington-on-Sea, Kent, 1882). Seus quadros... [ ] inspiram-se em lendas medievais.

implícita entre o fogo que queima a imagem e o aparecimento do planeta “Melancolia”, lembrando-nos de que não há vida lá. A música acalma novamente. Podemos sentir um ar de mistério: será que eles irão atacar as pessoas, representando uma possível ameaça à tranquilidade dos habitantes daquele vilarejo? Prenuncia um acontecimento misterioso que está prestes a se concretizar. Esta pintura expressa ao mesmo tempo companheirismo e solidão. Da mesma forma, a chegada do planeta “Melancolia” representa a destruição da Terra e de seus habitantes.

Cena 4. A trilha então fica com sonoridade mais densa e grave; a imagem mostra o espaço com o planeta “Melancolia” em primeiro plano e um ponto de luz vermelha ao fundo, a estrela Antares. Conforme a cena gira para a direita, a intensidade da música aumenta seguida de um decrescendo, podendo-se ouvir um ruído em segundo plano, e cresce em seguida, até o ponto sumir atrás de “Melancolia”.

Cena 5. Surge a imagem da personagem Claire correndo com seu filho no colo em um campo de golfe, no qual seus pés afundam até os joelhos e deixam pegadas na grama. Na medida em que a perna afunda no solo o tom da música fica mais forte. Ela traz um semblante de sofrimento. A música suaviza-se. Podemos analisar como a representação da inutilidade de posses em momentos de catástrofes.

Cena 6. Acompanhando essa suavidade aparece em cena um cavalo preto em um campo escuro. Ele está caindo para trás e o som acompanha a queda. Pode-se notar ao fundo o fenômeno da aurora boreal. A escolha do cavalo foi proposital, pois este animal sente os fenômenos primeiro que os seres humanos. Um cavalo não cai a não ser que esteja machucado, doente ou que seja derrubado. Quando Justine se exclui do mundo externo, aos olhos da sociedade fica mais fraca. A perda da força e da intuição é representada pela queda do cavalo, enfatizada por cores escuras e frias.

Cena 7. Então aparece a imagem de Justine de braços abertos, formando uma cruz com o corpo, em um campo com árvores ao fundo e pequenos insetos ao seu redor. Justine está vestida de jeans e camiseta

preta, em uma paisagem noturna. As aleluias (cupins) parecem sair do chão rumo ao céu, e esses insetos parecem brilhar em uma noite tão escura, na qual, somente Justine e um arbusto ao fundo estão iluminados. A imagem de Justine com borboletas ao redor, passa a impressão dela estar vivendo em sua própria “bolha”, seu universo particular.

Cena 8. O som é intensificado e aparecem então as três personagens andando no jardim defronte à mansão, Justine, Claire e seu filho no centro. A música prossegue suave. Ao fundo vê-se o sol, a lua e “Melancolia”. Há uma relação direta ao dia, representado pelo sol, à noite, representada pela lua e ao estado psicológico de depressão, representado por “Melancolia”. Podemos associar os personagens ao tempo congelado: o passado (Claire), o presente (Justine) e o futuro (Leo) juntos no mesmo momento.

Cena 9. A trilha prossegue calma mudando a cena novamente para os planetas, “Melancolia”, maior, está ao fundo e a Terra, menor, em primeiro plano, girando e é possível novamente ouvir o ruído.

Cena 10. Os tons ascendem cromaticamente, criando um suspense e a imagem mostra Justine, que olha para as mãos enquanto as levanta e da ponta de seus dedos, como dos postes elétricos ao fundo, saem fios de luz, semelhantes à descarga elétrica. A energia do planeta e das pessoas está sendo sugada por “Melancolia”.

Cena 11. No momento em que a trilha cresce novamente a cena se desloca para a imagem de Justine vestida de noiva, tentando correr em uma floresta com espécies de raízes ou musgos longos esvoaçantes das árvores que se prendem em seus tornozelos e no vestido. Ela tenta se livrar, se libertar de algo, porém, tem dificuldade, pois os fios retardam seus movimentos. Os musgos ou raízes (também podem ser restos de rolos de filme ou algas) podem ser uma representação de tudo aquilo que impede o ser social de, realmente, alcançar a felicidade.

Cena 12. A trilha acalma, mas cria uma expectativa até chegar a um clímax e muda novamente a cena para o espaço, no qual os dois planetas estão próximos e cada vez se aproximam mais. A visão dos planetas com

a intensidade da música cria uma expectativa, como se fosse acontecer um milagre.

Cena 13. Quando a música muda o clima para uma sequência de modulações em sforzandos e acentos para chegar a um clímax, a imagem mostra a janela da mansão que dá para o jardim. Há uma fogueira lá fora. É uma alusão evidente ao quadro “O Juízo Final”, de Hieronymus Bosch, que enfatiza a tranquilidade do interior da casa enquanto do lado de fora tudo está sendo consumido pelo fogo. Há uma comparação com o estado emocional de Justine no momento da chegada do planeta “Melancolia”.

Cena 14. A imagem é modificada e passa a mostrar Justine vestida de noiva e com o buquê, boiando em um riacho, sendo levada pela correnteza rio abaixo (para a parte inferior da tela). É interessante notar que a protagonista está imóvel, em uma posição que aparenta estar morta. O movimento está concentrado na água corrente no centro da tela. Como se ela não quisesse viver o momento de noiva. Observamos aqui a referência ao quadro “Ophelia” (1852), de John Everett Millais, na cena em que a noiva deprimida paira sobre a água. Porém, enquanto Ophelia (personagem de Shakespeare em “Hamlet”) tem os braços abertos sobre o corpo e as flores que carregava já na água, Justine segura firmemente seu buquê, dando ares tétricos a um personagem ainda vivo, sensação possivelmente relacionada ao seu matrimônio, ou a consciência do fim eminente. Tanto a obra de Millais e o filme quanto a música de Wagner trazem à tona a mulher romântica, jovem, no auge de sua beleza física. Isolda, Ophelia e Justine partilham do mesmo sentimento diante da morte: o sentimento de libertação.

Cena 15. Os pontos de ápice na música se intensificam e a cena é modificada com Leo cortando um galho e Justine ao fundo. Eles estão em uma floresta, o menino olha para cima e música atinge um clímax, ganhando intensidade. Esta cena faz referência ao quadro “Melancolia”, de Lucas Cranach. Na abertura do filme, essa imagem surge quando

Justine e o sobrinho Leo vão buscar gravetos para construção de uma cabana, que supostamente os protegeria do impacto dos planetas.

Cena 16. A cena é alterada para os dois planetas girando próximos com a trilha em “fortíssimo”. Na medida em que eles se aproximam, ruído e trilha aumentam de volume. Por fim, a Terra se move em direção ao planeta “Melancolia”. Ocorre o ápice da música quando os dois planetas colidem. A Terra trinca e se quebra enquanto adentra “Melancolia”. Assim, o “Prelúdio” termina.

A tela fica escura e o som adquire força emocional predominante, como se sentíssemos um tremor no espaço. Essa colisão também pode ser vista como se o planeta Terra estivesse entrando em um mundo depressivo e bem maior do que nós mesmos. É a representação do colapso que causa a depressão em qualquer pessoa. Na colisão, uma única nota é enfatizada e então o ruído prevalece no momento que a trilha acalma e então some. Como uma representação de final de morte, a vida termina de modo similar à sua origem. A imagem desaparece com um fade out, e o ruído permanece na tela escura até surgir o nome do filme.

## Conclusões

A música escolhida para o filme denota tristeza e certo suspense, pois apresenta segundos de pausa em diversas partes e clímax intercalados com momentos mais calmos. A ausência de uma rítmica acentuada, cuja melodia é contínua ao longo dos minutos, mostra-se triste, acentuada por imagens em “slow motion” em um cenário congelado que dá a sensação de algo passado, que não acontece mais, anunciando um cenário de tragédia eminente.

Analisando mais a fundo os conflitos propostos no filme, o que verdadeiramente se choca com a Terra é a moral da família, as certezas do patriarcado, o estilo de vida capitalista, as imagens de mãe, esposa, marido, pai e tudo aquilo de mais sufocante que provém da sociedade ocidental. Com esta abertura de tirar o fôlego, Lars Von Trier passa a

sensação de demolição total de tudo que foi construído e a volta a um estado primitivo necessário para que possamos progredir na compreensão da vida. Conclui-se, portanto, que o filme trata exatamente de retratar e refletir acerca das questões primordiais da vida mundana com o prisma da morte geral coletiva para acontecer a qualquer momento pela colisão com esse planeta azul com nome de sentimento.

## Referências

- BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 2ª Ed. São Paulo: Escrituras, 2006.
- CHANTAVOINE, Jean e GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Jean. *El Romanticismo en la Musica Europea*. Trad. Jose Almoina. Coleção La Evolucion de La Humanidad, tomo 123. México, D.F.: Talleres Gráficos Toledo, 1958.
- Euterpe Despedaçada, *Música de Morte 2: Tristão e Isolda* de Richard Wagner. Disponível em <http://euterpedespedacada.blogspot.com.br/2013/02/musica-da-morte-2-tristao-e-isolda-de.html> Acesso em 09 de Fevereiro de 2014.
- EWEN, David. *Maravilhas da Música Universal*. Enciclopédia das Obras-Primas da Música. Vol. II. Tradução de João Henrique Chaves Lopes. Porto Alegre: Globo, 1959.
- GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. 24 vol. São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. 5ª Ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAVICNAC, Albert. *Le Voyage Artistique a Bayreuth*. Paris: Librairie Delagrave, 1921.
- ROBERTSON, Alec e STEVENS, Denis. *História da Música Pelicano*. Vol. 3. Trad. Orlando Neves. Classicismo e Romantismo. Coleção Pelicano. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1968.

# Som da anarquia: um estudo sobre o caos em Batman

Rogério Sobreira

Escola de Música e Artes Cênicas da UFG  
rogersilver13@gmail.com

Anselmo Guerra

orientador, Escola de Música e Artes Cênicas da UFG  
guerra.anselmo@gmail.com

Direção de arte e trilha sonora são fundamentais para sintetizar conceitos e metáforas no cinema. Estudar a relação entre ambos abre um novo campo interpretativo, no qual a origem dos conceitos que guiam essas duas vertentes pode ser a mesma. Esse artigo tem como objetivo estruturar e nortear esse objeto de pesquisa agrupando teorias e referências sobre o assunto, sistematizando conceitos e elaborando projeções sobre a relação entre direção de arte e trilha sonora. Considerações teóricas foram baseadas em autores como Michel Chion, Cláudia Gorbman, Ney Carrasco. Como estudo de caso, a fim de exemplificar melhor a relação entre direção de arte quanto da trilha sonora, duas produções são analisadas: O filme *Batman, The Dark Knight* de 2008 e *Batman*, de 1989. A partir do paralelo entre essas duas produções, traços e estilos de cada compositor são estudados a fim de discutir métodos e diferentes maneiras de se abordar o som em filme. Observamos como a trilha sonora de Danny Elfman possui uma conexão fortemente descritiva com o filme, porém com o passar dos anos a trilha sonora passa a atuar de forma mais subconsciente, fundida à cena, onde o som deixa de ser percebido como um ente à parte, método que Zimmer, por exemplo, empregou para representar os personagens e a história de *The Dark Knight*.

**Palavras-chave** Trilha Sonora, Direção de Arte, Batman, Hans Zimmer, Danny Elfman.

Art direction and soundtrack are fundamental to synthesize concepts and metaphors on movies. Studying the relationship between them opens a new interpretative field in which the source of concepts that guide these two areas may be the same. This article aims to structure and guide this research object grouping theories and references on the subject, systematizing concepts and developing projections about the relationship between art direction and soundtrack. Theoretical considerations were based on authors such as Michel Chion, Claudia Gorbman, Ney Carrasco. In order to better illustrate the relationship between art direction and soundtrack, two productions are analyzed: *The Dark Knight*, 2008 and *Batman*, 1989. Based on the parallel between these two productions, traits and styles of each composer are analysed to discuss methods and different ways to approach the sound on film. It was observed in this study that the soundtrack wrote by Danny Elfman, has a strong connection to the events on the picture, but over the years, it started acting in a less descriptive way and became more subconscious, fused to the scene, where the sound is no longer perceived as a being apart, method that, Zimmer constantly uses to describe the characters on the movie.

**Keywords** Soundtrack, Art Direction, Batman, Hans Zimmer, Danny Elfman.

## Direção de Arte

Na concepção de uma peça de teatro, filme e até mesmo de uma propaganda é função do diretor de arte refletir sobre conceitos e ideias. Além disso, criar um universo imagético para o espectador a partir de metáforas, alegorias e símbolos previamente estabelecidos pelo diretor. O teórico Vincent LoBrutto, autor do livro ***The Filmmaker's Guide to Production Design*** dá a seguinte definição sobre o ofício do diretor de arte:

Production design is the visual art and craft of cinematic storytelling. The look and style of a motion picture is created by the imagination, artistry, and collaboration of the director, director of photography, and production designer. A production designer is responsible for interpreting the script and the director's vision for the film and translating it into physical environments in which the actors can develop their characters and present the story. In its fullest definition, the process and application of production design renders the screenplay in visual metaphors, a color palette, architectural and period specifics, locations, designs, and sets. It also coordinates the costumes, makeup, and hairstyles. It creates a cohesive pictorial scheme that directly informs and supports the story and its point of view. (LOBRUTTO, 2002, p.1)

Como visto acima, o estilo e visual de um filme são criados pelo trabalho conjunto de três profissionais: O diretor, o diretor de fotografia e o diretor de arte. É responsabilidade do diretor de arte interpretar o roteiro<sup>1</sup> e compreender a visão do diretor sobre o filme além de captar a psique dos personagens e deve, com metáforas, traduzir uma série de mensagens implícitas no filme (como contexto histórico, ano de produção e arco dramático do roteiro). Para materializar essas informações

<sup>1</sup> Roteiro significando: Guia minucioso de filmagem com os elementos técnicos do filme, como título, número das sequências, enumeração e designação dos planos, movimentos de câmara e atores, diálogos, ruídos e música.

em linguagem, o diretor de arte traça um paralelo entre o conceito e a realização e procura respostas equivalentes na paleta de cor, maquiagem e figurinos.

O diretor de arte deve ao começar a trabalhar com um filme pré-visualizar o roteiro e, além de interpretar as preferências estéticas do diretor, deve apresentar sua própria visão sobre a história. O ponto de partida no trabalho do diretor de arte consiste em criar uma **metáfora**. A chave de uma boa metáfora é respeitar o roteiro e compreender qual sua temática, a partir dessa compreensão fomentar ideias que serão desenvolvidas. Sobre a metáfora na direção de arte, o autor adiciona.

A production design metaphor takes an idea and translates it visually to communicate or comment upon the themes of the story. An object or an image is transformed from its common meaning and stands in for or symbolizes an aspect of the narrative, and thus adds poetic complexity to the story. The metaphors evoked by images may be complex and be comprehensible to varying degrees, but often the viewer easily reads a latent meaning. Unlike the intangible words in poetry that conjure up multiple meanings and symbolic imagery in the reader's mind, images in movies are concrete. (LOBRUTTO, 2002, p.25)

Existem várias possibilidades em que uma metáfora pode ser materializada: uma cor, um objeto, uma roupa. A partir disso notamos a adição de valores poéticos e simbólicos à história. Ademais notamos que a metáfora visual age de forma subconsciente no público, sendo percebida apenas por uma pequena parcela da plateia:

A visual metaphor in a production design may communicate to only part of an audience or only be accessible to a critic or theorist. A visual metaphor may act on the subconscious level, while the viewer consciously follows plot, character development, and the physicality of the design. These subconscious visual metaphors work on another level, presenting subtle layers of poetic imagery that can impart ideas, concepts, and significance in the narrative. (Idem, p. 25)

## Teorias sobre a música no cinema e suas técnicas

Desde o surgimento da música no cinema, diversos teóricos buscaram explicar sua função dentro da película, argumentando sobre as inúmeras possibilidades interpretativas que ela exerce nos filmes e enumerando uma série de padrões que se consolidaram durante seu amadurecimento em quase um século de existência do cinema. Porém, durante todos esses anos uma pergunta sempre foi constante: Porque a música? Devido ao fator não verbal e a possibilidade de inúmeras interpretações, o cinema se apoiou na música desde sua gênese, tornando-se um dos pilares necessários para a compreensão do público na era do cinema mudo. Para responder essa pergunta, Claudia Gorbman, no livro ***Unheard Melodies***, faz um apanhado de motivos que buscam explicar os primeiros passos da música de cinema. Estes se encontram divididos em quatro tipos: argumentos históricos; argumentos pragmáticos; argumentos estéticos e argumentos psicológicos e antropológicos (GORBMAN, 1987).

Uma das primeiras técnicas sobre a música de cinema surgiu nos desenhos de animação da Walt Disney, no qual a música de cena ocupa quase toda a duração do filme, traçando um paralelo rítmico com a ação representada na cena:

Por *mickeymousing* entende-se o tipo de construção onde a trilha musical está diretamente vinculada à ação filmada. É um tipo de trilha musical que tem um caráter bastante descritivo, parece estar sempre comentando as imagens. O vínculo se dá, numa primeira instância, pelo aspecto rítmico, ou seja, música e imagem se desenvolvem com um andamento similar e possuem o mesmo grau de atividade rítmica. Mas apesar da instância rítmica ser primordial, também nos níveis melódico e de instrumentação pode dar-se a correspondência. (CARRASCO, 1993, p 40)

O ritmo no *Mickeymousing* (termo derivado do personagem Mickey Mouse da Disney) é novamente um ponto importante para se compreender melhor essa técnica de música de cinema. Associado com a imagem,

o ritmo junto com frases melódicas tem o poder de “comentar” a cena, adicionando um novo ponto de vista ao filme. Carrasco reforça esse ponto e retoma a discussão dessa técnica em outro trecho de sua tese.

Um aspecto fundamental da técnica de *mickeymousing* diz respeito ao ritmo. Uma das suas principais características é a correspondência rítmica entre a ação filmada e a música. A dimensão temporal da música, andamento e ritmo, tem o poder de inserir-se na ação sem provocar uma interferência tão exagerada quanto aquela que é produzida pelo comentário melódico, ou timbrístico. Assim, é comum encontrarmos passagens em filmes onde a música paraleliza ritmicamente a ação filmada, mas não se sobrepõe a ela como um comentário permanente, excessivo, permitindo que ela flua livremente e colaborando nesse fluir. (CARRASCO, 1993, p 93)

Porém, com o passar dos anos e com a evolução dos métodos de se fazer cinema e se contar histórias, o *mickeymousing* caiu em desuso. Carrasco chama essa técnica dos primórdios do cinema de ultrapassada por outras melhores quando se trata de música para filmes dramáticos, pois a interferência excessiva da música causa um “ponto de vista” muito gritante no filme, podendo esconder interpretações mais sutis sobre as cenas. É evidente que o *mickeymousing* ajudou a estabelecer uma das primeiras tentativas bem sucedidas de se fazer música de cinema, assim como o seu desuso se tornou natural, pois ainda haviam muitas outras possibilidades a serem testadas nos filmes das décadas de 1940 e de 1950. Porém, até os dias de hoje compositores usam esta técnica visando um comentário mais incisivo em uma cena de comédia ou para dar uma impressão de filme antigo, além de sempre ser uma alternativa válida para novos desenhos animados.

A técnica introduzida por Richard Wagner em suas obras que mais contribuiu para moldar a música de cinema nos padrões que conhecemos hoje é o *Leitmotiv*. A autora Elisabete Marques Jesus de Sousa, em sua tese de mestrado **A técnica do leitmotiv em der Ring des Nibelungen**

**de Richard Wagner e em Buddenbrooks de Thomas Mann**, menciona a explicação do teórico Arnold Whithall para o *Leitmotiv*:

Embora seja possível uma tradução literal – motivo condutor –, o termo original alemão é consensualmente mantido em musicologia. *Leitmotiv* designa um tema ou outra ideia musical coerente, claramente definido por uma identidade formal, a qual permite a sua identificação, mesmo que modificado, em aparições subsequentes, a partir da sua primeira exposição. O *Leitmotiv* representa uma pessoa, um objecto, um lugar, uma ideia, um estado de espírito, uma força sobrenatural ou outro componente da acção dramática da obra musical. Uma aparição subsequente toma habitualmente a forma de uma variação, que consiste em alterações de ritmo ou na estrutura dos intervalos, em novas harmonizações, ou numa orquestração ou num acompanhamento diferentes; os motivos apresentam-se, assim, sob formas musicais múltiplas, podendo distinguir-se quase isolados, ou pelo contrário, associados a outros, dando origem, nalguns casos, a um motivo diferente, encontrando-se a procura de novos efeitos formais sempre em relação directa com a acção dramática (WHITHALL apud SOUSA, 1999, p 53,54)

Assim, no âmbito do cinema podemos designar o *leitmotiv* (também conhecido como tema) como qualquer melodia, ou progressão harmônica distinta que toca mais de uma vez durante o filme. Esta melodia ou progressão melódica de curta duração pode ser introduzida na música de diversas maneiras, com diferentes instrumentos, podendo mudar a sua harmonização, seu ritmo e seu contexto, porém para o *Leitmotiv* ser realmente efetivo, essa melodia de curta duração deverá sempre ser reconhecida pelo espectador.

Além disso, o chamado tema também possui a função de gerar intencionalidade dramática na trama, sendo conhecido como a *Voz do Personagem*, sob esse conceito do *Leitmotiv* o teórico Martin Weyer afirma:

[...] O *Leitmotiv*, sendo uma frase musical, deve condensar tanto o gesto ou a acção associados ao seu aparecimento, como a palavra

proferida e a personagem que inicialmente lhe deu voz; deste modo, a *Leitmotivik* possibilita o exercício de uma intencionalidade dramática, visto que o compositor pode reunir, através de sucessivas variações e associações de *Leitmotiv*, o que agora se vê e ouve com o que se viu e ouviu [...] Os traços distintivos do *Leitmotiv wagneriano* são, pois, a plasticidade da forma e da função e a referencialidade, ou por outras palavras, um carácter móvel que permite a sua inserção em diferentes momentos da textura musical, de modo a servir o desenrolar da ação dramática, bem como a possibilidade de denotar uma personagem ou um objeto e mesmo uma situação. (WEYER apud SOUSA, 1999, p 55)

Nota-se que os padrões do *Leitmotiv Wagneriano* se aplicam perfeitamente ao que conhecemos como o tema na música de cinema. Além do poder de demarcar e representar um personagem, um lugar e até uma situação, com padrões melódicos, Michel Chion menciona o poder que *Leitmotiv* tem de incorporar o subconsciente do personagem: “*Already in Wagner’s Work there are themes in the orchestral fabric that embody a character’s unconscious giving voice to what the character does not know about himself*” (CHION, 1994, p 53)

Nesse sentido, o tema representa uma visão do personagem e pode dar “pistas” para o público sobre a sua transformação ou estado psicológico, também pode alertar sobre um destino inevitável e trágico que a trama do filme aborda. Especulações à parte, fato é que o *leitmotiv* é uma maneira rápida e efetiva de associar todo conteúdo e conceito de um filme.

## Métodos de Análise Audiovisual de Claudia Gorbman e Michel Chion

Em seu livro *Unheard Melodies*, Gorbman também destaca uma série de possibilidades observadas pelo compositor de cinema dos anos 1930 Max Steiner. Na sua visão, existe um padrão para a trilha sonora se in-

serir no modelo Hollywoodiano de filmes que, para isso, deve atender os seguintes conceitos:

- **invisibilidade:** o aparato técnico da música de cinema não diegética<sup>2</sup> (como os microfones, músicos da orquestra) não deveria aparecer (GORBMAN, 1987). Assim como aparatos técnicos da produção visual, câmeras, membros da equipe de produção e outros são “cortados da cena”, o chamado conceito da invisibilidade deveria ocultar os aparatos técnicos utilizados para se fazer a música de cena.
- **inaudibilidade:** a música de cena deve ser “inaudível”, se subordinando aos diálogos e aos eventos dramáticos em cena. A autora adiciona que o seu clima e ritmo devem suplementar o andamento dramático e emocional do filme. Ao ver uma cena em filme não notamos a presença da trilha sonora, porém, esse conceito afirma que a música pode ter sido composta com esse intuito. Além disso, a trilha sonora tem o poder de afetar o público de forma inconsciente, gerando texturas que sutilmente contribuem para a carga dramática da cena.
- **significador de emoção:** a música no cinema pode dar emoção às cenas. A autora afirma que a imagem do cinema, assim como o som das vozes e o som ambiente tem funções objetivas dentro do filme. Cabe à música trazer os sentimentos intuitivos, românticos, irracionais do público.
- **sugestão narrativa:** a trilha sonora, também pode exercer funções narrativas no cinema enfatizando e apontando as escolhas do diretor. Além da importância nos primeiros e últimos mo-

<sup>2</sup> A autora menciona no livro que música não diegética é a que se desenvolve paralelamente à trama, não interferindo na cena. Já a música diegética é aquela que os atores em cena interagem com a música (o som do rádio, a música de uma festa, entre outros).

mentos do filme, a música dentro da sugestão narrativa indica pontos de vista, estabelece ambientações necessárias para as cenas, dá pistas geográficas e históricas sobre o ano e local da produção e muitas outras possibilidades.

- **continuidade:** na dinâmica de um filme, é comum que a mudança de cenas seja feita de forma imprevista pelo espectador e a trilha sonora, quando utilizada nesses espaços, conecta as imagens e dá unidade à obra. Ao invés de uma música acompanhar exatamente cada cena, ela serve de ponte entre uma cena e outra, preenchendo os vazios entre as imagens.
- **unidade:** compor uma trilha sonora não é apenas fazer um apinhado de músicas aleatórias, um conceito deve unir todos os trechos, seja ele o uso de *Leitmotivs*, ou o uso de determinada instrumentação que permeia a obra, o fato é que a música de cinema, como visto antes, pode trazer informações tais como o gênero do filme, época em que se passa e temática abordada.

Segundo Michel Chion (1989, p. 8), existem basicamente, duas formas de se criar emoção (*Pathos*<sup>B</sup>) em relação à situação apresentada nas telas. Por um lado, a música de cena pode expressar diretamente a sua participação no sentimento da cena, pegando o ritmo, fazendo analogias de timbres e fraseados com o que é apresentado nas telas. Esta música também irá obedecer a certos códigos culturais como tristeza, alegria, movimento, entre outros. Neste caso a música é *Empática* ressaltando a habilidade de acessar os sentimentos dos outros. Por outro lado, a música de cinema pode também exibir uma notável indiferença da situação, progredindo num firme distanciamento do que ocorre na tela. Este tipo de justaposição com a música antagonizando a cena não

<sup>B</sup> Pathos, do grego: Paixão, emoção, excesso, catástrofe e sofrimento. Desta palavra surgem os termos Empático e Anempático.

tem a intenção de tirar a emoção, mas sim reforçá-la. Outro caso de um efeito importante na música *Anempática* é quando após uma cena muito violenta ou um personagem importante para o filme morre, um som que se origina na cena continua e se torna mais intenso (como um barulho de helicóptero ou tiros), como se nada tivesse acontecido. Chion propõe dois métodos de análise da trilha sonora no âmbito audiovisual. São eles:

- **mascaramento:** com o intuito de analisar as dimensões sonoras (Som de cena, trilha sonora, efeitos especiais e voz de atores) e a sua influência sobre as imagens no filme, Chion utiliza o método chamado Mascaramento, que visa a ouvir e ver som e imagem puros, sem intervenções de fatores externos. Além disso, o autor sugere pausas durante a atividade para descansar o olhar e os ouvidos e assim chegar ao método de análise proposto.
- **casamento forçado:** consiste basicamente na união entre uma sequência de imagens e diversos trechos sonoros, que o espectador não conhece previamente, de maneira aleatória. O resultado é surpreendentemente satisfatório, pois alguns trechos criam pontos em comum com a imagem, outros são justapostos e podem inclusive gerar situações cômicas. Com o passar da experiência nota-se trechos em que a imagem e som destoam e outros trechos em que se afirmam. Quando revelado o “som original” do filme descobre-se nuances sonoras e efeitos não notados previamente. Fato é que o casamento forçado afirma o caráter incompatível entre som e imagem.

## Análise de casos: O som do morcego

A partir de conceitos apresentados, os filmes eleitos para confirmar as teorias levantadas sobre música e direção de arte e em seguida compara-las são: *Batman* (1989) dirigido por Tim Burton e *Batman – The Dark Knight* (2008) dirigido por Christopher Nolan.

### Tema *Batman*<sup>4</sup> – Danny Elfman

No vídeo *Nocturnal Adventures: The Music of Batman*<sup>5</sup>, sobre a procura pelo tema de Batman, Danny Elfman menciona a importância do set criado por Anton Furst: “Eu tive a primeira ideia ao andar no set de Gotham com Tim (Burton) à noite. Para o tema de Batman, eu procurei por algo que tivesse os componentes: misterioso, heroico e até divertido, mas sempre conservando o lado sombrio do personagem”. Tim Burton também afirma a dificuldade de se compor um tema bom para um personagem tão emblemático: “Ele realmente compôs algo muito bom. É muito difícil por ser um personagem tão icônico como o Batman. Sombrio, mas aventureiro, emocionante e também operístico, tudo isso ao mesmo tempo.” Abaixo a transcrição do tema:



**Figura 1.** Tema do Batman por Danny Elfman

Como vemos, o tema de Batman começa na sua nota tônica Si, em seguida insere duas notas ascendentes – dó sustenido e Ré – sobe para

- <sup>4</sup> Os títulos das inserções musicais originais são de livre escolha do autor deste trabalho assim como as transcrições dos temas musicais.
- <sup>5</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=l99IX3hf158> acessado dia 18 de junho de 2014.

Sol e ganha ares descendentes da sexta nota de sua escala (Sol) para quinta (Fá #) apesar de não creditado na transcrição finaliza em Fá. A progressão harmônica que normalmente acompanha esse *Leitmotiv* são os acordes Si menor até a quinta nota (Fá #) e se resolve no acorde de dó #. Segundo o site [www.filmtracks.com](http://www.filmtracks.com)<sup>6</sup>, o tema de Danny Elfman traduz a essência e a dualidade de Bruce Wayne devido a um acorde de tom maior enquanto a melodia é ascendente e outro acorde de tom menor enquanto a melodia é descendente. Outro erro comum é achar que o *Leitmotiv* de Batman tem apenas cinco notas, devido às inúmeras utilizações do tema no filme, inclusive na abertura do filme, sua última nota é retirada com a função de deixar a impressão de crescente tensão à cena.

Seguindo a afirmação de Claudia Gorbman, a música na primeira cena de Batman dá sugestões sobre gênero e estilo. O tema de Batman é apresentado em uma *ouverture* na qual Elfman explora ao máximo a tensão das cinco primeiras notas e ao final explode em um ostinato rápido, lembrando um ritmo quase de fanfarra militar pontuado por ataques de metais da orquestra e respostas das cordas.

A respeito da natureza heroica de seu tema, Elfman aponta:

“Eu não estava tentando criar algo que as pessoas se lembrassem tanto. Eu sempre quis algo que se encaixasse nas filmagens. Eu precisava de um tema heroico e simples e com essa simplicidade eu construía blocos diferentes e expandia esse conceito. Eu não estava construindo esses blocos musicais para necessariamente se encaixar com as imagens, mas meus instintos são antiquados neste ponto.”

Assim como o *Leitmotiv* representa uma melodia de curta duração e é constantemente chamado de a **voz do personagem**, Elfman procurou nessas seis notas que seu tema tivesse exatamente essa volatilidade

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.filmtracks.com/titles/batman.html> Acessado em 18 de junho de 2014.

e pudesse ser introduzido na trilha sonora de diversas maneiras, com diferentes instrumentos, podendo mudar a sua harmonização, seu ritmo e seu contexto, além disso, pelo seu caráter de fácil assimilação, o tema do personagem Batman pode ser reconhecido a qualquer momento em que é inserido no filme.

O tema é executado por quase todas as sessões da orquestra, dando vários significados, porém a mais impactante sessão é a dos metais que ressalta o lado heroico do personagem. No decorrer do filme, Elfman revisita o tema do personagem desde interpretações sutis, como no piano, até versões mais bombásticas, como no órgão de catedral.

O legado do trabalho de Elfman, ao descrever o Cavaleiro das Trevas, é percebido na repetição de seu tema em outros filmes como *Batman: o Retorno* (1992), além disso, foi utilizado como tema no desenho *Batman - The Animated Series* (1992), além de ser reconhecido por muitos fãs como o melhor tema que já foi feito para o Homem Morcego.

### **Tema Coringa - Danny Elfman**

Para o tema do Coringa Danny Elfman considera a sua “libertação” do resto da trilha, um momento único em que pode deixar o tom sombrio de Gotham de lado e partir para um caminho mais cômico e caricato:

“Coringa era um personagem muito divertido. Só o fato de ele ser divertido não era suficiente como base para construção de uma música. Na verdade não havia muita música para o Coringa. Essa valsa engraçada que eu escrevi para ele durante essa sequência (Coringa mata sua primeira vítima) foi muito divertida de se fazer. Porque essa valsa “torta”? Eu realmente não sei, mas eu realmente gostei do clima. Eu adoro compor as músicas dos vilões porque grande parte do trabalho neste filme foi estabelecer sua tônica, de Gotham e de tudo mais, já com o Coringa eu pude ficar mais livre.”.

Como resposta à personalidade e ao estado mental perturbado de seu personagem, assim como uma referência à sua maquiagem que mais lembra um palhaço, Danny compõe o seguinte tema para o Coringa:



**Figura 2.** Tema do Coringa por Danny Elfman.

Elfman entrega um tema cômico que por conta de seu compasso três por quatro tem ares de valsa. Por conta de variações de meios tons entre as melodias, conotações circenses são adicionadas à música. Embora não seja considerado por Elfman como um tema “clássico” do personagem (que pontua com a música cada entrada do personagem em cena) os momentos nos quais essa melodia é tocada no filme, sempre demonstram tanto a força do personagem quanto seu lado extravagante e excêntrico. Sobre a importância que a música exerce na boa conclusão de um filme, Elfman pontua: “Nesse tipo de filme, é importante que você deixe a melhor impressão nos últimos 10, 15 minutos do filme. Tem muito material nele que me satisfaz, era espetacular, épico e tinha um nível de intensidade e grandeza que eu nunca pude compreender em minha vida. No final tudo foi muito gratificante.”

Coincidentemente, Claudia Gorbman também menciona que na maioria das vezes, compositores tendem a escrever músicas que dão pis-tas sobre a resolução da história e após o início dos créditos modulam para o tema principal do filme. Fato este que ocorre também em *Batman*, comprovando a eficácia das teorias levantadas por ela. A respeito do sucesso estrondoso do filme, Elfman se mostrou realmente surpreso com os resultados e a sacração de seu tema: “Eu não compreendo o que tor-

nou esse filme tão popular, eu não esperava que Batman fizesse tamanho sucesso enquanto eu trabalhava nele. Essas coisas sempre me surpreendem, pra mim são apenas filmes, diversão, eu não entendo o que faz com que elas se tornem fenômenos culturais”.

Fato é que com o sucesso de *Batman* (1989) tanto os filmes de super-herói ganharam uma referência de como se trabalhar com grandeza de orçamento e ainda sim ser relevante, quanto para padrões que definem a trilha sonora do fim do século XX foram ratificados.

### **Tema Batman - Hans Zimmer**

Na entrevista *Hans Zimmer On Scoring Batman*<sup>7</sup>, Hans conta sobre a procura para o novo tema do Batman:

“... Eu continuei pensando e conversando com Chris sobre o que eu achava do personagem Batman. Se deveria existir alguma espécie de arco dramático, era que ele vê seus pais serem mortos – que é o momento decisivo de sua vida – e se sente culpado por isso. O tema é basicamente duas notas: nunca está concluído, porque ele nunca supera essa situação. Eu passei três semanas removendo notas do tema principal de Batman até chegar nessas duas notas.”

Após atingir esse tema minimalista Hans explica:

“Minhas conversas com Chris eram sobre o personagem que tinha emoções reais e problemas reais [...] De certa forma, é mais próximo dos quadrinhos do que quase todos os outros filmes inspirados neles. O filme é baseado em uma realidade psicológica, Chris sabe realmente lidar com a psique de seus personagens e não tem medo de explorar esse lado obscuro sem torná-lo caricato.”

Abaixo a transcrição do *Leitmotiv* do personagem Batman:

<sup>7</sup> Disponível em <http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1532>  
Acessado dia 20 de junho 2014.



Figura 3. Tema Batman por Hans Zimmer.

Como visto acima, o tema do Batman, composto por Hans Zimmer consiste nas notas Ré e Fá. Normalmente esse *leitmotiv* é executado pela sessão de metais da orquestra e o *crescendo* enfatiza o sentimento heroico do personagem. Como uma base para essa melodia, Hans Zimmer constrói em *Batman Begins* um *Ostinato* executado pelas Cordas repetindo as mesmas notas Ré e Fá:



Figura 4. Ostinato Batman Begins por Hans Zimmer.

A junção das duas figuras acima resulta na seguinte transcrição:

Musical notation for the Batman theme with Ostinato by Hans Zimmer. It consists of two staves. The top staff is labeled "Cordas" (strings) and shows a repeating eighth-note pattern of G2 and F2. The bottom staff is labeled "Metas" (metals) and shows the two-note melody (G2 and F2) with a forte (f) dynamic marking.

Figura 5. Tema Batman com ostinato por Hans Zimmer.

Porém, no filme *The Dark Knight*, a história ganha uma conotação mais psicológica, representando um aprofundamento na psique de Bruce Wayne, além disso, suas escolhas como Batman começam a ter consequências em sua vida pessoal. Hans Zimmer aponta: "Todo seu comportamento no segundo filme é bem questionável, mas existe um compromisso. Ele é comprometido com o que está fazendo, é muito importante ter esse sentimento na música. Eu acho que a música faz isso."

Abaixo o novo *Ostinato* para a continuação saga do Homem Morcego:



Nesta nova possibilidade do tema, a nota Dó # é adicionada ao Fá. O que causa certa estranheza ao ouvinte, pois se trata de um intervalo que não é constantemente utilizado. Na maioria das vezes em que Hans Zimmer utiliza essa variação é para demonstrar o risco de perigo iminente do personagem ou da situação.

### Tema Coringa – Hans Zimmer

Sobre o tema do personagem Coringa, Christopher Nolan afirma no vídeo *The Dark Knight Soundtrack*<sup>8</sup>: “O ponto de partida da nova música do Dark Knight foi descobrir qual era o som do Coringa, Isso é algo que eu sempre conversei desde o início, eu mandava pedaços e tomadas do que Heath (Ledger) estava fazendo para ele (Hans Zimmer) para dar esse sentimento que eu procurava.” Hans Zimmer também conta sobre suas preocupações em fazer a música do arqui-inimigo do Homem Morcego:

“Eu não queria escrever uma música para um Blockbuster de verão, feliz e indulgente, eu queria algo verdadeiramente provocativo que as pessoas pudessem realmente odiar, eu fiz decisão consciente de ir até o limite, esse foi meu primeiro passo, e o melhor de trabalhar com Chris é que quando eu acho estou indo longe demais, ele me empurra um pouco mais.”

Hans Zimmer começou a procurar para este personagem um som que refletisse, além de sua filosofia anárquica, seu estado mental:

“Eu estava tentando me desfazer do estigma de que o Coringa era o cara mau ou vilão, e surgir com uma **nova abordagem do personagem**, eu peguei a ideia de **anarquia**... alguém que segue essa filosofia e que é completamente destemido e assim eu pensei: E se eu pudesse definir um personagem com apenas uma nota? Na verdade são duas, que se fundem lindamente uma à outra, como se fosse uma corda que se aperta mas nunca se rompe. Foi

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=paDjf2V4nZA> Acessado dia 20 de junho de 2014.

importante também, que o músico que interpretou esse tema no violoncelo praticamente atuasse junto e incorporasse a filosofia do personagem pra que a música realmente funcionasse.”

Seguindo seu estilo minimalista, Zimmer procurou em inúmeros lugares onde estaria o som do Coringa, sobre sua busca Christopher Nolan afirma:

“Ele conversou comigo sobre a natureza do som que ele estava procurando, essa ideia de lâminas, cordas... essa ideia de tensão extraordinária, que crescia e se intensificava. Também tinha a influência do Punk que Heath absorveu na percepção do personagem e era algo que podia ser sentido na sua atuação e também sem ficar Punk demais ou Rock’n’Roll demais e destoasse do resto da trilha. Hans fez vários experimentos, gravou vários sons dele tocando e eu pedi para ouvir demos do que ele estava fazendo desde o início, então ele me deu esse arquivo de várias possibilidades de sons completamente insanos e eu os escutei arduamente no vôo de Londres para Hong Kong onde terminaríamos as gravações. E eu gastei quase o vôo inteiro para ouvir todos esses experimentos malucos que ele vinha fazendo com lâminas, marteladas nas cordas do piano, violino e violoncelo além de batidas de pontas de lápis nas mesas e no chão. Na verdade foi uma experiência bem desagradável ter que ouvir a todas essas experimentações e no final das contas era uma série de sons inconsistentes e eu não conseguia entender exatamente onde ele queria chegar com tudo aquilo. Eu tive que ligar para ele e dizer que não tinha muita ideia de onde estava o som do coringa, mas que mesmo assim podia senti-lo em todas as gravações e que cabia a ele refiná-lo e fazê-lo caber no filme”.

Hans Zimmer comenta sobre a associação rápida que buscava em seu tema:

“Eu estava tentando chegar ao aspecto mais minimalista e que pudesse expressar exatamente o que eu queria dizer. Então, se

“você escuta um pedaço, um segundo desse tema você sabe que o Coringa está tramando algo.”

Observamos também, que o tema do Coringa vai de encontro ao tema do Batman, assim como suas filosofias e maneiras de enxergar o mundo se opõem, é função dos temas representar valores como ordem e determinação tendo o embate com uma pessoa completamente destemida e anárquica em metáforas. Além de anunciar a sua presença nas telas, a música composta por Zimmer também indica quando o personagem está no controle da situação, como na cena das barcas.

### **Tema Harvey Dent – James Newton Howard**

Na luta entre Batman e Coringa por Gotham, o promotor público Harvey Dent tenta fazer justiça valendo-se de métodos legais para isso, o tema feito por James Newton Howard se difere bastante do minimalismo proposto por Zimmer nos temas de Batman e Coringa contendo um tema com seis notas, que são executadas ou pelo piano ou pelas cordas da orquestra. Abaixo o tema de Harvey Dent:



**Figura 9.** Tema de Harvey Dent por James Newton Howard.

Conforme Harvey passa por sua transformação e vira Duas-Caras, o tema que antes era tocado ou no piano ou na sessão de cordas da orquestra agora é interpretado pelos metais em uma oitava mais grave, simbolizando a queda moral e a dualidade do personagem.

## Considerações finais

No filme *Batman* (1989), conclui-se que, embora a produção represente um grande avanço ao retratar de forma realista os filmes de super-herói indo em direção oposta aos filmes da época, ainda é possível observar conotações cômicas, apresentando Batman e Coringa como personagens unilaterais baseados na dicotomia entre bem e mal, fato que é ratificado ao representar uma cidade decadente e a sua influência no personagem a direção de arte tem o papel de “secar” as cores da cidade, deixando-a sem vida, assim como na trilha sonora, Danny Elfman ressalta sua busca por uma música que ressalte o tom sombrio dos personagens. É interessante observar também como esse aspecto analisado no filme está submetido à visão do diretor Tim Burton e se faz presente tanto nas opções estéticas da direção de arte quanto no trabalho de Danny Elfman ao criar metáforas artísticas que representam os personagens.

Já no filme *The Dark Knight* a voz do diretor Christopher Nolan se faz mais presente ainda ao observar seu envolvimento em todas as áreas do filme de maneira profunda. Observa-se a mudança do tom psicológico do filme, abordando questões nunca antes levantadas em outros filmes do Homem Morcego. Dentre elas, a discussão do papel do herói e as consequências de sua inserção no mundo considerado realista. Fato que reverbera na direção de arte na procura por produzir veículos que justifiquem as ações do Homem Morcego. Da mesma forma, é perceptível a influência do anarquismo e a filosofia punk no figurino do personagem Coringa, fato que se pode correlacionar na trilha sonora de Hans Zimmer, que buscou refletir no personagem sua filosofia e atitude.

No decorrer do trabalho, teorias levantadas por Claudia Gorbman poderiam ser aplicadas e ligadas à direção de arte. Por exemplo, certas cores podem dar sugestões narrativas ao público; a direção de arte também se baseia em simbologias como o *Batsinal* para antecipar a presença do Batman de maneira análoga ao *Leitmotiv*, que anuncia a presença do personagem em uma melodia de curta duração.

No âmbito da trilha sonora, para criar uma música ou um som que remeta a um personagem, o compositor, sob orientação do diretor, levanta diversas questões como: classe social, idade e natureza psicológica dos personagens. De maneira semelhante, o diretor de arte persegue tais objetivos.

Comparações à parte, ambas as vertentes estudadas no trabalho são resultado da inserção de formas artísticas com campo e objeto bem definidos, para além do cinema (a música, a pintura, a arquitetura). Porém, para dar profundidade à trama são submetidas a um conceito único e, assim, inserem referências próprias de seu vocabulário e/ou metáforas que aprofundam e agregam valor artístico aos filmes. Por mais que estejam submersos na chamada *Cultura de Massa*, tais obras podem inspirar discussões psicológicas e estéticas no meio acadêmico, além de proporcionar ao grande público, mesmo que subconscientemente, o contato com formas de arte que não teria oportunidade de conhecer.

## Referências Bibliográficas

- CARRASCO, C. R. *Trilha Musical: Música e Articulação Fílmica*. São Paulo: monografia de Mestrado apresentada a ECA – USP, 1993.
- CHION, Michael. *Audio-Vision – Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: Indiana University Press, 1987.
- LOBRUTTO, Vincent. *The Filmmaker's Guide to Production Design*. New York: Allworth Press Publishing, 2002
- SOUSA, Elizabete Marques Jesus de. *A Técnica do Leitmotiv em Der Ring des Nibelungen de Richard Wagner e em Budeenbrooks de Thomas Mann*. Lisboa: Faculdade de Lisboa, 1999.

## Música e História no filme “Tangos – O Exílio de Gardel”

Marcel de Oliveira Souza

Scheyila Tizatto dos Santos

Escola de Comunicações e Artes/USP

Universidade Federal de Santa Catarina

Os projetos de Estado na América Latina, entre as décadas de 1960 e 1990, foram marcados por uma série de políticas restritivas, entre elas, pela tríade, repressão, censura e violência. Essas ações, que são considerados desdobramentos da ascensão dos regimes ditatoriais, estão inscritas em uma temporalidade que atravessa aproximadamente trinta anos. Não se pode perder de vista as diferenças de gestão de cada país, contudo, é possível traçar cuidadosamente similitudes entre eles, sobretudo no que se refere aos usos sonoros e visuais como suporte para mensagens com caráter de denúncia. Nesse plano de sequência encontramos significações na produção argentina, com ênfase na película de Fernando Solanas, *Tangos – O exílio de Gardel* de 1985, produzido em parceria com o *Centre National de la Cinématographie/Cinesur* e *Ministère de la Culture de la République Française/Tercine*. O filme é um registro que representa a vida ordinária no exílio argentino, narrado em diálogo com as coreografias que abrem cada ato da história contada por meio da música e do tango. O recurso utilizado pelo diretor demonstra uma abordagem do debate sobre um período delicado do contexto político da época. Fernando Solanas, constrói a narrativa em torno da *Tanguedia* (tango-comédia-tragédia) que se propõe dar visualidade a uma história do exílio como resistência. A trilha musical do filme foi composta por Astor Piazzolla, que apresenta uma íntima ligação com o cinema, ligação que remonta aos seus treze anos de idade, quando em 1935 atuou no filme “El día que me quieras” ao lado de Carlos Gardel. Já passados cinquenta anos, a própria personalidade de Astor Piazzolla representa a dualidade que perpassa todo o filme de Fernando Solanas, o tango, que se pretende Argentino e que se depara com o cosmopolitismo da capital Francesa. O compositor dessa trilha musical, nascido em Mar Del Plata, filho de imigrantes italianos, que aos quatro anos foi morar em Nova York, trazia em sua própria história os encontros e desencontros que proporcionam as experiências de uma história do exílio latino-americano.

**Palavras-chave** Música; cinema; história.

Ler, interpretar e questionar um produto audiovisual como um filme requer um conjunto de referências históricas, sociais, culturais e musicais. Não é apenas uma atividade de recepção, mas em um exercício de reflexão, de visão, audição e porque não de transformação e politização de nossas perspectivas históricas e audiovisuais?

Inquerir um filme é também uma tarefa que nos convida a repensar o próprio campo e suas apropriações, diálogos e trânsitos de categorias de análise. Assim, nosso objetivo é aproximar e dialogar com inquietações que nos parecem comum entre a musicologia e a história, sobretudo aos inserirmos nossas questões sob um pano de fundo que remete ao uso do passado, dever de memória e dos sentidos políticos no filme “Tangos – O exílio de Gardel” (1985).

A película presente nesta comunicação é uma co-produção Franco-Argentina filmada em 1984 em Paris e lançada no segundo semestre de 1985 em festivais de cinema na Europa (Veneza, Portugal, Paris, etc.) e na América. Sua posição ao lado de outras obras literárias, musicais e memorialistas contribuiu para pensar criticamente os regimes ditatoriais na América Latina. “Tangos” é uma produção que não corresponde ao período de vigência das ditaduras Brasil-Argentina, e por isso compreendemos o conteúdo de sua temática como uma apropriação de um passado recente que legou ao nosso tempo presente memórias traumáticas que em muitos aspectos são compartilhadas entre os países da América Latina que vivenciaram uma experiência de autoritarismo de Estado.

As memórias das ditaduras continuam a bater na porta de nosso tempo presente, seja por meio de projetos de rememoração do passado como os 50 anos da ditadura civil-militar no Brasil, ou pela atuação das comissões da verdade e de direitos humanos, os debates sobre a revisão da lei de Anistia. Assim, estes elementos nos convidam a refletir sobre quais memórias foram elaboradas para contar a história do autoritarismo do Estado e das violações dos direitos humanos, como exemplo podemos citar a publicação da coletânea de depoimentos “Nunca Más” de

1984, na Argentina, e do projeto brasileiro “Brasil Nunca Mais” de 1985, de Don Evaristo Arns, que formam o contexto no qual a produção de Solanas se insere, e dialoga. Neste aspecto o filme se apresenta como uma contribuição fundamental para uma interpretação dos acontecimentos e temáticas que são caros para o nosso tempo presente como os casos de exílio, tortura, desaparecimento em particular, o desaparecimento de crianças durante os regimes implantados na América Latina entre as décadas de 1960 e 1980.

Ao abordar no filme acontecimentos compartilhados por brasileiros, chilenos, uruguaios e argentinos, Solanas expressas por meio de imagens, textos e músicas as feridas ainda abertas na história de nossas sociedades, e por isso contribuiu para evitar o esquecimento público. Segundo Andreas Huyssen, o esquecimento público é intermediado pelo Estado em nome da formação de memórias nacionais ditas oficiais sobre eventos traumáticos que evocam dor, solidão, a perda em nome da construção de uma identificação com a nação e de uma formação política da sociedade (HUYSEN, 2014, p. 168).

No Brasil, o filme foi recebido com euforia pela crítica cinematográfica que faz uso do espaço midiográfico (SILVA, 2010, p.50), portanto, entendemos esta escrita produzida pelos veículos midiáticos como uma elaboração que forma consenso sobre o acontecimento. Assim, no periódico carioca *Jornal do Brasil*, Caderno B, Araujo Netto sugere:

Solanas não fez apenas um filme muito bonito e inteligente, apoiado por uma fotografia estupenda e pela música admirável de Astor Piazzolla e do jovem José Luís Castineira de Dios. Provavelmente lançou uma proposta nova para o cinema político, ao mostrar que se pode fazer filmes de denúncias e de protesto não só com raiva e retórica, não se limitando apenas a gritar mensagens contra as arbitrariedades e os opressores, sem transformar as vítimas das ditaduras em personagens épicos, mantendo-as sempre nos limites das suas humanidades. (JORNAL DO BRASIL, 29/08/1985)

Antes mesmo de ser exibido no Brasil, o filme de Fernando Solanas *Tangos – O Exílio do Gardel*, lançado no ano de 1985 já figurava nos periódicos nacionais desde 1984, com descrições de temática, filmagem, música e as condições de produção. No pequeno espaço de difusão, a trama das ditaduras na América Latina se torna o eixo central da apresentação da película. A crítica especializada veiculada pela imprensa recebeu o filme com grande euforia, seja pelos prêmios conquistados nos festivais, pela trilha sonora construída em parceria com Astor Piazzolla, como também pela construção de uma narrativa sobre memória traumática compartilhada pelos sujeitos latino-americanos, o exílio.

O filme se relaciona com seu tempo e com o real de múltiplas formas, ele é testemunha de seu tempo, como também se preparam a fazer um relato das violações de direitos promovida pelo Estado durante a ditadura argentina (1976-1983). A escolha narrativa audiovisual de Solanas, classificada como cinema político, apresenta um compromisso com os impactos cotidianos das tramas da sociedade em que está inserido. Simpatizante da esquerda na década de 1970, Pino Solanas deixa a Argentina em 1976, ano do golpe militar naquele país, rumo à Espanha, contudo, se estabelece em Paris, onde roda o longa metragem abordado nesta análise. Ao retratar o cotidiano no exílio, o cineasta se mistura com a sua obra e completa os anseios de uma nação exilada, que estabelece redes de solidariedade, afinidades e laços de afetividade no território de acolha (ROLLEMBERG, 2007, p. 303). A trajetória pessoal, a militância e a resistência são codificadas à distância, fato que explica a difusão da temática e o compartilhamento dos embates da conjuntura política entre os intelectuais argentinos, uruguaios, chilenos, e brasileiros.

*Tangos* é uma narrativa da experiência de um grupo de argentinos exilados em Paris. São artistas, bailarinos, músicos, e intelectuais que vivenciam o dilema de transformar as inquietudes de uma vida em condições de desterritorialização (HALL, 2013, p.29), em uma peça de teatro intitulada *O Exílio de Gardel*. A montagem teatral que envolve os anseios pessoais do exílio e o tenciona, aparece como uma metáfora das con-

dições de sobrevivência de uma nação exilada no território de acolha. Nostalgia, frustrações e medos se revelam na *performance* encenada por meio de coreografias que são sublinhadas pela sonoridade do tango. Ao utilizar este recurso sonoro, Solanas denota uma memória musical que representa uma paisagem sonora e marca uma determinada escuta musical. A utilização do tango evoca uma identidade nacional argentina que pode ser lida como um uso do passado e que se expressa de forma traumática sobre as memórias de uma história recente ao sul do continente americano.

A rememoração dos regimes militares tem contribuído para a construção de memórias comuns aos países da América Latina, as temáticas repressão e resistência, democracia e ditadura, anticomunismo e a crítica ao imperialismo aparecem de forma recorrente sobretudo no chamado *Nuevo Cine Latino-americano*. Durante as ditaduras na América Latina (1960-1980) canções, filmes e produções literárias se ocuparam por fazer uma crônica cotidiana de anos sob repressão, perseguição, exílio. Imagens do Sul do continente passam a circular pelos festivais de cinema na Europa sob o signo de um cinema político e de engajamento, com o objetivo de chamar a atenção das democracias sobre os regimes autoritários. Tal produção representou um caráter colaboracionista e de solidariedade entre os sujeitos envolvidos nestes produtos, a própria produção dos manifestos, durante a década de 1960, representam diálogos e formulações de propostas comuns que dominou uma determinada visão de cinema político no continente.

No campo da historiografia há estudos que se dedicaram a refletir sobre as expressões do gênero cinematográfico exposto, são análises que vem apresentando um crescente interesse na **última década**, sobretudo, nos programas de pós-graduação do Brasil, “multiplicando-se sensivelmente em seminários, mostras, cursos, coletâneas e monografias” (SILVA, 2010, p.22). Através de uma diversidade de fontes e objetivos, procuram pensar as produções da “sétima arte” como instrumento e suporte de mensagens políticas em anos de endurecimento do regime

militar, de propagação de um ideário anticomunista e do silenciamento dos cineastas e intelectuais de esquerda. Assim como, investigar as próprias tensões e posicionamentos políticos e ideológico no interior do próprio grupo cinemanovista (SILVA, 2008, p.83).

Vale ressaltar que uma produção cinematográfica envolve uma pluralidade de sujeitos, que no exílio desenvolvem afinidades seletivas, para Raymond Williams os grupos culturais estão articulados ao um corpo de práticas em comum, e um *éthos* comum, que os distinguem de outras práticas e *éthos*, considerando a possibilidade de choque entre eles (WILLIAMS, 1999, p. 140). Dessa maneira, os intelectuais e cineastas exilados representam em suas obras práticas em comum, e que se chocam com os valores liberais da sociedade militar dos países de onde são egressos.

Assim, pode-se destacar que o filme de Solanas apresenta uma rede de solidariedade, uma *éthos* comum que se expressa no envolvimento entre os argentinos e os uruguaios nas afinidades que desenvolveram em nome da sobrevivência na Cidade Luz, como também, o apoio e a contestação dos parisienses em compreender a trama narrada pelos atores na peça teatral que é o eixo central de desenvolvimento da película. Para Rollenberg, “o exílio colocava os revolucionário em contato com as discussões que ampliavam a visão de mundo, tais como democracia, eurocomunismo, direitos humanos etc.” (ROLLENBERG, 2007, p.294).

A arte não é um adorno, afirmou Jacqueline Mouesca, historiadora chilena que desenvolve pesquisas sobre a produção de cinema latino-americano no exílio. A arte é uma escrita do tempo e no tempo. Ela é um suporte das inquietações, políticas e engajamentos, não é apenas deleite, mas, como afirma Passiani, uma linguagem com funções sociais e culturais (PASSIANI, 209, p. 291). Tal expressão pode ser um cartaz de propaganda, uma canção, um filme, que são capazes de construir leituras sociais. Sons, textos e imagens compõem trajetórias, contam histórias e se revelam testemunhas de seu tempo. Em diálogo estes suportes audiovisuais ajudam a pensar momentos específicos da construção do

conhecimento “histórico”, e a reconhecer a fronteira líquida entre o criador e sua obra, a medida que esta última representa uma perspectiva sobre o mundo, os anseios, euforias e desejos do autor, do compositor e do cineasta. Fontes para a compreensão do nosso tempo presente, os produtos audiovisuais assumem papéis políticos e sociais quando são produzidos com a pretensão de relato histórico, ou quando são analisado sob uma ótica contextual, uma vez que são produtos datados no tempo.

No exílio, a condição de desterritorializado contribuiu para a elaboração de filmes, textos, correspondências e aproximação dos despatriados latino-americanos no mundo europeu. Assim, o exílio passa a configurar como uma representação da ditadura que reúne sujeitos em torno de uma proposta em comum. Portanto, tomamos aqui o exílio como uma alegoria da ditadura que está presente na narrativa fílmica a partir do endurecimento do regime. Os cineastas produziram sobre a temática do exílio, ora compondo imagens cotidianas ordinárias, como Raul Ruiz em *Diálogo de Exiliados*, (1974), ou como memória do exílio como podemos observar em *Tangos, Exílio de Gardel* (1986), e Fernando Solanas. Dessa forma, o exílio torna-se um “entre-lugar” entre a memória e a experiência.

A abertura do filme expressa o diálogo alegórico entre o tango e o exílio. As escolhas do diretor de enquadramento de câmera, o jogo de luz e sombra, as pontes sobre o rio Siena, a coreografia em ação e a música dessa primeira sequência fílmica, expõem elementos que no conjunto do produto audiovisual a forma a poética de uma vida no exílio.

O fundo cinza de uma Paris de outono sugere a experiência nostálgica dos personagens do filme, como também da própria memória política vivenciada por Solanas, que expõe para o espectador a tensão de um isolamento forçado pela conjuntura expressa pela ditadura, as pontes que compõem o cenário sugerem as expectativas do retorno. A ponte sobre o Rio Sena, onde se passa a primeira cena do filme representa o diálogo entre a comunidade argentina no exílio com os familiares que

permaneceram na Argentina durante a ditadura entre 1976 e 1983, signo explorado ao longo do filme entre os personagens Juan Uno e Juan Dois, o primeiro compositor da montagem *Tanguedia*. A câmera estática permite ênfase na ação dos bailarinos sobre a ponte, que executam uma coreografia que ultrapassa a tradição do tango de salão ou de rua argentino, uma vez que a dança é utilizada como suporte de um drama social.

A música que compõe a cena – *Dúo de Amor*<sup>1</sup> – integra a idéia de drama, apresentando-se como uma “abertura” no sentido dramático/musical dado ao termo. Como nas óperas ou nos poemas sinfônicos, expõe em linhas gerais o tema que será desenvolvido e, sobretudo, propõe a sonoridade da obra. A cena, protagonizada às margens do Sena em Paris, representa uma espécie de transposição da paisagem sonora portenha.

O aspecto dançante da música é reconhecido sem rodeios desde os primeiros compassos, marcados pelo som grave do piano e do bandoneón, como nos tangos das milongas de Buenos Aires. O ritmo escolhido por Piazzolla evoca a *yumba* de Osvaldo Pugliese – maestro e compositor argentino, membro do Partido Comunista, que foi censurado e preso durante as décadas de 1940 e 1950.<sup>2</sup> Essa espécie de citação, ou flerte com o passado, nos remete novamente aos usos da memória na narrativa do filme.

A ponte, que une e separa, o “entre-lugar”, o meio do caminho. Sem ter cruzado a ponte, os bailarinos encerram a coreografia à margem do rio, no exato ponto em que o bandoneón havia iniciado a música. Os sons permeiam as imagens fílmicas, e estabelecem diálogos a com escritura da cena, configuram-se assim, linguagens políticas que evocam memó-

<sup>1</sup> A mesma gravação foi lançada no álbum homônimo do filme, *Tangos el exílio de Gardel*, pela RCA/Victor em 1985.

<sup>2</sup> Pugliese entrou para a militância em 1935, quando se filiou ao Sindicato Argentino de Músicos, e em 1936 integrou o recém fundado Partido Comunista Argentino.

rias compartilhadas de uma história de exílio e de autoritarismo de Estado, marcas na trajetória dos sujeitos latino-americanos representados pelos personagens do filme. O processo de redemocratização iniciado na década de 1980 contribuiu para o aumento de publicações e produções de denúncia sobre os regimes militares. *Tangos* se insere neste contexto e representa mais que uma narrativa fílmica do passado, é uma produção audiovisual significativa do cinema político latino-americano, que permite ao pesquisador leituras peculiares sobre os acontecimentos históricos, tanto pelo conteúdo quanto pela natureza complexa da obra. Assim, um ponte aqui se construiu entre a música e a história, a qual nos leva a considerar que, dentre os personagens delimitados no filme, o tango se configura como mais um personagem no exílio, sobretudo, por sua característica migrante e de identificação. Portanto, a música no filme representa um personagem simbólico da comunidade argentina no exílio, reforça os laços de solidariedade e colaboração dessas comunidades aliançadas com a expectativa do retorno à “pátria amada”, a então travessia da ponte.

## Referências

- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2 ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, Brasília UNESCO, 2013.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução Vera Ribeiro – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010.
- PASSIANI, Enio. *Afinidades Seletivas: Uma comparação entre as sociologias da literatura da Pierre*
- Bourdieu e Raymond Williams. 2009. *Revista Estudos de Sociologia*, v. 14, n.27. p. 285-299.
- PEREIRA, Simone Luci. *De idílios, exílios e entre-lugares: canções migrantes na obra de Marina de la Riva*. In: 8 Encontro Internacional de Música e Mídia – Tão longe, tão

perto, a música migrante, 2012, São Paulo/SP. Anais Eletrônicos do 8.o MUSIMID, 2012. v. 01

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p.3-15.

ROLLEMBERG, Denise. *Debate no Exílio: em busca da renovação*. RIDENTI, Marcelo & FILHO, Daniel A (Orgs.). História do Marxismo no Brasil. Partidos e movimentos após 1960. Campinas: Editora Unicamp, 2007, v.6, p.291-339.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

\_\_\_\_\_. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SILVA, Carla Luciana . Uma introdução historiográfica aos estudos da mídia no Brasil. In: *Lutas Sociais na América Latina*, 2010, Londrina. Anais do IV simpósio Lutas Sociais na América Latina. Londrina: UEL, 2008. p. 142-150.

SILVA, Sônia Maria de Meneses. *A operação midiográfica: A produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação – A Folha de São Paulo e o Golpe de 1964*, defendida em 2011, na Universidade Federal Fluminense-UFF.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

The background is black with several white geometric elements. A thin white line runs diagonally from the top left towards the bottom center. A series of concentric white semi-circular arcs are centered at the bottom, expanding outwards towards the left and right edges. Two thicker white arcs are positioned above the concentric ones, also spanning across the width of the page.

**sessão temática 6**  
**ESCUITA E**  
**APROPRIAÇÕES DA**  
**MÚSICA NOS EIXOS**  
**ESPAÇO-TEMPORAIS:**  
**FORMAS E FORMAS**  
**DE COMPOSIÇÃO E**  
**TRANSMISSÃO**

# O entrelugar da cena: reflexões para a compreensão das cenas musicais enquanto espaços de experiências identitárias e processos de subjetivação

Luciana Xavier de Oliveira

Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Universidade Federal Fluminense  
luciana.ufba@gmail.com

Esse artigo faz uma revisão das principais discussões conceituais a respeito da cena musical, a partir duma perspectiva crítica da cultura para amparar teoricamente uma abordagem das cenas como espaço de experiência para a constituição de identidades e territorialidades. Neste sentido, as cenas são percebidas também como lócus da diferença, um espaço cultural no qual uma gama de práticas musicais coexistem, interagindo com uma variedade de processos de diferenciação. Esses processos se dão a partir uma vasta gama de trajetórias variáveis e “fertilizações-cruzadas” (*cross-fertilization*), estimuladas pela circulação global de formas culturais que criam linhas de influência e solidariedade, articuladas a processos de imigrações e diásporas culturais, cujas dinâmicas estimulam a construção de valores e símbolos tanto locais como globais. No entanto, ainda é possível uma certa coerência no interior desses espaços, ancorada justamente em sua capacidade de se transformar, de se reconfigurar, ao mesmo tempo em que mantém diferentes níveis de envolvimento com uma cultura musical ligada a um dado território. O desenho e reforço de fronteiras entre formas musicais, a marcação de diferenças raciais e étnicas, de classe e gênero, e a manutenção de vias de comunicação entre grupos culturais e comunidades de gosto seriam, assim, centrais para a elaboração de valor e significado musical das cenas e para diversas formas de apropriação do espaço social.

**Palavras-chave** cena musical, identidades, territorialidades, diferença.

This article reviews the main conceptual discussions about the musical scene, from the perspective of the critical culture to sustain theoretically the approach of the scenes as a experience space for the formation of identities and territoriality. In this sense, the scenes are also perceived as a locus of difference, a cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with a variety of differentiation processes. These processes take place from a wide range of variables and paths “cross-fertilization” (*cross-fertilization*), stimulated by the global circulation of cultural forms that create lines of influence and solidarity, articulating the processes of immigration and cultural diasporas, whose dynamics stimulate the construction of values and both local and global symbols. However, it is still possible some consistency within these spaces, anchored precisely in its ability to transform, to reconfigure, while maintaining different levels of involvement with a musical culture linked to a given territory. The

design and reinforcement of boundaries between musical forms, marking racial and ethnic differences, class and gender, and maintaining channels of communication between cultural groups and communities of taste, that would be central to the development of musical value and meaning in the scenes as various forms of appropriation of social space.

**Keywords** musical scene, identities, territorialities, difference.

## Introdução

Dentre as recentes discussões no campo da comunicação em torno do conceito de cena musical (e de sua validade enquanto conceito teórico propriamente), nota-se ainda um pequeno número de reflexões teóricas que se detenham sobre a maneira como as cenas constituem-se a partir de processos de identificação e representação. Esta perspectiva, na maioria dos trabalhos observados, dá lugar a uma interpretação e observação de possíveis condições de produção e circulação midiática dos produtos musicais relativos à cena, bem como da ação simbólica e agenciadora de fãs, artistas, produtores e indústria fonográfica, deixando de lado aspectos socioculturais e dinâmicas subjetivas da experiência musical enquanto agenciadora de sociabilidades e processos de identificação.

**Não é possível isolar as relações entre música e identidade em territórios configurados através da afirmação urbana do consumo musical.** A globalização dessas práticas de consumo cultural da música amplifica a própria noção de identidade cultural, não mais centrada em nações, línguas, fronteiras, limites desestabilizados pelos próprios processos de migrações de pessoas, bens e símbolos. **As culturas de consumo da música se afirmam em negociações efetivadas entre associações cosmopolitas, conectando consumidores de distintos locais geográficos, e em apropriações culturais locais ou regionais em diferentes espaços urbanos.**

Esta gama de práticas musicais que é projetada sobre um território, conectado a uma sobreposição de experiências subjetivas em torno da música, é a perspectiva a que se pretende aprofundar neste artigo. Amplamente discutido por muitos autores, o conceito de cena musical foi sistematizado por Will Straw, professor canadense e principal teórico dos estudos de cena, no início da década de 90. A partir da conferência que deu origem ao artigo *Systems of Articulation, Logics of Change*, publicado em 1991, Straw aponta a preocupação dos pesquisadores e pen-

sadores da área de Estudos Culturais da época em relação ao conceito de comunidade, e a crescente influência, dentro da teoria cultural, de **tendências marcadas por um engajamento com conceitos como território e nação**. Uma preocupação que vinha acompanhada de discussões em torno da autenticidade dentro dos estudos de música popular, enfocando questões relativas à diversidade de práticas musicais reveladas dentro de particulares cenas urbanas. Com efeito, a proposta era minar **reivindicações em torno de uma pretensa uniformidade de cenas musicais locais** no interior dos debates a respeito da música e das identidades culturais, deixando claro o caráter móvel, híbrido e contingente do fenômeno.

Dentre várias e possíveis reflexões teóricas, pensamos ser uma das mais adequadas para dar conta da noção de cena musical a referência à sua capacidade de designar um território sonoro, que envolve um processo de midiaticização do consumo musical em determinado espaço geográfico (JANNOTTI, 2012). Este espaço significativo englobaria, pois, um conjunto de **práticas sonoras, que pode estabelecer um sistema interacional de respostas difusas que articulam práticas mercadológicas e a utilização de dispositivos sócio-técnicos**, a partir da circulação de sensibilidades, relações sociais, e processos de identificação.

Traçar as relações entre gêneros e cenas musicais envolve então localizar práticas sonoras (o que se ouve e em que lugar), práticas de execução/audição (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência, envolvendo tanto produtos quanto competências usuárias), práticas de mercado (como a música popular massiva circula e é embalada nos tecidos urbanos), práticas de sociabilidade (quais valores e gostos são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais) e práticas estéticas (como experiências sensíveis atreladas ao consumo de música circulam e se materializam na urbe). (JANNOTTI JR., 2012, p. 8).

Uma cena musical, assim, pode ser compreendida como um espaço cultural no qual uma gama de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma vasta gama de trajetórias variáveis de mudanças e *cross-fertilizations* (“fertilizações-cruzadas”) (STRAW, 1991). Essas fertilizações são estimuladas pela circulação global de formas culturais que criam linhas de influência e solidariedade, articuladas a partir de processos de migrações e diásporas culturais, cujas dinâmicas estimulam a construção de valores e símbolos tanto locais como globais, em que as duas instâncias se mostram mais complementares que contraditórias, articuladas em duas vias que moldam as condições de existência e produção de sentidos dentro das cenas musicais. Desta forma, a internacionalização pode produzir uma diversidade mais complexa, ao invés de uma uniformidade, nas dinâmicas da música popular. No entanto, ainda é **possível uma certa coerência no interior desses espaços**, ancorada justamente em sua capacidade de se transformar, de se reconfigurar, através da mutação de seus diversos valores particulares, e dos diferentes níveis de envolvimento em uma cultura musical.

Neste sentido, Straw (1991) considera que a força articuladora das práticas musicais tem a capacidade de deslocar a suposta integridade das cenas, garantindo a vitalidade do significado musical inerente a elas. No entanto, ainda se poderia perceber um privilégio ao local geográfico como garantia de certa continuidade histórica de estilos, gêneros e práticas musicais. Práticas estas relativas não apenas às funções dos agentes sociais, mas também a processos de subjetivação articulados às próprias fronteiras culturais e territoriais. Dentro de uma cena musical, esta coerência é articulada a formas de comunicação através do qual são construídas alianças musicais para a configuração de fronteiras musicais. Mas nem toda música que circula nas cidades constitui uma cena, já que isso pressupõe a **construção de modos específicos de mapear o terreno urbano** através de práticas musicais auto-reflexivas, ou demarcam, de modo dinâmico, seu alcance (JANOTTI JR., 2012).

A maneira como práticas musicais no interior da cena amarram-se a processos de transformação **histórica em uma cultura musical internacional** mais ampla será significativa para a maneira como essas formas se posicionam dentro da cena em um nível local. Alianças dinâmicas que se articulam a partir do consumo da música popular, marcado por uma vasta gama de processos de diferenciação social e interação. O desenho e reforço de fronteiras entre formas musicais, a marcação de diferenças raciais e étnicas, de classe e gênero, por exemplo, e a manutenção de vias de comunicação entre grupos culturais e comunidades de gosto dispersas são centrais para a elaboração de valor e significado musical das cenas (STRAW, 1991, p. 372).

Estas possibilidades de alianças entre práticas musicais, afetos e identidades é que articulam os públicos em torno de determinada cena. Assim é o que demonstra Sarah Thorton (1995), ao analisar aspectos identitários dos grupos de ouvintes que se relacionam em função da música eletrônica contemporânea, a partir de métodos de observação participante e a etnografia em clubes e bares. Se pensarmos especificamente que parte desses ouvintes de música eletrônica possui hábitos de participação em redes sociais digitais, a observação da interação e dos afetos estabelecidos nessas redes mostrou ser também reveladora de elementos identitários cultivados pelo grupo. Nesse contexto, a ideia de cena é fundamental para uma compreensão midiática da estética, do posicionamento econômico, cultural e social dos atores envolvidos. João Freire Filho e Fernanda Marques Fernandes afirmam:

A utilização do conceito de cena permite escaparmos de uma descrição mais restrita da mecânica da experiência sociomusical, ampliando o escopo da análise, passando a considerar a rede de afiliações mais ampla que permeia atividade musical [...] Lançar mão do conceito de cenas musicais – como moldura analítica para o estudo da lógica de formação das alianças, no campo da experiência musical independente da cidade – pode ajudar a

capturar, mais integralmente, a gama de forças que afetam a prática musical urbana. (2006, p. 33).

Assim, expressões de subjetividade individual, manifestações ideológicas, sentimentos de pertencimento são articulados a dispositivos sociais de regulação impostos pelo grupo social como indicadores comportamentais, expressões e códigos como gírias, e até mesmo formas de engajamento corporal (a dança, tipos de cumprimento). E que representam as diferentes temporalidades instauradas em uma cena, enquanto espaço e horizonte coerente de transformação sócio-histórico-estética das práticas musicais urbanas.

## As identidades em cena

A presença recorrente, nos estudos de Comunicação e Música, de referências à cidade, ao espaço urbano onde se configura uma prática musical (como um bairro, uma casa noturna ou mesmo um clube) e às comunidades e/ou redes sociais que se estruturam via tecnologias digitais de comunicação evidenciam, cada vez com maior intensidade, o importante papel que o conceito de cena exerce na reflexão sobre os fenômenos musicais. Não raramente, é possível observar o modo como diferentes autores articulam as suas investigações a partir desse conjunto de temas que compõem uma cena musical (STRAW, 1991 e 2001; BERGER, 1999; KAHN-HARRIS, 2000; BAULCH, 2003; JANOTTI JÚNIOR, 2012).

O que une estes trabalhos é a percepção das cenas musicais, como qualquer outra instância da cultura popular, enquanto zonas de tensão na definição de significados musicais, ao estabelecer linhas de influência e solidariedade em núcleos coerentes e particulares de atividade social e cultural, em cujas fronteiras de significado estão circunscritas diferentes formas de sociabilidade e processos dinâmicos de identificação.

A scene resists deciphering, in part, because it mobilizes local energies and moves these energies in multiple directions – onwards, to later reiterations of itself; outwards, to more formal sorts of social or entrepreneurial activity; upwards, to the broader coalescing of cultural energies within which collective identities takes shape. (STRAW, 2005, p. 412).

A noção de identidade, aqui, oferece um dispositivo interpretativo para se pensar sobre as interconexões **entre individualidade, comunidade e solidariedade** (GILROY, 2007, p. 123), proporcionando um modo para se entender a interação entre experiências subjetivas e cenários culturais e históricos. Como similarmente podemos perceber as cenas musicais como espaço de ligação entre identidade, territorialidade e temporalidades contingentes, e também **espaços disjuntivos para populações deslocadas** (minorias, imigrantes, colonizados), um entrelugar de interseções e diferenças transitórias diante de uma cultura hegemônica.

O consumo da música, neste sentido, pode ser entendido como uma fundamental e profícua **maneira de expressar a cidadania e identidade**, que podem, assim, se recompor em circuitos desiguais de produção, comunicação e apropriação cultural (GARCIA-CANCLINI, 2007, p. 137), em processos atualizantes de traduções e hibridizações criativas. As cenas musicais, entendidas aqui como circuitos midiáticos, “ganham mais peso que os tradicionais locais na transmissão de informações e imaginários sobre a vida urbana e, em alguns casos, oferecem novas modalidades de encontro e reconhecimento” (GARCIA-CANCLINI, 2007, p. 159). Neste momento, o consumo passa a ser compreendido como procedimentos de apropriação coletiva, em relações de “solidariedade e distinção” (GARCIA-CANCLINI, 2008, p. 70).

Pois, de acordo com Mike Featherstone (1995: 121), “usar a expressão cultura de consumo significa enfatizar que o mundo das mercadorias e seus princípios de estruturação são centrais para a compreensão da sociedade contemporânea”. O autor ainda reafirma a necessidade da “simbolização e o uso de bens materiais como comunicadores, não

apenas como utilidades”. Percebe-se, nesse caso, o consumo como uma manifestação de sujeitos e identidades, que interagem entre si a partir de uma **experiência coletiva de apropriação e uso de produtos culturais** em um conjunto de processos sociais que explicitam um “exercício refletido de cidadania” (GARCIA-CANCLINI, 2008). Por serem organizados em meio a “**tendências globalizadoras, os atores sociais podem estabelecer novas interconexões entre culturas e circuitos que potencializem as iniciativas sociais**”, no ponto de vista de Garcia- Canclini (2007, p. 28), como parte de um fenômeno integrativo e comunicativo das sociedades.

Compartilhar identidade é estar vinculado em níveis fundacionais com as formações de padrões de pertencimento, através de conexões subjetivas e alianças afetivas de solidariedade que têm a capacidade de estabelecer e constituir fronteiras relacionais instáveis, movediças e contingentes. Ela articula os sujeitos não apenas a uma unidade coerente (no caso, aqui, a cena), como também uns aos outros. Neste sentido, apesar de não ser algo recente, o pensamento que vincula a identidade a território pode ser também útil para a compreensão das relações de afeto e pertencimento que vinculam uma comunidade de fãs a uma cena. Que significa também a interação da consciência com o território e o lugar, cujas implicações políticas, culturais e sociais que oferecem um locus para a afirmação de laços emocionais e afetivos que se concretizam em atividades sociais e traços culturais complexos, interconexões sociais para a constituição de um todo mais amplo que tem a ver com a **constituição da própria cena, enquanto espaço de compartilhamento e mutualidade de afinidades e identidades.**

## A Cena como locus da diferença

Compreender os laços afetivos entre indivíduos e a música, e como essa relação transforma os espaços urbanos e contextos sociais confere à ideia de cena importância fundamental para a compreensão das práticas sociais de construção e ocupação de territórios significativos, incluindo

os indivíduos nesse processo de criação, distribuição e circulação musical, além das relações sociais e econômicas decorrentes desses fenômenos (PIRES, 2011, p. 4).

Nestes processos de negociação, a diferença ultrapassa hierarquias e binarismos fixos da alteridade, o que resvala em uma impossibilidade de falarmos sobre a diferença desmembrados de possíveis autoridades ou inscrições em discursos fechados. O que tem estreita relação com uma reflexão ética sobre as identidades culturais enquanto processos permanentes de negociação, **instáveis e temporários. Longe da polaridade** fixa do nós/outros, que permite uma maior mobilidade reflexiva para tentarmos pensar as identidades culturais em seus câmbios e hibridações, **reconhecer estes hibridismos permite que “[...] outros saberes negados se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento”** (BHABHA, 1998, p. 165).

Ao substituímos a idéia de diversidade cultural pela proposta da *diferença* cultural, de acordo com as reflexões de Homi Bhabha, substituímos também o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais **pré-dados, mantidos em um enquadramento temporal relativista, liberal e ocidental**, por uma perspectiva da diferença enquanto processo da *enunciação*, adequada à idéia da construção de sistemas de identificação cultural, em um espírito produtivo da alteridade (BHABHA, 1990, p. 36). A partir da perspectiva crítica da cultura, a **compreensão da diferença cultural** assume um caráter discursivo, visto que toda cultura é uma forma de atribuir significado a um mundo circunscrito em termos temporais e geográficos. Diante do processo **através do qual se negociam as diferenças**, o que está em jogo são tradições culturais e hábitos internalizados e cristalizado, e, em **instâncias mais profundas, os significados** construídos sobre as diferenças a partir de territórios simbolicamente definidos.

A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos,

inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença da minoria é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, p. 21).

Mais do que isso, sabemos que, quando pretendemos compreender a diferença cultural, **entramos implicitamente em um processo de negociação**. Pois a “[...] diferença de culturas já não pode ser identificada como objeto de contemplação epistemológica ou moral: as diferenças culturais não estão simplesmente lá para serem vistas ou apropriadas” (BHABHA, 1998, p. 166). Simplesmente porque o outro é da ordem do indefinível, **do incompreensível, mas que negocia com outros, igualmente** indizíveis, constituindo-se “na estreita passagem do *entrelugar* do discurso do enraizamento e do afeto do deslocamento” (BHABHA, 201, p. 153). O *entrelugar* é o ponto de gestação e mutação de subjetividades híbridas, que negociam entre si em sua ambigüidade, **contradição e ambivalência**. É o limite epistemológico e fronteira enunciativa para uma gama de outras vozes subalternas (BHABHA, 1998, p. 24) na instituição de novas redes de poder.

As hifenações híbridas enfatizam os elementos incomensuráveis – os pedaços – teimosos – como a base das identificações culturais. O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retraindo as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. (BHABHA, 1998, p. 301).

Esse *continuum* de espaços e identidades é o que relega à cena seu caráter de fluidez, de processo indeterminado, ciclo instável afeito às diversas circunstâncias **próprias da mutação do espaço urbano**. A criação de fendas em territórios fronteiriços enquanto lugares de encontro

e de desconstruções discursivas – o terceiro espaço, segundo Bhabha – confere às culturas e identidades híbridas sentidos nunca totalmente transparentes. Este terceiro espaço **é o espaço instigante e privilegiado** da negociação cultural, locus legitimamente gerador de hibridismos, que desconstrói “a fantasia da origem e da identidade fixa” (BHABHA, 1998, p. 106), negando e negociando autoridades ao perturbar ordens estabelecidas pela mescla inconclusa e insubordinada de subjetividades.

Se os estudos sobre o consumo devem ser compreendidos como sistema de significação, superando necessidades simbólicas, funcionando como código a partir do qual as relações sociais e subjetivas são construídas (ROCHA E BARROS, 2008), pode-se afirmar que o consumo simbólico e material dos produtos midiáticos analisados funciona apenas como convenção, mas atua, sobretudo, como código cultural para vozes marginais.

Recusando a homogeneidade opressiva, estas novas vozes fazem da diferença **uma força política para disputar publicamente o caráter legítimo** de suas identidades, pois não mais acreditam num ideal de identidade, numa identidade transcendente a ser imitada ou que a sua deva ser superada. Isto **não significa que estes grupos culturais não estabeleçam alianças provisórias** para aumentarem sua força reivindicatória, forjando sua legitimidade, mas sempre dentro da heterogeneidade vista como processo imanente e permanente.

## O Entrelugar da Cena

Enquanto locus da experiência, a **perspectiva de uma discussão conceitual** em torno da noção de cena musical tem o potencial de oferecer uma **significante perspectiva** para a compreensão das mudanças nas políticas culturais. Uma perspectiva não-definitiva e cambiante, mas que permite a **constituição de reflexões a respeito da experiência identitária** na contemporaneidade. Tendo como palco cenas musicais marginais condicionadas como um espaço de organização de categorias de novas

políticas de resistência e novas manifestações culturais, mesmo considerando diferentes grupos e comunidades cujas histórias, tradições e identidades étnicas possuem suas especificidades. Uma experiência derivada de práticas musicais que reúne as diferenças sob a égide de uma outridade silenciosa e invisibilizada diante de uma cultura hegemônica, moldada a partir de experiências diaspóricas e migratórias que implicam em processos de recombinações, hibridizações e interconexões.

Em outras palavras, o significado político das cenas residiria na possibilidade de elas articularem os interesses (definido por gostos e prazeres) que, na percepção dos seus participantes, não são contemplados pelas instâncias decisórias da sociedade. As cenas podem interferir, assim, na forma mediante a qual as cidades são organizadas da sociedade. Afinal, um espaço urbano não é definido simplesmente pela arquitetura, mas pelas regras, pelas instituições e pelos significados a que ele se encontra associado. (FREIRE FILHO & FERNANDES, 2006, p. 33).

A cena musical, apresenta-se, nesta perspectiva, como uma “comunidade cosmopolita vista como uma marginalidade” (BHABHA, 2011, p. 145), um ambiente de reconhecimento de diferenças **negadas em outras esferas sociais e culturais hegemônicas**. Ao mesmo tempo que oferece um espaço para identificações afetivas, a cena é um território de travessia entre diversos meios sociais, local de encontro e experiência intersticial que instaura um patamar intermediário entre o indivíduo e a sociedade, como espaço de celebração de alianças e sobrevivências de singularidades ligadas à **memórias trans-históricas e estruturas representacionais**, sempre provisórias.

Observar as práticas nos locais de socialidade dos integrantes de uma cena musical oferece, pois, suporte para a percepção da experiência musical (tanto em seus aspectos de sentido quanto estéticos) durante o processo de demarcação e construção de **alianças afetivas e identitárias** em torno de um território cultural. As cenas, pois, ancoram em si

“estruturas de sentimento”, no que diz respeito à **partilha de experiências**, gostos e afetos comuns inscritos em dado espaço, bem como de práticas musicais urbanas engendradas a partir dele (RIBEIRO, 2006, p. 33). Novos contornos para as diversas narrativas que se entrelaçam na **reconstituição de experiências subjetivas e na compreensão das dinâmicas** de produção de subjetividades.

Se percebemos, pois, a correlação de gostos e práticas de consumo com categorias de identificação, indo além da simples designação de **espaços culturais particulares**, podemos examinar os modos como **práticas musicais específicas trabalham para produzir um senso de comunidade** dentro das condições das cenas musicais urbanas. Que unificam propósitos e sentidos de participação em alianças afetivas tão poderosas quanto aquelas normalmente observadas dentro de práticas que são mais fincadas organicamente em circunstâncias locais, e que demarcam possíveis fronteiras híbridas para as diferenças culturais.

Como ferramenta interpretativa, a ideia de cena deve, pois, estimular a compreensão das **relações entre os atores sociais e os espaços culturais** das cidades. Esperamos, assim, incorporar a discussão dos aspectos políticos da cultura e da identidade aos estudos acadêmicos que reflitam como determinadas práticas musicais se articulam com o espaço urbano, através de indivíduos envolvidos de maneira direta e indireta para a consolidação de uma cultura musical.

## Referências bibliográficas

- BAULCH, Emma. Gesturing elsewhere: the identity politics of the Balinese Death/Thrash Metal scene. *Popular Music*. Volume 22, n. 02, pp. 195 – 215, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BERGER, Harris. *Metal, rock and jazz: perception and the phenomenology of musical experience*. Hannover: Wesleyan University Press, 1999.

- CARDOSO FILHO, Jorge. *Poética da Música Underground: vestígios do Heavy Metal em Salvador*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995.
- FREIRE
- FILHO, João & FERNANDES, Fernanda. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João & JANOTTI JÚNIOR, Jeder (org.). *Comunicação e Música Popular Massiva*. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 25 – 40.
- GARCIA-CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- GILROY, Paul. *Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça*. São Paulo: Anablume, 2007.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. War for territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal. *ANAIIS da XXI COMPÓS*, Juiz de Fora, Minas Gerais, 2012.
- KAHN-HARRIS, Keith. Roots?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Global Extreme Metal Scene. *Popular Music*. Volume 19, n. 01, pp. 13 – 30, 2000.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro-passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto (PUC-Rio), 2006.
- MARQUES, Juliana Bastos. O conceito de temporalidade e sua aplicação na historiografia antiga. *Revista de História*, n. 158, São Paulo: USP. 1º semestre de 2008. p.43-65.
- MORLEY, David e CHEN, Kuan-Hsing (orgs.). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres/ NY: Routledge, 1996.
- PIRES, Victor de Almeida N. Cenas Musicais: do discurso jornalístico ao estudo acadêmico. *Anais do XIII Intercom – Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, Maceió, Alagoas, 2011.
- PIVA, Edgar A. A Questão do Sujeito em Paul Ricoeur. *Síntese*, Belo Horizonte, v. 26, n. 85, 1999.
- RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical Mangue, Recife – 1980-1991*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2006. 232 f.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. (vol. 1). São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ROCHA, Everardo e BARROS, Carla. Entre mundos distintos: notas sobre a comunicação e consumo em um grupo social. In: BACCEGA, Maria Aparecida (org.). *Comunicação e culturas do consumo*. São Paulo: Atlas, 2008.

- SÃ, Simone. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JÚNIOR, J.; GOMES, I. (Org.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. *Cultural Studies*, v. 05, n. 03, p. 361 – 375, Oct. 1991.
- \_\_\_\_\_. Dance Music. In: FRITH, S.; STRAW, W.; STREET, J. (Ed.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. Cultural Scenes. In *Loisir et société / Society and Leisure*, vol. 27, no 2, M. de la Durantaye et N. Duxbury (dir.). – Presses de l'Université du Québec, Canadá, 2005.
- \_\_\_\_\_. Scenes and Sensibilities. *E-Compós*, n. 06, p. 1- 16, Ago. 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/83/83>.
- THORNTON, Sarah. *Club Culture: Music, Media, and Subcultural Capital*. New England: Wesleyan University Press, 1996.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

# Um fantasma assombra a Rocinha e além: Michael Jackson

Leandra Lambert

Doutoranda em Artes – PPGARTES UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
leandra.lambert@gmail.com

Depois de morto Michael Jackson ganhou, novamente, uma estranha visibilidade: além do grandioso funeral-espetáculo e da venda de 35 milhões de discos, tempos depois foi visto em lugares tão diferentes como Paris, Las Vegas, Austrália, Israel, Croácia e Rocinha. A aparição do ícone, sob uma forma estranha, fantasmagórica e totalmente vestida de preto pode soar como indício de questões políticas, sociais e psíquicas que se estendem para muito além da cultura *pop mainstream*: o racismo e o negro que tenta embranquecer, o abuso e a exploração de crianças, a infância que não quer ter fim, a sexualidade não resolvida, uma ligação neurótica entre música, sexo, imagem, corpo, a não aceitação da morte, o culto histérico das celebridades, o processo predatório do capitalismo. Trata-se de realizar um ensaio sobre Michael Jackson como figura de sombra e estranhamento, sintoma de pulsões temidas que tocam em feridas dos corpos sociais, culturais, da subjetividade.

**Palavras-chave** Michael Jackson, o estranho, fantasma.

After his death Michael Jackson gained again a strange visibility: besides the grandiose funeral-spectacle and the sale of 35 million records, some time later he was seen in such different places as Paris, Las Vegas, Australia, Israel, Croatia and Rocinha. The appearance of the icon, strange, ghostly and fully dressed in black, may sound like evidence of political, social and psychological issues that extend far beyond the mainstream pop culture: racism and the black man who tries to whiten himself; the abuse and exploitation of children; the childhood which does not want to end; a not resolved sexuality; a neurotic connection between music, sex, image, body; the non-acceptance of death; the hysterical cult of celebrities; the predatory process of capitalism. It is about conducting an essay on Michael Jackson as a figure of shadow and estrangement, a symptom of dreaded drives that touches wounds of the social, the cultural, and the subjectivity.

**Keywords** Michael Jackson, the uncanny, ghost.

No contexto da realização do Vulnerável – V Seminário dos Pesquisadores em Artes do PPGARTES–UERJ, realizado em maio de 2014, surgiu uma inesperada relação com um complexo ícone da música pop: Michael Jackson. Na fala do poeta Carlito Azevedo veio a primeira citação. Uma aluna de sua oficina de textos na Rocinha, Camila, criou um folheto que se encerra assim: “Um fantasma assombra a Rocinha: Michael Jackson. Todos estão apavorados.” No dia seguinte os artistas Maurício Dias e Walter Riedweg apresentaram um registro da videoinstalação “Corpo Santo”, realizada a partir de oficinas com pacientes psiquiátricos do IPUB, UFRJ. Em uma das cenas teatrais improvisadas, em meio a um momento de enlevo musical-religioso em torno de uma paciente-artista vestida de Nossa Senhora negra, um ator-interno de repente proclama: “vem o demônio... ele vem... é o Michael Jackson! Thriller! Thriller!”. Esta coincidência curiosa deu início a uma série de questionamentos: porque teria surgido Michael Jackson como fantasma e demônio? Quem mais andaria vendo e ouvindo Michael Jackson como aparição *post-mortem*? Quais as possíveis ligações entre esses casos, o que o ícone da música pop poderia despertar hoje em dia no inconsciente de grupos e pessoas tão distintas? E, mais uma vez: *por quê?* Porque Michael e porque agora?

Desde sua alegada morte, Michael Jackson já foi visto em diversos lugares do mundo. Muitos fãs afirmam que o cantor está vivo e não usam a palavra “morto”, mas “desaparecido”. Em 2014, quando se completaram os cinco anos de sua morte – ou desaparecimento – tais supostas reaparições se intensificaram. Os relatos referem-se sempre a uma furtiva figura frágil vestida toda de preto, com o rosto coberto ou semicoberto. Quando alguma imagem é registrada, invariavelmente é de forma borrada, imprecisa e com péssima qualidade; ou aparentemente encenada, falsa. Fãs coletam indícios de que sua morte foi forjada: a foto na ambulância seria uma montagem digital que pode ser facilmente reproduzida usando uma fotografia de show; afirma-se que os paramédicos que atenderam Michael disseram não ter reconhecido o cantor e que o morto seria um paciente terminal chamado Dimitrie; o aeroporto

de Los Angeles teria ficado fechado por duas horas no dia da morte de Michael, quando apenas um misterioso jato particular teria levantado voo; e, finalmente, Jermaine Jackson, em recente entrevista, teria cometido um ato falho ao dizer que já não via o irmão há muito tempo antes do “aeroporto” e que teria corrigido nervosamente para “hospital”. Existe um site dedicado exclusivamente às aparições de Michael Jackson, o [michaeljacksonsightings.com](http://michaeljacksonsightings.com), que compila relatos, informações e desinformações como essas, compra fotos, diz investigar sobre o paradeiro atual do astro e divulga sinais de que ele estaria vivo, tais como a palavra “alive” (vivo) escrita nas linhas do lábio inferior do cantor na ilustração do disco póstumo “Michael”.

O fenômeno que acontece com o Rei do Pop não é novo: muitos anos antes já atingiu o Rei do Rock, Elvis Presley, também morto de *overdose* de remédios em um momento decadente da carreira. O ícone da contracultura, o Rei Lagarto Jim Morrison, que teria sido encontrado em uma banheira – mas em *overdose* de substâncias ilícitas – também teve sua morte questionada. Alguns dizem que é um senhor discreto que vive em Paris. Outros afirmam que virou um vampiro e, além de não ter morrido, não envelheceu e é visto pela cidade, sempre à noite. Muitos veem Elvis vivo até hoje. É de se esperar que Michael Jackson ainda apareça pelas ruas por muitos anos. Em meio a todas as diferenças radicais que caracterizam estes três reis da música popular, gostaria de ressaltar algumas semelhanças e levantar algumas questões, mantendo o foco em Michael e em sua época.

Uma primeira questão que se coloca: porque os fãs permitem que alguns astros morram em paz e não aceitam a desapareição de outros, transformando-os em vultos furtivos, fantasmas, vampiros e outras aparições? Possivelmente existem tantas respostas quanto existem lendas urbanas a respeito desses reis mortos que ressurgem, mas gostaria de expor as que parecem mais interessantes no momento.

Uma das possibilidades se refere ao fato de que, nesses três casos citados, os cantores representaram épocas e modos de vida que en-

traram em processo de crise, desaparecimento e colapso enquanto os próprios experimentaram a decadência de seus corpos e desapareceram. Jim Morrison, no início dos anos setenta, já vivia o fim: ficou evidente que a revolução da contracultura começava a se dispersar, não se aprofundaria, não transformaria a sociedade e a consciência da humanidade. Já na segunda metade da década, o “sonho americano” afundava cada vez mais junto a um Elvis que defendeu Nixon em meio à Guerra do Vietnã. Nos anos 80, o frívolo sonho de fama, *glamour* e riqueza de boa parte dessa geração, encarnado no mais bem sucedido músico da década, colecionador de títulos, recordes e fortunas, no auge em “Billie Jean”, “Beat it” e “Thriller”, mostrou-se depois um excesso autodestrutivo em vários âmbitos: da crise na indústria musical inflada de videocliques e esvaziada de talentos a um capitalismo extremo que vem levando todo o planeta a um acelerado processo de degradação e exaustão. A imagem ao mesmo tempo trágica, patética e assustadora de um Michael Jackson endividado, acusado de pedofilia, de corpo extremamente frágil e deformado por cirurgias estéticas malogradas, que se fez e se deixou destruir em um processo irreversível, pode servir como um símbolo desse processo, dessa época, desse modo de vida que tende a desaparecer de uma maneira, ou de outra, visto que o atual estágio predatório do capitalismo – chamado por Donna Haraway de “capitaloceno” (HARAWAY, 2014) – torna-se, em um prazo relativamente próximo, inviável à manutenção da própria vida humana no planeta.

Elvis, Jim Morrison e Michael Jackson guardam ainda uma outra semelhança: além de cantores talentosos de voz ímpar, sempre tiveram suas vozes fortemente vinculadas às imagens e aos movimentos de seus corpos. Pensar em suas vozes é também pensar em seus rostos bem fotografados e em seus corpos belos e vigorosos no auge de danças sexualmente executadas. Existe uma diferença abissal entre o rebolar quase ingênuo de Elvis, as contorções em autêntico êxtase de Jim Morrison e as coreografias perfeccionistas de Michael, mas a música e a voz dos três estão inseparavelmente ligadas a seus corpos em movimento. Se esses

corpos desaparecem, deixam uma vácuo insuportável para muitos fãs: é como se a voz e a música não fossem possíveis sem a presença desses corpos, ainda que voz e música estejam gravadas e possam ser reproduzidas ao infinito. Mas não existirão novas músicas, nenhuma nova emissão de voz poderá acontecer, ser gravada e compartilhada: um silêncio inédito e inquietante se impõe. A imagem dos corpos também já não é mais suficiente. As imagens desses corpos só era suficiente na medida em que impunham uma distância superável, a possibilidade do toque, da vida, do afeto, do sexo. Diante da morte a distância torna-se insuperável, já não existe corpo vivo a ser tocado, já não existe a possibilidade, ainda que remota, do ato de afeto e/ou sexo ser consumado. Se a voz, a música e a fantasia do contato corpóreo não podem jamais morrer para esses fãs, *os corpos também não podem morrer*. Questões da acusmática, do silêncio e da corporeidade atingem aqui o ponto de uma problemática neurótica, ou mesmo alucinatória, produtora de visões, vultos e fantasmas que paradoxalmente têm, ao mesmo tempo, a característica de negar a morte e de expor o sombrio, o recalcado, o inquietante.

A ligação de vozes, sons e silêncios com o perturbador, o sinistro e o misterioso é recorrente. A audição é o primeiro sentido a se formar no corpo humano, aos quatro meses e meio de gestação: enquanto flutuamos no escuro, ainda incapazes de ver, tocar, cheirar e provar o mundo, já podemos ouvi-lo. O som sem fonte aparente tenderia a nos “levar inconscientemente a um estado pré-natal, mas com o acréscimo da ansiedade da consciência, de saber que os sons deveriam ter uma causa. Se falta uma causa, temos a necessidade de inventá-la.” (TOOP, 2010, p. IX) Toop cita Freud em “Das Unheimlich” (“The Uncanny” ou “O Estranho”): a criança já viveria essa ansiedade, que assalta a vida adulta trazendo antigos sentimentos reprimidos. Em “Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener” David Toop parte do seguinte pressuposto:

O som é uma assombração, um fantasma, uma presença cuja localização no espaço é ambígua e cuja existência no tempo é

transitória. A intangibilidade do som é inquietante – uma presença fenomenológica que está ao mesmo tempo na cabeça do ouvinte, na fonte sonora e por todo o espaço ao redor – sendo, assim, nunca totalmente distinta das alucinações auditivas. [...] o som frequentemente funciona como metáfora de revelação mística, da instabilidade, de desejos proibidos, de disordens, do informe, do sobrenatural, da quebra de tabus sociais, do desconhecido, do inconsciente e do extra-humano. (TOOP, 2008, p. XV; tradução livre minha)

O silêncio deslocado, o desaparecimento do som onde ele deveria existir também é altamente perturbador: “Quando um som que deveria estar presente parece se ausentar, isso é assustador”. (TOOP, 2010, p. IX) O conceito de *unheimlich*, conforme analisado por Freud, relaciona-se aos temas do duplo, da repressão, do cadáver e do retorno dos mortos, do fantasma; a solidão e o desconhecimento que levam ao medo, ao horror. “No que diz respeito aos fatores do silêncio, da solidão e da escuridão podemos tão-somente dizer que são realmente elementos que participam da formação da ansiedade infantil, elementos dos quais a maioria dos seres humanos jamais se libertou inteiramente.” (FREUD, 1919, p.118)

Didi-Huberman aponta que ver, em geral, refere-se a um ter. Olhando, fica-se com a impressão de possuir, guardar, ganhar algo. No entanto, existe um outro modo de ver que se refere a um ser, e não a um ter: ao contrário, indica uma perda, traz os vestígios do que já não é mais. “Quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34). O fã que insiste em ver Michael vivo quer possui-lo, quer tê-lo para si, não aceita a perda. Ao mesmo tempo a visão escapa, é fugidia: aponta sempre para a inevitável perda que não se quer ver.

Ao se considerar todas essas questões, parece naturalmente humano que esses cantores que tiveram suas vozes prematuramente silenciadas pela morte – mas já em um momento em que seus próprios corpos ha-

viam se tornado estranhos comparados aos corpos que tinham ao fazerem sucesso - venham despertar tais sentimentos, reações e aparições nos fãs. Não houve, até hoje, nenhum cantor pop que tenha se tornado tão estranho a si mesmo quanto Michael Jackson. Elvis e Jim Morrison, perto do fim, estavam um pouco gordos, inchados de álcool e drogas, descuidados; o primeiro uma caricatura de si mesmo, o segundo tentando fugir de si mesmo e da própria beleza. Mas ninguém no mundo pop chegou ao extremo de Michael: dezenas de cirurgias que alteraram totalmente seu rosto, clareamento de pele, a magreza extrema. Alguns artistas de outro âmbito passaram por modificações radicais, como o sempre *underground* Genesis P Orridge, Pete Burns do *Dead or Alive* ou mesmo Marilyn Manson; mas são artistas que sempre se aproximaram, de modos diferentes mas perfeitamente conscientes, do estranhamento, da morte, de ambiguidades e de questões sexuais adultas. No caso de Michael Jackson havia elementos de certa forma mais perturbadores: a infantilização, a inconsciência, a busca de não ser mais negro, um desejo obsessivo e talvez mesmo desesperado de ser aceito e amado por todos, desde as práticas filantrópicas até a tentativa de se adequar totalmente aos padrões estéticos *mainstream*. Essa busca tragicamente o afastou cada vez mais desses padrões, tornando-o um dos maiores *estranhos* que o mundo da música pop já teve, a antípoda do ideal comum.

Ainda assim - e talvez mesmo por isso, por esse caminho trágico - Michael não deixou de ser amado por seus fãs e de despertar o interesse e a curiosidade, frequentemente mórbida, do público em geral. Michael foi uma criança prodígio explorada e espancada pelo pai, foi um jovem fenômeno da música pop, criador de uma linguagem de videoclipes vigente até hoje, foi o primeiro negro a ter um vídeo veiculado na MTV e grande contribuidor tanto para o sucesso da emissora quanto para o posterior sucesso de outros artistas negros. Vendeu cerca de 750 milhões de discos. Colecionou dezenas de prêmios e fez uma das maiores fortunas que um artista já conseguiu - para depois perdê-la em dívidas. Sua relação com a indústria musical tinha ambivalências, sendo ao mes-

mo tempo um de seus grandes heróis e representantes, uma das maiores vítimas e também um agente sagaz e nada ingênuo: como, por exemplo, ao comprar os direitos sobre músicas dos Beatles, em resposta a um Paul McCartney que se gabou de ter comprado as músicas de Buddy Holly. (NAPIER-BELL, 2014) Acusado de nada menos que dez ocorrências de pedofilia, foi inocentado de todas. Ele mesmo infantilizado e habitante de uma Terra do Nunca, no documentário defendeu seu hábito de dormir ao lado de crianças - segundo o próprio, de forma inocente, apenas amigável. (MCKINLAY, MCVITTIE, 2008) Foi visto em situações de risco com os filhos, como o episódio com o bebê na sacada. Tornou-se cada vez menos o cantor requisitado e cada vez mais o grande *estranho* que rendia matérias sensacionalistas e despertava pulsões reprimidas, o mórbido e o perturbador que habita as pessoas comuns, os meros mortais que não são vistos em aparições pelas esquinas e corredores de hotéis.

Em seus dias finais, endividado e tomando um perigoso coquetel de remédios para suportar a pressão psicológica e as dores no corpo fragilizado, ensaiando exaustivamente para a nova turnê, Michael, especialmente sem maquiagem, certamente se parecia muito pouco consigo mesmo: não é de se espantar que os paramédicos talvez realmente não o tenham reconhecido. O corpo não mais correspondia à imagem. No silêncio, a voz não poderia confortar, provocar a identificação, a familiaridade, o “heimlich”. No silêncio e no escuro, Michael novamente ganhou sua potência, gerou lendas, reviveu nas histórias dos fãs, tornou-se mais uma vez astro. Sintomático que uma das músicas mais tocadas após sua morte tenha sido do início da carreira, como que a resgatar o outro Michael, a criança adorável do mundo dos vivos, não o duplo ou sombra do mundos dos mortos.

Mas é do Michael de sombras que este ensaio trata. Creditar a curiosidade que o cantor ainda hoje provoca apenas à morbidez de cada um seria leviano. As histórias trágicas de Michael na verdade expõem, em cruel lusco-fusco, muito do que se esconde na escuridão de tantas sociedades e famílias, os tais “esqueletos no armário”: abusos de crianças,

desejos pedófilos, violência doméstica; a sexualidade não assumida por medo de encarar a dor, a rejeição, e mais violência; o sofrimento da subjetividade anestesiada por doses e mais doses de medicamentos psiquiátricos, um sorriso automático; a infância roubada que quer o impossível de se refazer em cada adolescente de trinta, quarenta ou cinquenta anos que não quer crescer; o pavor que quer negar a inadequação, a velhice, a perda, a morte. Junte-se a isso os também anestésiantes sonhos tolos do capital que levam aos inescapáveis pesadelos áridos do capital e pode-se ter um quadro comum às mais diferentes localidades do mundo. Talvez por isso Michael seja visto em tantos lugares diferentes.

Chega a hora de retomar o início do texto, a situação fortuita que o gerou: segundo a ficção (?) de uma menina de onze anos, o fantasma de Michael foi visto na Rocinha e todos ficaram apavorados. O demônio veio vestido de Jacko em “Thriller” em uma peça encenada por pacientes psiquiátricos. Note-se que nem a criança nem o dito louco fizeram questão de dizer que o cantor estava vivo e que o que diziam era uma verdade factual, não era apenas uma história, uma cena. Talvez a fantasia encenada por Michael, tanto na vida como na morte, tenha sido sempre uma fantasia e um fantasma, na Rocinha, no IPUB, em tantos lugares marginais, que não chegam perto de serem centrais na dinâmica das sociedades dominantes. Nunca se acreditou de fato que a fama e a fortuna chegariam galopantes, trazendo toda a felicidade do mundo; nunca foi possível evitar o racismo sentido na pele ou ignorar que a infância é ameaçada a cada instante, e não pode durar muito; nunca se deixou de saber que a violência e a inadequação habitavam o dia-a-dia. Nesses lugares, o capitalismo sempre esteve em crise, sempre foi a crise. São terras do “nunca” muito diferentes da de Michael Jackson - e ao mesmo tempo, com uma *estranha* proximidade. Nesses lugares, os fantasmas sempre estiveram presentes enquanto tais, não precisando serem negados com a falácia da continuação de uma vida e de um tempo que, uma vez terminados, não se repetem.

## Referências

- AZEVEDO, Carlito. *Vulnerável*. Palestra proferida na UERJ, Rio de Janeiro, 08/05/2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34. 2010.
- DIAS, Maurício; RIEDWEG, Walter. *Corpo Santo*. Registro em vídeo e palestra proferida na UERJ, Rio de Janeiro, 09/05/2014.
- DYSON, Frances. *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. Berkeley: UC Press. 2009.
- FREUD, Sigmund. *O Estranho. Obra Completa, Vol. XVII*. 1919.
- HARAWAY, Donna. *Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Staying with the Trouble*. Conferência proferida na Universidade de Santa Fé em 09/05/2014. Link: <http://vimeo.com/97663518>
- KAHN, Douglas. Surround Sound. *Christian Marclay*. Los Angeles: Hammer/Steidl, 2003, p. 58-81.
- MCKINLAY, Andrew; MCVITTIE, Chris. *Social Psychology and Discourse*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2008.
- NAPIER-BELL, Simon. *Ta-ra-ra-boom-de-ay: The Business of Popular Music*. London: Unbound, 2014.
- TOOP, David. *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*. New York: Continuum, 2010.

# “Eles podem ser malucos, mas são profissionais!” Um estudo de recepção sobre o grupo Black Sabbath no programa Fantástico

Fábio Cruz

Universidade Federal de Pelotas  
fabiosouzadacruz@gmail.com

Este trabalho apresenta um estudo de recepção a respeito de uma reportagem exibida no programa “Fantástico”, da Rede Globo de Televisão, sobre o grupo de rock inglês Black Sabbath. Adotando uma postura crítica, histórica e dialética, a pesquisa tem como marcos teórico-metodológicos, os pressupostos de Douglas Kellner (2001), Roland Barthes (1971), Jesús Martín-Barbero (1997) e Stuart Hall (2003). O *corpus* de análise abrange a edição do dia sete de julho de 2013, que aborda o lançamento do novo álbum da banda e a sua vinda ao Brasil no mesmo ano.

**Palavras-chave** cultura da mídia; rock; recepção; mediações; produção.

This is a reception study regarding a piece of news broadcasted in a television program in Brazil called “Fantástico”, from the Rede Globo de Televisão, about the English rock group Black Sabbath. Having a critical, historical and dialectical approach, this research adopts as theoretician-methodological landmarks the presuppositions of Douglas Kellner (2001), Roland Barthes (1971), Jesus Martín-Barbero (1997) and Stuart Hall (2003). The body of work encloses a edition of 7th july of 2013, which contemplates the band’s new album and its visit to Brazil in the same year.

**Keywords** media culture; rock; reception; mediations; production.

## Introdução

Este trabalho apresentará um estudo de recepção a respeito de uma reportagem exibida no programa “Fantástico”, da Rede Globo de Televisão, sobre o grupo de rock inglês Black Sabbath. A pesquisa adotará como marcos teórico-metodológicos os pressupostos da cultura da mídia, de Douglas Kellner (2001), o *fait divers* (Barthes, 1971), a perspectiva das mediações, de Jesús Martín-Barbero (1997), e as posições de decodificação (Hall, 2003). O *corpus* de análise abrangerá uma edição, captada no dia sete de julho de 2013, que versa sobre o lançamento do novo álbum da banda e a sua vinda ao Brasil no mesmo ano.

Para tanto, inicialmente, abordaremos o papel da Rede Globo de Televisão na realidade brasileira. Neste sentido, para fins de contextualização, discutiremos aspectos como o surgimento da emissora, a sua influência na vida política do País e as suas produções de destaque. A partir destas, traçaremos um perfil do programa “Fantástico”, que consiste em um dos focos de interesse deste artigo.

Logo após, averiguaremos de que forma a mídia produz significação na atualidade buscando identificar elementos que influenciam suas construções. Para isso, adotaremos os pressupostos teórico-metodológicos de Kellner (2001) e Roland Barthes (1971). Em um segundo momento, a perspectiva das mediações (Martín-Barbero, 1997) e as três posições de decodificação de Stuart Hall (2003) serão revistas com o objetivo de subsidiar o estudo de recepção proposto, o qual será realizado junto a um grupo de 13<sup>1</sup> declarados fãs e não fãs do grupo Black Sabbath através da técnica dos grupos de discussão. Seguindo uma postura crítica, histórica e dialética, salientamos, cabe ressaltar, que este trabalho não pretende generalizar resultados, mas, sim, detectar tendências e

<sup>1</sup> Por tratarmos de uma pesquisa qualitativa, julgamos pertinente afirmar que a quantidade de entrevistados não tem influência nos objetivos da investigação.

vislumbrar possibilidades em um determinado contexto com base em uma amostra de opiniões.

## Descortinando o objeto: a Rede Globo de Televisão e o programa “Fantástico”

Bastaram alguns anos após 1965, período do surgimento da Rede Globo de Televisão, para que o seu fundador, o empresário Roberto Marinho<sup>2</sup>, visse a sua emissora conquistar milhares de telespectadores distribuídos por todas as camadas da sociedade e, assim, consolidar-se como a líder de audiência no País.

Desde meados da década de 1970, o Brasil é conectado pela Rede Globo. “Superior técnica e economicamente às outras, (...) [a Globo] consiste em um lugar de identificação e embasamento cultural dos brasileiros” (Cruz, 2006, p.26). Promotora de laços sociais (Wolton, 1996), a emissora fornece informação e entretenimento diários a uma sociedade marcada por “contrastos, conflitos e contradições violentas” (Bucci, 2004, p.222).

Conflituoso e contraditório foi, também, o nascimento da Rede Globo, o qual contou com apoio financeiro do grupo estrangeiro Time Life – o que era proibido na época. No entanto, a emissora foi absolvida pelo governo militar de todas as acusações que sofreu. A partir daí, selou-se uma relação que perdurou até o fim do regime, em 1985. Neste período de 20 anos, portanto, a Globo ajudou a consolidar os militares no poder<sup>3</sup> e isto se deu, principalmente, através dos seus noticiários televisivos.

<sup>2</sup> Falecido em seis de agosto de 2003.

<sup>3</sup> Como exemplos de referências sobre a atuação da Rede Globo durante o regime militar no Brasil temos Lins da Silva (1985), Mattelart (1989) e Simões (in Bucci, 2000).

Nesse sentido, um dos grandes braços da emissora foi o “Jornal Nacional”<sup>4</sup>. Na prática, o que se via era um acobertamento de informações que, em maior ou menor grau, pudessem vir a prejudicar a imagem do governo junto à sociedade brasileira. Assim, manifestações variadas como greves e conflitos não habitavam a agenda da Rede Globo.

No entanto, da mesma forma com que contribuiu para a solidificação do regime militar, com a redemocratização brasileira, em 1985, a emissora adere aos interesses da Nova República<sup>5</sup>. Com os ventos soprando novamente a favor da democracia no País, adaptar-se aos novos tempos era necessário.

Destarte, percebemos que a Rede Globo sempre esteve – e está – presente na vida política dos brasileiros desde o seu surgimento. Porém, este não é o único ponto de destaque da emissora. Dentre outros diversos aspectos de relevância, podemos destacar a qualidade das suas telenovelas, as coberturas esportivas e a já mencionada supremacia técnica e econômica frente às empresas concorrentes. Além disso, outra produção que merece ser ressaltada é um programa surgido na década de 1970 que vai ao ar nas noites de domingo e que, a exemplo do “Jornal Nacional”, também é assistido por milhares de telespectadores.

<sup>4</sup> Noticiário mais assistido pelos brasileiros desde a década de 1970, o Jornal Nacional foi ao ar pela primeira vez no dia 1º de setembro de 1969, introduzindo o conceito de telejornal em rede.

<sup>5</sup> “(...) Após anos de silêncio e convivência ininterruptos, falou em ‘ditadura militar’ quando Tancredo Neves foi eleito presidente no Colégio Eleitoral (...)” (Cruz, 2006, p.26).

## “Fantástico”: o show da vida dos brasileiros nos domingos à noite

No ar desde o dia cinco de agosto de 1973, o Fantástico consiste em uma “revista eletrônica<sup>6</sup> de variedades”<sup>7</sup> semanal que mistura informação jornalística e entretenimento com doses de espetáculo<sup>8</sup>. Apresentado por Tadeu Schmidt e Renata Vasconcellos, o programa tem cerca de duas horas e vinte e cinco minutos de duração.

A produção, que, inicialmente, chamava-se “Fantástico – o show da vida”, começou apresentando

shows de humor, teleteatros, musicais, jornalismo, documentários e reportagens internacionais, com um cardápio variado de temas. Só era pauta o que representasse um verdadeiro show, algo que trouxesse a noção de espetáculo embutida. (...) Em pouco tempo, a revista semanal ganhou projeção nacional e internacional, servindo de espelho para programas similares em países como Espanha e Itália.”<sup>9</sup>

Assim,

o “Fantástico” se tornou um painel dinâmico e multifacetado de quase tudo o que é produzido numa emissora de televisão – jornalismo, prestação de serviços, humor, dramaturgia,

<sup>6</sup> Gênero que mixa informação considerada jornalística com variedades como música, humor, esporte, espetáculos etc. Mostrando os apresentadores em pé, a revista eletrônica alterna momentos de seriedade com descontração (Souza, 2004).

<sup>7</sup> Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,6YN0-5273-247251,00.html>> Acesso em: 28 out. 2013.

<sup>8</sup> Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5955/1/LilianMota.pdf>> Acesso em: 28 out. 2013.

<sup>9</sup> Disponível em <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Artigo3%20Everardo%20Rocha%20e%20Bruna%20Aucar%20-%20pp%2043-60.pdf>> Acesso em: 28 out. 2013.

documentários exclusivos, música, reportagens investigativas, denúncia, ciência –, além de um espaço para a experimentação de novas ideias e formatos<sup>10</sup>.

Mantendo essa vitoriosa fórmula que lhe rende altos índices de audiência, o “Fantástico” vem inovando na relação com o telespectador ao promover quadros como o “Bola cheia” e o “Bola murcha”, que permitem aos receptores enviarem vídeos com lances de futebol amadores para o programa. “Os melhores e os piores lances são exibidos. Durante o programa, os telespectadores e um grupo de jurados famosos podem votar em quem é o Bola cheia e o Bola murcha do domingo”<sup>11</sup>.

O consagrado formato do “Fantástico”, aliado às novidades promovidas citadas anteriormente, as quais permitem ao telespectador uma maior interação com o programa, situam essa produção da Rede Globo dentro da lógica cada vez mais atual das empresas de comunicação em tempos de globalização: a do maior índice de audiência possível, pois o que está em jogo, no final das contas, é o lucro. Neste sentido, lançaremos mão a seguir de um cabedal teórico-metodológico que permita refletir a respeito de questões como a que se impõe aqui e, também, que sustente um estudo de recepção conforme proposto no início deste trabalho.

## Da cultura da mídia ao âmbito da recepção

Em nível geral, o contexto atual dos meios de comunicação de massa sugere práticas que andem em compasso com a ideologia globalizante vigente. Assim, frequentemente, constatamos exemplos que demons-

<sup>10</sup> Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-247251,00.html>> Acesso em: 28 out. 2013.

<sup>11</sup> Disponível em <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Artigo3%20Everardo%20Rocha%20e%20Bruna%20Aucar%20-%20pp%2043-60.pdf>> Acesso em: 28 out. 2013.

tram ser a qualidade das informações inversamente proporcional aos índices de audiência. Em verdade, o que observamos é uma substituição do discurso noticioso por uma espécie de discurso publicitário<sup>12</sup>, que tem a pretensão de homogeneizar identidades, é estereotipado e mercadológico, a-histórico e sem aprofundamento. Por isso mesmo, é desprovido de elementos que levem os receptores à reflexão.

Estudioso da comunicação, Kellner<sup>13</sup> (2001) contempla em suas investigações as mais diversas produções midiáticas procurando elucidar tendências dominantes e de resistência, vislumbrar perspectivas históricas e também analisar a forma como os meios de comunicação agem com vistas a influenciar a identidade dos indivíduos.

A partir da perspectiva do autor, constatamos que, hoje, os meios de comunicação massivos consistem em uma espécie de palco pelo qual desfilam informações sobre os mais variados agentes sociais ao redor do mundo. Neste sentido, procurando entender o porquê de a mídia produzir como produz na atualidade, Kellner (2001) lança mão de três categorias analíticas, a saber: horizonte social, campo discursivo e ação figural.

O horizonte social contextualiza a época e o cenário em que se dá determinada produção midiática. O campo discursivo engloba os atores envolvidos no discurso dos veículos de comunicação de massa. Já a ação figural mostra o produto final de acordo com o horizonte social e o campo discursivo. Portanto, a partir de uma conjuntura específica e levando em conta os sujeitos envolvidos nesta, a mídia produz informação. Dentro destes desdobramentos, muitas vezes, percebemos a presença dos *fait divers*.

<sup>12</sup> Aqui, fazemos menção à ausência de um lead jornalístico completo, ou seja, que apresente as informações básicas de uma notícia, a saber: “o quê?”, “quem?”, “quando?”, “onde?”, “como?” e “por quê?”.

<sup>13</sup> De origem norte-americana, Kellner é um verdadeiro articulador de teorias que “tem seu lugar de fala nos movimentos de contracultura dos anos de 1960, na recessão da primeira metade da década de 1970 e na implosão da Rússia a partir de 1980” (Cruz, 2006, p. 64).

Os “Casos do Dia”, mais conhecidos como fait divers, consistem em uma das principais categorias de Barthes<sup>14</sup> voltadas para os meios de comunicação. Com uma abordagem estruturalista, ele lhe deu conceito, tipologia e subtipologia. Assim, estabeleceu a sua teorização.

O fait divers é a informação sensacionalista. Atualmente, vivencia-se uma magnífica exploração dessa categoria na imprensa, quando esta é classificada como informação geral. Alguns exemplos desenvolvem-se durante vários dias, o que não quebra sua imanência constitutiva, por que implica, sempre, uma memória curta, efêmera.

Para Ramos (1999), as relações que dizem respeito ao fait divers expressam conflito, atingem a emoção do receptor, independentemente de seu estilo jornalístico; são constituídas pelo excepcional, pelo grotesco, que valorizam o espetacular, e podem ser reduzidas em dois tipos básicos: causalidade e coincidência. Ambos apresentam subtipologias respectivas, direcionadas para a compreensão da excepcionalidade, condição do estabelecimento da noção de conflito.

O fait Divers de Causalidade revela dois tipos: a causa perturbada, quando se desconhece, ou não é possível precisar a causa, e, ainda, quando uma pequena causa provoca um grande efeito; e a causa esperada, em que, quando a causa é normal, a ênfase desloca-se para os chamados personagens dramáticos como, por exemplo, crianças, mães e idosos (Barthes, 1971).

Na causa perturbada, ocorrem fatos excepcionais, espantosos, que implicam perturbação, conflito. Há um efeito (o conflito surge daí). No entanto, a causa é desconhecida, imprecisa, ou, até mesmo, ilógica, sem sentido. Há uma riqueza de desvios causais. Devido a certos estereótipos, espera-se uma causa e surge outra, mais pobre do que a esperada. Neste gênero de relação causal, há o espetáculo de uma decepção; paradoxalmente, quanto mais escondida, mais notada será essa causalidade.

<sup>14</sup> Semiólogo estruturalista francês. Responsável pela teorização do fait divers.

Barthes (1971) divide o *fait Divers* de coincidência em dois tipos: de repetição – quando a informação repetida leva a imaginar causas desconhecidas, que ocorrem em circunstâncias diferentes – e de antítese, quando se aproximam dois termos qualitativamente distantes.

Essa prática do *fait divers* pela mídia reflete

o capitalismo contemporâneo que, através dos seus significados e métodos, fornece elementos que tendem a relegar os indivíduos à passividade e à manipulação ao mesmo tempo que obscurecem a natureza e os efeitos do poder vigente. Fomentando uma memória curta e efêmera, o *fait divers* reflete e reforça algumas das premissas da era globalizante: as informações devem ser líquidas e, ao mesmo tempo, devem atingir o emocional das pessoas (Cruz, 2012, p.803).

Sendo assim, falar sobre pessoas pressupõe também estudar o âmbito da recepção, nosso próximo tópico. Não obstante, o fato de antes termos dado similar importância para circunstâncias que influenciam a produção dos discursos midiáticos é corroborado por Martín-Barbero<sup>15</sup>, o qual sustenta que um estudo de recepção não pode ser realizado de maneira isolada. Segundo o autor,

Eu não poderia compreender o que faz o receptor, sem levar em conta a economia da produção, a maneira como a produção se organiza e se programa (...) eu não tenho nenhuma receita, mas ao menos sei o que não quero. E não gostaria que o estudo de recepção viesse a nos afastar dos problemas nucleares que ligam a recepção com as estruturas e as condições de produção (1995, p.55).

No que tange ao processo de recepção, Martín-Barbero (1997) atenta para os lugares de fala dos indivíduos. É importante averiguar sob que

<sup>15</sup> Teórico espanhol naturalizado colombiano. Considerado um dos grandes baluartes dos estudos sobre comunicação e cultura.

condições as falas estão sendo constituídas. Estas “posições de enunciação” (HALL<sup>16</sup>, 1996) são individuais e baseiam-se em um contexto particular e, ao mesmo tempo, público. Referem-se à identidade cultural de cada pessoa o que, cabe ressaltar, consiste em um processo sempre em construção, pois interage com o social.

Esse contexto particular, individual, consiste nas mediações, que significam as mais variadas formas culturais através das quais os receptores apropriam-se das mensagens e produzem sentido. Portanto, o deslocamento dos meios para os atores sociais dentro de cenários específicos estabelecidos, constitui a complexa questão das mediações.

A partir disso, Martín-Barbero promove três lugares de mediação, a saber: “a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural” (1997, p.292). Para o autor, com relação ao primeiro caso, na América latina, as pessoas se reconhecem na televisão e, no Brasil, isso não é diferente. No entanto, para que essa situação possa ser entendida, faz-se necessário estudar o cotidiano dessas famílias. O segundo caso aborda a ligação entre os tempos de produção e as rotinas cotidianas de recepção. Já o último aspecto, o qual será trabalhado nas análises, refere-se às mais variadas bagagens culturais dos componentes da esfera receptiva, o que corrobora um modo específico de ver/ler, interpretar e usar os produtos da cultura midiática.

Sendo, portanto, ativo e dono de uma cultura particular, o receptor produzirá determinados códigos culturais: a reprodução, em que aceita tudo o que recebe, o que o constitui em uma espécie de cúmplice do pensar hegemônico; a negociação, quando aceita algumas partes daquilo a que está exposto e outras não; e a resistência, processo em que não há aceite de propostas de sentido oriundas da mídia, o que acarreta uma construção alternativa ou contraproposta (HALL, 2003).

**16** Jamaicano ligado aos Estudos Culturais Britânicos. É tido como um dos principais autores dessa linha teórica (Escosteguy, 2001).

De posse desse arcabouço teórico e, conforme dito anteriormente, sustentados por uma linha de raciocínio crítica, histórica e dialética, partiremos para as análises do trabalho. Neste sentido, com relação ao âmbito da recepção, julgamos pertinente lançar mão da técnica dos grupos de discussão o que, de acordo com Lopes et al. (2002, p.57), “vem a ser uma entrevista coletiva [não estruturada] na qual o objetivo pressupõe o pesquisador sair de cena e deixar o grupo debater e refletir sobre suas próprias interpretações”.

Ressaltamos, mais uma vez, que a escolha de 13 pessoas para o estudo de recepção não interfere nos objetivos de uma pesquisa de cunho qualitativo. Com base em anos de estudos, Orozco Gómez (2000, p.86) reforça essa premissa ao afirmar que não é necessário entrevistar mais do que 25 receptores, pois, além desta quantidade, a obtenção de novas informações é “mínima”. Para o autor, um número entre 10 e 20 indivíduos pode ser suficiente para que se obtenha conhecimento. O que está em jogo aqui não é a contagem, mas, sim, como se desenvolve o processo crítico de recepção televisiva.

## Análises

A proposta metodológica desta investigação consiste em dois momentos: em primeiro lugar, analisar, de forma panorâmica, a reportagem do “Fantástico” sobre a banda Black Sabbath, levando em conta os seus contextos de produção. Logo após, será realizado um estudo de recepção com uma amostra de 13 fãs e não fãs dos músicos ingleses. Entretanto, antes de partirmos para a primeira instância analítica, apresentaremos um breve perfil do grupo britânico.

## Os pais do heavy metal<sup>17</sup>

Considerada a banda pioneira do heavy metal, o Black Sabbath surgiu em Birmingham, Inglaterra, no final dos anos de 1960. Formado originalmente por Ozzy Osbourne (vocal), Tony Iommi (guitarra), Geezer Butler (baixo) e Bill Ward (bateria), o grupo iniciou a carreira sob o nome de “Earth”<sup>18</sup> (Osbourne, 2010, p.80–81). No entanto, influenciado por um filme – Black Sabbath – protagonizado pelo falecido ator inglês Boris Karloff, o baixista sugeriu o novo nome para os seus companheiros, o que foi aceito de imediato.

A partir do lançamento do seu primeiro álbum, intitulado “Black Sabbath”, considerado “o primeiro disco de heavy metal do mundo” (Dimery, 2007, p.198), a banda rapidamente atingiu o sucesso. Suas letras abordavam temas considerados demoníacos, além de questões como “opressão, horror, [e] poder” (Rey e Philipe, 1984, p.25), o que cativava cada vez mais fãs para o grupo.

Ao longo da década de 1970, o Black Sabbath lançou muitos discos de sucesso como “Paranoid” (1970), “Master of Reality” (1971), “Volume 4” (1972), “Sabbath Bloody Sabbath” (1973) e “Sabotage” (1975). No entanto, apesar do êxito, o abuso do uso de drogas e problemas de relacionamento entre os membros da banda, resultaram na saída do vocalista Ozzy Osbourne, em 1979 (Osbourne, 2010, p.193).

Após esse episódio, o guitarrista Tony Iommi – único remanescente original do Black Sabbath a participar de todas as formações da banda – atravessou as décadas seguintes alternando músicos, assim como

<sup>17</sup> Estilo de música ligado ao rock cujo nome foi inspirado, segundo Rey e Philipe (1984), no apelido dado por pesquisadores norte-americanos ao catalisador da reação atômica do Urânio. Os mesmos autores (1984, p.3) definem o heavy metal: “o que é heavy metal senão melodia fortemente marcada, com letras agressivas, enquanto instrumentos trabalham ao infinito costurando sobre uma linha melódica?”

<sup>18</sup> Antes, porém, a banda teve outros dois nomes: “The Polka Tulk Blues Band” e, depois, “Earth Blues Band” (Iommi, 2013).

bons e maus momentos<sup>19</sup>. Um desses momentos considerados positivos é justamente o atual. Exatamente no dia 11 de novembro de 2011, o grupo anunciou a volta com a formação original para a gravação de um álbum de músicas inéditas e uma turnê.

Apesar disso, problemas contratuais alegados fizeram com que o baterista Bill Ward desistisse da volta. No seu lugar, entra Tommy Clufetos, membro da banda solo de Ozzy Osbourne. Mas, para a gravação do álbum que viria a se chamar “13”, as baquetas ficaram a cargo de Brad Wilk, ex-músico do grupo norte-americano Rage Against the Machine, da década de 1990. Já para a turnê que se seguiu após o lançamento do disco, Clufetos retornou ao seu posto no Black Sabbath.

### A fantástica reportagem do “Fantástico”

E foi justamente sobre esse “momento positivo” que o “Fantástico” exibiu no dia 7 de julho de 2013, uma matéria sobre a banda. Com o título “Ozzy Osbourne cumpre promessa e volta ao Brasil com Black Sabbath”<sup>20</sup>, a reportagem é introduzida pelos apresentadores Tadeu Schmidt e Zeca Camargo, que deixou o programa no mesmo ano. A fala de Tadeu Schmidt começa assim: “Agora, vamos falar de roqueiros veteranos que habitam um mundo de sombras, ruínas e barulho”. Na sequência, Zeca Camargo completa: “Uma das bandas mais adoradas de todos os tempos está de volta: o sinistro Black Sabbath”.

Alternando imagens antigas e novas da banda<sup>21</sup>, a reportagem, que tem a duração de cinco minutos e 26 segundos, inicia com um pequeno

<sup>19</sup> Sobre os chamados “bons momentos”, vale mencionar que, após a saída de Ozzy Osbourne, o Black Sabbath lançou discos de muito sucesso ao lado do novo vocalista na época, o norte-americano Ronnie James Dio, falecido em 2010.

<sup>20</sup> Disponível em <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2013/07/ozzy-osbourne-cumpr-promessa-e-volta-ao-brasil-com-black-sabbath.html>> Acesso em: 2 nov. 2013.

<sup>21</sup> O que foi a tônica de toda a reportagem.

histórico do grupo: “No começo dos anos 1970, eles inventaram o rock pesado. São os deuses do heavy metal. Mas depois do sucesso, veio a separação. Os músicos da formação original do Black Sabbath passaram décadas sem se entender. Só que essa fase acabou”.

Após a introdução, o repórter Álvaro Pereira Júnior aparece informando que a banda está reunida, após 35 anos, para gravar um disco de inéditas. Afirma, também, que a festa do lançamento será realizada em um templo judaico do século XIX da cidade de Nova York. E complementa indagando: “o que será que o Ozzy vai aprontar lá dentro?”

Na sequência, vem a resposta: “ Não aprontou nada! Foi só um encontro com fãs, super tranquilo! A entrevista para o Fantástico está marcada para o dia seguinte, às 11h da manhã”. E, mais uma vez, questiona: “Vê se isso é horário pra roqueiro? Será que deu certo? Logo a seguir, já mostrando imagens de Ozzy Osbourne e Geezer Butler, Pereira Júnior diz: “Eles podem ser malucos, mas são profissionais! Ozzy e o baixista Geezer Butler estavam acordados e de ótimo humor”.

Perguntados sobre as letras soturnas, Geezer Butler diz que ainda faz sentido cantar sobre os mesmos temas de quando os integrantes da banda tinham 20 anos. Segundo o baixista, atualmente, faz mais sentido porque o mundo “está cada vez mais sombrio”. Ozzy emenda: “Eu confio no Geezer para me entregar grandes letras. Muitas vezes nem entendo nada. Eu só vou lá e canto. E funciona!”.

Em seguida, o jornalista afirma que no novo disco do grupo, a voz de Ozzy Osbourne está “clara e forte”. O cantor explica: “Eu não fumo mais (...) Não uso mais drogas e bebo só de vez em quando”. Mas, a declaração é contestada por Pereira Júnior: “Bom, mais ou menos. Porque no dia 15 de abril, Ozzy divulgou na internet: ‘No último ano e meio voltei a beber e usar drogas. Mas já faz 44 dias que estou sóbrio. Peço desculpas por meu comportamento alucinado naquele período”’.

Logo após, o vocalista declara que foi sua esposa, Sharon Osbourne, quem o salvou do álcool e das drogas depois da sua saída do Black Sabbath. A seguir, mostrando imagens do programa, a reportagem fala

do reality show “The Osbournes”, que foi estrelado por Ozzy Osbourne e sua família, e foi ao ar pelo canal MTV (Music Television). Questionado se alguém do grupo havia ficado com inveja, Geezer Butler respondeu: “Imagina. Nossa origem é tão pobre, em Birmingham, Inglaterra, que ver um de nós se dando muito bem é uma alegria!”

Quando o assunto foi a saída de Bill Ward, a reportagem informou que Ozzy Osbourne havia dito que o baterista “tinha simplesmente esquecido como tocar as músicas”. No entanto, “para o Fantástico, o vocalista aliviou um pouco: ‘Eu só falei que ele não ia aguentar duas horas de show, porque é um esforço muito grande’”, esclareceu. Na continuação, o jornalista informou que devido ao esforço a turnê da banda faria “várias pausas de duas semanas, para o guitarrista Tony Iommi, autor das melodias mais pesadas do rock, se tratar de um câncer linfático”.

Aproveitando a deixa, Pereira Júnior disse que a morte era um tema constante nas letras da banda. Como exemplo, citou uma música do álbum “13”, “‘End Of The Beginning’ – o fim do começo”. Questionado se o grupo estava “no fim do começo ou no começo do fim”, Geezer Butler respondeu: “No fim do fim”. Já para o vocalista, aquele momento não significava “(...) nem o fim do começo ou o começo do fim. É o começo do começo, ou o fim do fim”. Tal afirmação fez o baixista do Black Sabbath sorrir.

Direcionando as atenções para o vocalista, Pereira Júnior sustenta: “Apesar de às vezes não falar coisa com coisa, Ozzy é uma força criativa na banda”. Sobre o nome do novo disco, o cantor responde: “O ano é 2013. O disco ia ter 13 faixas. Nem pensei em outro nome”. Em seguida, em clima de descontração, é dito pela reportagem que o título da principal música<sup>22</sup> de “13” também é criação de Ozzy Osbourne. Informa o jornalista: “Ele (Ozzy Osbourne) diz que viu a frase no dentista, na capa da revista Time”. Mas Geezer Butler ironiza: “Essa revista saiu em 1966. Deve ser um dentista muito velho!”

<sup>22</sup> “God is dead”.

Finalizando a matéria, Pereira Júnior avisou que a banda viria ao Brasil em outubro e que Ozzy Osbourne tinha memórias do Brasil: “Quando eu toquei no Rock In Rio, em 1985, jogaram uma galinha viva no palco! Ela ficou lá, sentadinha”. A reportagem encerra dizendo que o cantor já havia comido um morcego em um show. Em seguida, uma declaração do vocalista: “Quando estive aí, prometi que, se um dia o Sabbath voltasse, a gente tocaria no Brasil. Vou cumprir, se Deus quiser. E ele não está morto!”, encerrou.

## Da produção

Anteriormente, sustentamos que o “Fantástico” enquadra-se no horizonte social das empresas de comunicação em tempos de globalização: ora sérios, ora descontraídos, os discursos e as posturas dos apresentadores do programa devem buscar o maior índice possível de audiência porque, no final das contas, o que mais se almeja no atual cenário é o lucro.

Partindo dessa constatação, na referida matéria temos, como atores do campo discursivo, os integrantes do Black Sabbath e as suas mediações como a volta do grupo, o lançamento do álbum “13” e a vinda ao Brasil para a realização de alguns shows. Além destas, velhos fantasmas como o uso de drogas e os desentendimentos entre os músicos da banda são – ou deveriam – ser apresentados como elementos complementares da reportagem.

No que se refere à ação figural da reportagem, ou seja, como esses atores e suas práticas são mostrados pela mídia sob a égide do horizonte social apresentado, percebemos vários desvios de foco como, por exemplo, a ironia e a questão das drogas a partir do uso quase constante do *fait divers* através dos seus tipos e subtipos.

Na chamada da matéria, os dois apresentadores lançam mão do *fait divers* de coincidência através do subtipo antítese ao ligar o grupo com um cenário nebuloso, barulhento e amedrontador. Já na reportagem de

Pereira Júnior, a união de percursos distintos prossegue. Seja quando o repórter chama os integrantes do Black Sabbath de “deuses” do estilo heavy metal, seja quando Ozzy Osbourne é visto como o bagunceiro – “o que será que o Ozzy vai aprontar lá dentro?” – ou seja quando a classe roqueira é chamada de malandra quando o jornalista questiona se 11h “é horário pra roqueiro”. Seja quando o cantor e Geezer Butler são rotulados como malucos, seja quando Ozzy Osbourne é visto como um homem drogado, em que pese o elogio à sua voz feito por Pereira Júnior, ou quando também o vocalista não fala “coisa com coisa” e come morcegos.

Não obstante, observamos, também, o uso do *fait divers* do tipo causalidade através do subtipo causa esperada em dois momentos: em primeiro lugar, quando a matéria aproveita a fala de Ozzy Osbourne a respeito do seu ex-companheiro de banda, o agora personagem dramático Bill Ward, afirmando que este está fora de forma e que, portanto, não agüentaria um show de duas horas porque isto denota um grande esforço. Além disso, a doença do guitarrista também é explorada transformando o músico também em uma figura que provoca piedade.

## Da recepção

Com relação ao âmbito da recepção, julgamos ser pertinente apresentar, em primeiro lugar, os receptores que assistiram à matéria e, posteriormente, participaram da discussão. De início, vale ressaltar um ponto que os une: o gosto pela música. Neste sentido, seis declararam-se fãs do grupo e sete afirmaram não serem fãs do Black Sabbath.

Dos seis entrevistados que se dizem fãs da banda, temos os seguintes perfis: Fábio, 35 anos, possui nível superior completo, é cirurgião-dentista e católico; Emerson, 39 anos, possui especialização, é funcionário público, trabalha como analista de sistemas e se diz espiritualista; Leonardo, 39 anos, é formado em direito, exerce a profissão de promotor de justiça e se considera agnóstico; Sandro, 40 anos, nível superior completo, é arquiteto e ateu; Renan, 28 anos, é editor de vídeo, possui

ensino superior incompleto e é ateu; e Rodrigo, 36 anos, tem mestrado, é engenheiro de computação e considera-se cristão, embora sem uma religião específica.

Dos sete declarados não fãs da banda, os perfis são os seguintes: Roberto, 40 anos, nível superior completo, é formado em jornalismo e se diz um católico “afastado”; Diogo, 37 anos, possui nível superior completo, está desempregado e é católico; Iara, 62 anos, tem nível superior incompleto, é aposentada e católica; Elisa, 32 anos, é formada em jornalismo, trabalha com decoração de festas e é católica; Guilherme, 32 anos, tem mestrado, é professor universitário e católico; Marco Antonio, 43 anos, possui especialização, é bancário e esotérico; e Alexandre, 46 anos, tem nível superior completo, é juiz de direito e ateu.

Falando sobre a reportagem do “Fantástico”, do lado do grupo de fãs do Black Sabbath, Fábio, que também é guitarrista, afirma que a matéria enfoca “aspectos negativos da banda e ainda distorcendo informações, desrespeitando a história da banda e os seus integrantes”. Emerson confessa que, antes mesmo de assistir à reportagem, “tinha um sentimento de leve ojeriza em relação à matéria antes da mesma ser efetivamente veiculada, em virtude da linha jornalística das organizações Globo”. E complementa: “No entanto, para minha grata surpresa, a condução, bem como a relativa expertise do repórter, tornaram a exibição interessante e muito menos piegas e clichê do que supostamente eu poderia esperar, em se tratando de ‘Fantástico’ e Ozzy Osbourne conjuntamente envolvidos”.

Endossando de certa forma o que foi colocado por Emerson, Leonardo, que também é baterista nas horas vagas, julgou a matéria interessante. Segundo ele, esta “agrada quem é fã como quem não conhece muito bem a banda”. Por outro lado, Sandro se assemelha mais ao posicionamento de Fábio ao discordar das duas opiniões anteriores. De acordo com ele,

A matéria exibida pelo Fantástico foi a típica matéria feita por pessoal não qualificado para a mesma, com a habitual falta de informação, sensacionalismo e pouco caso com o público. Pelo menos com o público que teria real interesse por tal matéria. O público “roqueiro” é tratado geralmente com deboche, sempre ressaltando todos os estereótipos possíveis e ajudando a construir uma imagem completamente equivocada (vide o termo “metaleiros”, criado pela mesma emissora durante o Rock in Rio<sup>23</sup>, em 1985). O Black Sabbath tinha acabado de lançar um disco novo com três quartos da formação original, estava prestes a começar uma turnê pela América do Sul, incluindo quatro shows no Brasil, e praticamente nada disso foi abordado na entrevista.

Renan é outro fã da banda que concorda com os posicionamentos de Fábio e Sandro. Segundo o editor de vídeo, “como grande parte das matérias sobre o Rock and Roll/Heavy Metal na Rede Globo, o texto aborda os temas clichês do gênero, como drogas, morte e religião, deixando de lado o principal que é a música”. Rodrigo corrobora as opiniões de Fábio, Sandro e Renan e acrescenta: “[a matéria] parece ter sido feita por quem não gosta e está a fim de dar uma malhada nos caras”.

Primeiro não fã confesso a se manifestar sobre a matéria, Roberto crê que a reportagem tem o “selo Globo de Qualidade”. É “superficial, tangencia a importância da banda para o rock and roll, aposta sem exagerar, me parece, nos clichês sobre ela (“ruínas”, “trevas” etc.)”. Resumindo, afirma que é “uma matéria com a tentativa de pegar o fã por cinco minutos sem perder de vista que o público médio do programa e sem intimidade com o tema troque de canal”.

Diogo considerou a matéria exibida mero entretenimento, conforme a linha do programa”. Salientou, também, que a reportagem foi exaustiva e poderia ter sido mais curta. Reforçando a opinião mais preponderante, Iara criticou a entrevista.

<sup>23</sup> Festival de música.

(...) Foi muito fraca. Não informa. Quem não conhece o grupo, não entende nada. Se o grupo veio a se reunir depois de 35 anos, deveria ser feita uma entrevista mais inteligente, com mais conteúdo. O repórter começou não acreditando no profissionalismo do grupo, lembrou de drogas e fatos que nada acrescentam, nada informam. Hoje, o Ozzy está com 65 anos e merecia uma entrevista melhor.

Corroborando ainda mais a opinião de Iara, Elisa sustenta que, na matéria “sobre uma banda internacional e histórica”, não houve seriedade e, ao mesmo tempo, a reportagem foi irônica. Segundo ela, o resultado final denotou “um desrespeito ao telespectador, que é tratado como um idiota”.

Guilherme segue engrossando a opinião que mais se sobressai. De acordo com o professor universitário, o conteúdo exibido consiste em “uma reportagem generalista para um público de massa e procura usar esta retórica do que é mais conhecido ou característico sobre a banda para se comunicar com os públicos”. Corroborando esta opinião, Marco Antonio considerou a matéria repleta de preconceitos. Neste sentido, “adjetivos em abundância devem ter incomodado os fãs da banda. (...) Como se trata de um programa de alta abrangência e formador de opinião, entendo que a notícia poderia ser dada de forma mais imparcial”. Alexandre resume a fala da maioria dos entrevistados ao declarar que “a matéria não informa quase que nada a respeito do assunto e apenas trata de divulgar o evento valendo-se de sensacionalismo”.

Partindo dessas considerações, com exceção de Emerson e Leonardo, fãs da banda, os demais entrevistados, tanto os apreciadores quanto os não apreciadores do grupo, contrapõem-se ao discurso do “Fantástico”, o que, segundo Hall (2003), consiste em uma leitura resistente, de oposição. A partir de suas competências culturais, esses constroem outras possibilidades (alternativas) como contraproposta. Ressaltamos, também, que a mediação religiosa pareceu não influenciar o posicionamento dos integrantes da pesquisa. Independente do credo ou da ausência

deste, o fato de o Black Sabbath possuir a fama de satânico não teve relevância na opinião das pessoas<sup>24</sup>.

Outro ponto que merece destaque é o de que, com exceção de Iara, Elisa, Guilherme e Marco Antonio, os demais entrevistados não assistem ao “Fantástico”. Aqueles que assistem, mesmo assim, fazem-no poucas vezes seja “porque eles [Fantástico] dão valor a matérias que não tem nada de Fantástico”, como afirma Iara, ou “quando não tem outra opção”, no caso de Elisa. “De vez em quando (...) em alguns momentos próximos às 22h” ou “eventualmente”, embora agregue pouco e estar cheio de futilidades, são os argumentos de Guilherme e Marco Antonio respectivamente.

Abordando, por fim, a possibilidade do uso de elementos sensacionalistas na matéria, novamente Emerson e Leonardo destoam do restante do grupo por não verem qualquer sinal de espetacularização na reportagem. No entanto, desta vez, eles recebem a concordância de Roberto, para quem “não há claramente elementos sensacionalistas na matéria”.

Já para aqueles que visualizam elementos sensacionalistas, as opiniões são abundantes. Para Fábio, “em cada uma das respostas dos integrantes da banda já havia um comentário do repórter com conteúdo ridicularizando-os e dando uma visão própria como se fosse uma verdade absoluta como: ‘Ozzy respondeu isso, mas na verdade não é bem assim’. E acrescenta: “Perguntas cretinas como: ‘É o fim do começo ou o começo do fim da banda’, num trocadilho infame ao nome de uma música do novo álbum, sabendo que o Tony Iommi está lutando contra um câncer linfático, foram extremamente agressivas”.

“O jornalista poderia ter abordado temas da reunião da banda como o porquê de terem se reunido, quando decidiram etc.”. Esta é a opinião de Renan, que continua: “Mas não, decidi apresentar para o telespectador

<sup>24</sup> O mesmo vale para outras variáveis como idade, escolaridade e emprego, as quais parecem não ter influenciado as opiniões dos entrevistados a ponto de provocarem opiniões distintas entre eles.

o que o vocalista fez durante a sua ausência da banda, e abordando sua conhecida luta pelas drogas e o famoso reality show (...), assuntos sem total relevância (...)."

Ainda sobre a questão da recaída que Ozzy Osbourne teve com as drogas, Rodrigo compara: "quando um ator da Globo aparece falando que está se recuperando da dependência química, os caras dão todo apoio e nunca iriam mostrar que o cara teve uma recaída, colocam sempre com um ar de que se livrar da droga é muito difícil". No entanto, no caso do vocalista, "parece que o Ozzy é um fracassado mentiroso que não consegue se livrar desse problema".

A insinuação de Pereira Júnior de que roqueiros dormem até tarde, outro ponto (ir) relevante da matéria é apontado por Diogo e Elisa como elementos sensacionalistas. Na mesma linha de raciocínio, Guilherme afirma: "Achei um tanto 'inocente' e despropositado o derrame de clichês de roqueiro como a coisa do atraso. É evidente que Ozzy e seus companheiros têm clara noção que precisam ir para a entrevista e responder ao repórter latino-americano (...)". Alexandre também endossa o uso do sensacionalismo na reportagem. Para ele, esta "parte de aspectos curiosos e inusitados para desenvolver o tema. Aborda, por exemplo, a personalidade do baixista, o fato de o Ozzy ser sequelado, brigas e processos", finaliza.

## Considerações finais

É na mídia que, atualmente, encontramos a forma dominante de cultura. Através de um véu sedutor que combina o verbal com o visual, a cultura da mídia – que é a cultura da sociedade – divulga determinados padrões, normas e regras, sugerem o que é bom e o que é ruim, o que é certo e o que é errado; fornece símbolos, mitos e estereótipos através de representações que modelam uma visão de mundo (imaginário social) de acordo com a ideologia vigente.

Essa realidade constitui o horizonte social do “Fantástico”: apegado a interesses particulares, que respeitam determinados dogmas, e respirando o ar globalizante que permeia a realidade das empresas de comunicação, o programa dispensa, desta forma, específica modelagem às suas informações. Assim, em que pese o caráter informativo da matéria analisada, o “Fantástico” trava uma relação de cumplicidade com o poder vigente e a manutenção deste, e acaba estabelecendo simbolicamente uma ideologia de mercado em suas produções. Como resultado, na ação figural, o *fait divers* reina absoluto.

Tal cenário é notado pela grande maioria dos entrevistados. De posse de suas competências culturais, fãs e não fãs da banda, os quais possuem idades, escolaridades, profissões e crenças diferentes, enxergam os desvios presentes na produção do “Fantástico” e opõem-se ao discurso da reportagem. Percebem o tom de deboche dos apresentadores e do repórter, o uso de clichês e estereótipos; observam a exploração de informações secundárias como a questão das drogas e as suas consequências nos integrantes da banda.

Demonstrando uma postura de país atrasado ao tratar do Black Sabbath – a mesma que o entrevistado Sandro aponta da época da primeira edição do Rock in Rio –, o “Fantástico” informa sem informar. Ao invés de focar as atenções no novo disco e na turnê que passaria inclusive pelo Brasil, a tônica da matéria foi a do superficial baseada na emoção gratuita. Assim, a reportagem abusa da inteligência do receptor.

“Informações” líquidas não informam. Se elas buscam somente a emoção de um maior número possível de receptores, no caso analisado, o que obtivemos foi indignação e o clamor dos entrevistados por construções alternativas. E o que seriam essas construções alternativas? Nada mais do que o básico. Simples assim.

## Referências

BARTHES, Roland. *Ensaios críticos*. Lisboa: Edições 70, 1971.

- BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CRUZ, Fábio Souza. *A cultura da mídia no Rio Grande do Sul: o caso MST e Jornal do Almoço*. Pelotas: EDUCAT, 2006.
- DIMERY, Robert. *1001 discos para ouvir antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina Damboriarena. Os estudos culturais. In HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (orgs.) *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural e diáspora*. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v.24, 1996, p.68-76.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- IOMMI, Tony. *Minha jornada com o Black Sabbath*. São Paulo: Planeta, 2013.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- LINS DA SILVA, Carlos Eduardo. *Muito além do Jardim Botânico*. São Paulo: Summus, 1985.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. América latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In SOUZA, Mauro Wilton de (org.) *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MATTELART, Armand e MATTELART, Michele. *O carnaval das imagens. A ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- OROZCO GÓMEZ, Guillermo. *La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 2000.
- OSBOURNE, Ozzy. *Eu sou Ozzy*. São Paulo: Saraiva, 2010.
- RAMOS, Roberto. *Anotações de sala de aula*. Porto Alegre: PUCRS, 1999.
- REY, Leopoldo e PHILIPPE, Gilles. *Livro negro do rock. O dicionário do heavy metal*. São Paulo, Somtrês, 1984.

SIMÕES, Inimá. Nunca fui santa (episódios de censura e autocensura). In BUCCI, Eugênio. *A TV aos 50: criticando a televisão no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público*. Uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

## Internet

<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2013/07/ozzy-osbourne-cumpre-promessa-e-volta-ao-brasil-com-black-sabbath.html>

<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-247251,00.html>

<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5955/1/LilianMota.pdf>

<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Artigo3%20Everardo%20Rocha%20e%20Bruna%20Aucar%20-%20pp%2043-60.pdf>

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/12902/8607>

sessão temática 7

HISTÓRIA/

HISTORICIDADE/

TEMPORALIDADE:

FONTES VISUAIS

PARA O ESTUDO

DA PERFORMANCE

MUSICAL



# “Para ser bonita e bela não preciso andar ornada”: a construção da diva na música brasileira popular e de concerto entre 1950 e 1960

Isabel Porto Nogueira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
E-mail: isabel.isabelnogueira@gmail.com

Este artigo analisa imagens de mulheres intérpretes em programas de concerto e capas de discos da música brasileira popular e de concerto entre 1950 à 1960, observando os processos de construção da figura feminina como “diva”, seus elementos de representação e produção de sentido, com foco nas práticas e repertórios em circulação na cidade de Porto Alegre neste período. Abordamos estes documentos como fonte para uma história da interpretação e da iconografia musical, entendendo que as representações associadas a cada um destes repertórios podem produzir diferentes padrões de imagens, e compreendendo que tais características contribuem para o entendimento da construção de identidade em mulheres musicistas. Ao mesmo tempo em que ambas são imagens das intérpretes, podemos presumir que exista uma maior autonomia de escolha da musicista nas fotografias que eram enviadas para divulgação, ao passo que as capas de discos comporiam um produto direcionado à um mercado específico. Observamos a existência de padrões de corporeidade repetidos, apontando para a reiteração de um feminino contido, recatado, sem adornos excessivos, compondo um personagem socialmente aceito. Ao mesmo tempo, aparecem elementos diversos, que apontam para a figura de “Diva” no plural, apresentando, mesmo dentro de um âmbito estrito, uma diversidade de figuras femininas.

**Palavras-chave** Iconografia Musical, Música e Gênero, Mulheres intérpretes, Música popular, Capas de discos.

This paper analyzes women performers' images printed on concert programs and record sleeves of the Brazilian popular and classical music from 1950 to 1960, observing the processes that lead to the construction of the female figure as a “Diva”, its representation elements and meaning productions, focusing on the practices and repertoires that circulated in the city of Porto Alegre by this period. These documents are addressed as sources for a history on performance and musical iconography, understanding that the representations associated with each of these repertoires can produce different imagery patterns, and also realizing that such characteristics contribute to the understanding of identity construction in female musicians. While they're both the interpreters' images, we can assume that, on concert programs, the artist has a significantly wider space to make choices in relation to the images that

would go on disclosure, whilst record sleeves were products destined to a specific market. We observed the existence of repeated corporeity patterns, pointing to the reiteration of a restrained, modest and unornamented feminine, which composes a socially accepted character. Withal, several elements appear, pointing to the “Diva” figure in the plural, presenting, though in a strict scope, a diversity of female figures.

**Keywords** Musical Iconography, Gender and music, Women Performers, Popular Music, Record Sleeves.

## Apresentação do projeto

Este projeto analisa imagens de mulheres intérpretes da música brasileira popular e de concerto entre 1950 à 1960, observando os processos de construção da figura feminina como “diva”, seus elementos de representação e produção de sentido, com foco nas práticas e repertórios em circulação na cidade de Porto Alegre neste período.

Para a realização do projeto, nos centraremos primeiramente nos programas de concerto do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS e capas de discos em circulação na cidade no período, mapeando repertórios e práticas da música popular e de concerto associados à figura feminina.

O escopo temporal da pesquisa abrange uma temática e um período que já vem sendo objeto de nossas pesquisas desde 2003, e que vem resultando em reflexões e trabalhos publicados sobre a construção da identidade feminina através da imagem na música de concerto e os sentidos a ela associados.

Nesta trajetória, temos trabalhado com fotografias de mulheres intérpretes e compositoras da música de concerto, que estiveram em tournée pelo sul do Brasil no período 1920–1960, observando continuidades e descontinuidade nas imagens e procedendo a uma análise iconográfico-  
-iconológica.

Assim, abordamos as fotografias e os programas de concerto como fonte para a iconografia e para uma história da interpretação musical, compreendendo esta documentação no contexto das instituições e considerando os critérios de guarda e conservação ali adotados. Os acervos de instituições de ensino e performance musical constituem importante fonte para o estudo das práticas musicais e seus aspectos contextuais, e os estudos realizados pretendem discutir as fotografias e imagens de intérpretes como agenciadores de significado e representação dentro das redes do fazer musical.

Uma vez que o acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS não possui um contingente significativo de fotografias de intérpretes, os programas constituem uma das únicas possibilidades de análise da imagem por meio da qual estes músicos escolheram representar-se, dentro de uma teia de produção de sentidos que abordaremos no decorrer deste estudo.

Tendo em vista que as fotografias de intérpretes eram enviadas antes dos concertos como forma de divulgação, e eram publicadas nos jornais e nos programas, entendemos que configuram assim elementos importante para a compreensão de como estes artistas desejavam ser vistos, representando um reflexo de suas concepções artísticas.

Até o momento, os trabalhos desenvolvidos estiveram centrados em fotografias e programas de intérpretes da música de concerto, com foco principalmente em imagens de mulheres. Neste projeto, pretendemos ampliar o âmbito da análise e cotejar imagens de mulheres da música de concerto com imagens de mulheres da música popular, através das capas de discos, observando as permanências, similaridades e singularidades entre estes conjuntos de imagens. Entendemos que as representações associadas a cada um dos repertórios podem produzir diferentes padrões de imagens, e compreendemos que observar estas características traz elementos para o entendimento da construção de identidade em mulheres musicistas.

Para pensar as fotografias, utilizamos as reflexões de Nicholas Cook (1998), que analisa as capas de discos como parte da obra artística, tratando-as como elemento importante para a definição do produto musical. Cook observa as escolhas fotográficas de intérpretes e regentes nas capas de LPs e CDs de música de concerto, observando a ênfase em suas faces, mãos e expressividade, chamando a atenção para o fato de que ali os intérpretes se tornam o foco do investimento do mercado, em detrimento da obra ou do compositor que está sendo interpretado.

Poderia dizer, então, que as fotografias de intérpretes são antecedentes das capas de LPs e CDs, uma vez que eram enviadas para divul-

gação das tournées de virtuosos pelo Brasil e América do Sul. Se os LPs e CDs combinam a imagem do intérprete diretamente à música que está sendo interpretada, as fotografias que os intérpretes enviavam para a divulgação dos seus concertos antecediam a experiência musical, criando expectativas sobre o artista antes de sua chegada. Ao mesmo tempo, estas fotografias, quando utilizadas nas capas dos programas de concerto, combinavam-se com a música escutada e a visão da performance em tempo real, conferindo uma amplitude de possibilidades à leitura do signo. Logo, transformavam-se em signos memoriais, evocando a experiência da performance posteriormente. Os LPs, por outra parte, combinavam a escuta diretamente ao produto visual, compondo a obra como parte das escolhas estéticas do artista.

Se em relação às fotografias das capas dos CDs, Cook observa que estas criam ao mesmo tempo um movimento de proximidade e distanciamento entre intérprete e ouvinte, o mesmo pode-se dizer sobre as fotografias. A combinação estudada entre luz e pose nas fotografias feitas em estúdio nos discos de música de concerto, onde se buscava enfatizar a aura de estrela, de intelectualidade ou de entrega total à música, provoca o desejo de compartilhamento daquele produto ao mesmo tempo em que deixa clara a condição de sua inacessibilidade para o público médio.

Assim, sobressai-se um conceito de desejo combinado com distanciamento, configurando elementos importantes para a análise deste objeto.

Buscaremos aplicar estas ideias aos LPs de música popular, compreendendo de que forma agenciam-se neste repertório estes elementos e seus significados.

Nos valemos também das concepções de Marcadet (2007), que apresenta uma perspectiva de trabalho que coloca em diálogo fontes docu-

mentais como programas de espetáculos, catálogos de discos, notas da imprensa, revistas radiofônicas e televisivas, no sentido de observar os mecanismos do que denomina *fatos-canção*. Seu objetivo é compreender as canções enquanto objetos de conhecimento que ressoam processos socioculturais, mercadológicos e políticos envolvidos desde sua produção até sua recepção; e observar que a pesquisa em torno das canções relaciona-se com fontes documentais produzidas por diversos agentes e instituições.

Ainda, para analisar as fotografias nas capas de discos, utilizamos o conceito de *pathosformeln*, de Warburg, observando os padrões de representação do corpo humano e a forma como estes carregam um forte potencial emotivo, o qual, do ponto de vista de Warburg, possui um fator significativo para a interpretação da relação entre a obra de arte e o contexto histórico. A teoria das formulas passionais, baseada na emoção humana, propõe analisar as expressões dos estados emocionais, ao mesmo tempo dando conta de pensar as permanências de motivos e padrões figurativos (GINZBURG, 2009, p. 53-54) como figuras psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens; e suas modificações e transformações.

Como estamos tratando de mulheres artistas, observamos ainda que, segundo McClary (2002, p. 151,) “mulheres no palco são vistas como mercadorias sexuais independente de sua aparência ou seriedade”<sup>1</sup>, apontando para a estreita ligação entre a prostituição e a vida artística. Assim, instala-se um jogo dual, onde esta concepção da mulher artista será confirmada ou negada, velada ou desvelada, parcial ou totalmente e irá adquirir contornos diferentes segundo o mundo musical a que se pretenda a pertença.

Observar estas nuances de representação, e o agenciamento destas concepções artísticas a partir das imagens é o objeto desta pesquisa.

<sup>1</sup> “Women on the stage are viewed as sexual commodities regardless of their appearance or seriousness”.

Pensamos, ao propor este estudo, que, no estudo das imagens de mulheres intérpretes, a representação fotográfica envolve um ethos construído centrado na figura da “diva”, seus agenciamentos e derivações. Na composição de sua fórmula performativa dramática, o sentido buscado é o distanciamento, a formulação do desejo. Mostrar e esconder, dar e negar. Aproximar o público da imagem do objeto artístico e ao mesmo desenhar as fronteiras entre este, inatingível, e o mundo real e cotidiano.

O projeto tem por objetivo geral estudar as imagens de mulheres intérpretes e compositoras nas fotografias, programas de concerto e discos em circulação na cidade de Porto Alegre entre as décadas de 1950 e 1960, com o objetivo de estudar as formas de representação destas mulheres e o engendramento do conceito da “diva”, identificando os padrões e significados do fazer musical feminino, bem como as fórmulas performativas dramáticas utilizadas. Ao mesmo tempo, desejamos discutir a presença e atuação de mulheres intérpretes e compositoras em Porto Alegre e Rio Grande do Sul, identificando dados biográficos e trajetória artística. Ao mesmo tempo, se pretende realizar um mapeamento das imagens de mulheres intérpretes e compositoras em programas de concerto do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, e em capas de discos em circulação na cidade de Porto Alegre entre as décadas de 1950 e 1960. Por meio destas imagens, o estudo quer contribuir para a reflexão sobre a fotografia como importante documento iconográfico e para a discussão sobre a imagem e a corporeidade como agentes importantes na perpetuação de sentidos e formas de representação do feminino em intérpretes e compositoras.

Este estudo vem dar continuidade aos projetos que vem sendo desenvolvidos desde 2003 tendo programas de concerto, fotografias e periódicos como fonte primária (Projetos “Imagem e representação em mulheres musicistas”, “A Crítica Musical na cidade de Pelotas”, “A Música na Revista Ilustração Pelotense”, “A Música em O Corymbo”, “A Música em A Máscara”, “Negociações da Modernidade”), estudando mulheres in-

térpretes e as diferentes abordagens quanto à valorização e legitimidade de sua atuação como profissionais.

O trabalho com fotografias, programas de concerto e capas de disco pretende oferecer uma outra possibilidade de estudos dentro da trajetória dos estudos em musicologia, abordando documentos antes apenas relacionados ao cotidiano do fazer musical e às atividades de intérpretes, abrindo assim possibilidades de reflexão sobre a música e sua recepção, e indo além da concepção tradicional onde os compositores e sua produção direta são vistos como o centro da história da música.

Ao mesmo tempo, estes podem ser considerados como novos documentos para municiar um outro olhar dentro deste movimento de abertura do campo de possibilidades de estudo em musicologia. O questionamento sobre a validade e pertinência dos documentos tradicionais é parte essencial do processo que pretende desconstruir criticamente os padrões normativos presentes no pensamento e no discurso da musicologia, trazendo e apropriando elementos para o desafio de uma escuta fora das margens.

Sobre o caso específico das imagens de intérpretes, as fotografias trazem de forma muito direta uma dualidade de proposições, o desejo de aproximação do artista com o público, onde este, no entanto, permanece distante da possibilidade de compartilhamento efetivo do sentido estético.

No estudo das imagens de intérpretes, a representação elaborada para a fotografia envolve uma construção de personagem plasmado nas escolhas da pose para a câmera, com seus elementos técnicos, e mediado pelas negociações entre fotógrafo e fotografado, que em níveis diversos refletem e reforçam as escolhas e concepções estéticas do artista. Ao mesmo tempo, para a mulher musicista envolve ainda a criação de uma aura de distinção e contenção corporal, marcando um distanciamento do universo da música de cena e de sua conseqüente aproximação ao universo da prostituição, segundo o que observa McClary (1991).

A partir do estudo das fotografias, capas de disco e programas de concerto, pretende-se contribuir para uma reflexão sobre a importância destes documentos para a musicologia, considerando-os como parte de uma rede de formação de sentido do fazer musical, que estabelece e determina os parâmetros válidos para estruturar o pensamento sobre música.

Assim, a proposta musicológica de uma escuta fora das margens requer, possibilita e mesmo impõe a criação de um novo paradigma epistemológico. Para além da mera repetição do cânone herdado, e entendido como verdadeiro, racional e científico, a escuta pós colonial contemporânea coloca em questão suas premissas mais essenciais. Nesta discussão, pretendemos que se inclua este trabalho.

### Construções do feminino: a concepção da diva

Markendorf (2010) observa que o epíteto de diva aparece principalmente com a ópera, que elege seus ídolos em personagens de carne e osso, quando o teatro musical passa a ser um elegante local de encontro da sociedade burguesa. Diferente da star cinematográfica, imagem sedutora do sucesso, a palavra “diva”, de origem italiana e significando “deusa”, “evocava menos uma qualidade do que uma condição, pois, além de um excepcional talento artístico, era indispensável uma magnética personalidade” (MARKENDORF, 2010, p. 325).

Sobre este tema, Valente (2007) oferece uma genealogia das divas, com enfoque principalmente nas cantoras de ópera, considerando Maria Malibram como uma iniciadora, com uma imagem abnegada e uma vida de sofrimentos; e logo com Adelina Patti, precursora do estrelismo hollywoodiano antes mesmo da existência de Hollywood, e dona de um comportamento extravagante. Ao final do século XIX as obras musicais revelam uma certa decadência do glamour do gênero lírico, o papel feminino torna-se mais pálido e a opereta ganha popularidade – a diva traveste-se na pele de mulher sedutora, segundo a autora, e a cantora

lírca aprenderá a linguagem do star system, com cuidados especiais à aparência e ao vestuário. Logo, Maria Callas recupera um estilo de canto e combina qualidades vocais, musicais e talento dramático, encarnando novamente o papel de diva.

A associação da música com a ideia de divindade e transcendência está presente na ideia de virtuosidade. A partir da intensificação da vida de concertos, o músico deveria investir na sua própria personalidade, criando seus traços distintivos para obter prestígio e sucesso nesta sociedade (Valente, 2007). Segundo a autora, a figura do virtuoso pode alimentar-se do imaginário do semi-deus herói ou do artista que faz a conexão entre o mundo divino e o terreno. No entanto, mesmo com a aproximação do artista com o público através dos cds e outras formas, a mídia irá lançar mão de todos os seus recursos para reforçar o caráter sobre humano do artista e associar maciçamente ator e personagem.

Entendemos que o estudo das capas de discos constitui aporte importante para o estudo e análise das representações sobre construção de gênero em práticas de performance na música popular, oferecendo elementos que devem ser cotejados com outros documentos para a compreensão de seus processos.

Dentro da compreensão proposta por Cook para os discos como obras de arte total, onde a capa é parte das escolhas artísticas do intérprete, analisaremos as escolhas de visualidade de duas artistas, que mantêm em comum o fato de seus discos terem circulado pelo Rio Grande do Sul e pertencerem ao acervo do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, em Porto Alegre.

A compreensão da existência de modelos para a participação das mulheres no mundo da música, e de que as capas de discos terão necessariamente relações com este imaginário, articulando, reafirmando, contrapondo, sugerindo, é necessária para o desenvolvimento desta pesquisa. Por isto, a identificação da existência de alguns modelos, se faz importante para o entendimento do material.

Diferente dos programas de concerto, estudados anteriormente, as imagens das capas de disco não terão apenas uma relação com os espaços do ensino musical formal dos conservatórios, ou com os lugares da música de concerto, mas são produtos feitos para o mercado, com intenção de promover a comercialização, onde os intérpretes assumem lugares construídos não apenas por sua intenção artística, mas motivados pelos interesses das gravadoras. Além disto, os discos e suas imagens de capa movimentam um mercado cultural que vai além deles mesmos, mas se estende por programas de televisão e de rádio, festivais, revistas e periódicos, que contribuem para formar a imagem desejada do artista. Ao mesmo tempo, formam um movimento que se retroalimenta, uma vez que a figura construída da mulher artista busca ter uma recepção satisfatória por parte do público principalmente feminino, que, por sua vez, tomam estas intérpretes como modelo e buscam com elas identificar-se.

Por isto, a construção de personagem agenciada nas figuras femininas que iremos analisar é parte de uma teia complexa, que vai além da artista, dentro da qual pretendemos oferecer elementos de análise sobre recorrências e particularidades que contribuam para pensar a formação de modelos para as mulheres artistas e sua representação.

A primeira imagem que iremos analisar é de Amália Rodrigues, da capa de seu disco chamado “Amália Canta”, de 1967.



Figura 1. Capa do disco Amália Canta, de 1967. Acervo Museu Hipólito José da Costa.

No repertório do disco em 33 1/3 RPM lançado pela Odeon, estão os fados Antigamente, Grão de arroz, Falaste coração, Lisboa antiga, Tendinha, Solidão, Interior triste, Marcha de Lisboa, Por um amor, Sabe-se lá, Amália e a canção brasileira Barco negro.

A imagem de Amália combina elementos da diva, mulher forte e intensamente dramática, com algumas convenções recorrentes nas imagens de mulheres em programas de concerto no período. O rosto levemente erguido e os olhos voltados para o alto, o cabelo curto (ou recolhido), os grandes brincos, e o rosto levemente maquiado, com destaque para a boca avermelhada, compõe uma aura de enlevo, serenidade, conexão com um mundo além do real e cotidiano apontando para a constituição da figura da diva, conforme aponta Valente.

A identificação de Amália com a interpretação do fado é evidenciada no texto da contracapa do disco, assinado por Joagus, quando observa que assim como a origem do fado, não se tem certeza sobre quando Amália teria começado a cantar, se fora cantando para vender as mercadorias que eram negociadas por seu pai, se como cantora na escola, em seu tempo de estudante, ou se em uma procissão em Lisboa, em louvor a Santo Antônio. A inquietação a respeito da origem do canto na vida de Amália, levantada pelo autor do texto, cumpre a função de aproximá-la do fado, também visto como de origem incerta, o que, assim como a situação de Amália, é visto pelo autor como uma questão de menor importância, sendo mais importante do que isto a extrema identificação da cantora com este gênero.

O disco de Clara Petraglia, de 1958, tem como título “Canções do Brasil”, e o repertório interpretado é Coco da minha terra, Batuque, Amor, Esconde esses seus olhos, Maringá, Pregões cariocas, Prenda minha, Rolinha, Regina, Destino de areia, Meu barco é veleiro, Morena, morena, Pingo d’água, Azulão, O que eu queria dizer ao teu ouvido.



**Figura 2.** Capa do disco “Canções do Brasil”, de Clara Petraglia, de 1958. Acervo Museu Hipólito José da Costa.

A contracapa do LP traz o seguinte texto:

Clara Petraglia é paulista. Educada em ambiente musical, estudou piano desde a infância chegando a dar recitais na sua juventude. Dedicou-se também ao estudo do violino e da harpa. Aos 12 anos interessou-se pelo canto tendo estudado violão para se acompanhar.

Desde muito jovem, Clara dedica-se ao nosso folclore. Sua curiosidade por este gênero de música começou após uma excursão pelo norte do país onde arrecadou vasto material que lhe serviu mais tarde para ilustrar suas conferências, estendendo-se por todo Brasil e pela Europa. Nos Estados Unidos fez uma apresentação para os professores do Departamento de Música da Universidade de Columbia e apresentou-se em outros recitais, quando foi convidada pela Westminster para fazer algumas gravações.

Licenciada em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia do Instituto Sapientiae da Universidade Católica de São Paulo, ganhou uma bolsa de estudo para a Universidade de Santiago del Chile. Paralelamente às cadeiras de Psicologia, Clara fez os cursos de música folclórica chilena: Bayles y Canciones de mi Tierra e Danzas y Canciones Folcloricas Chilenas. Dominando com perfeição vários

idiomas, Clara não se restringe à nossa música, dedicando-se igualmente ao estudo do folclore francês, alemão, sueco e italiano.

Clara Petraglia faz parte de uma linha de artistas que cantam acompanhando-se ao violão, interpretando repertório brasileiro. O ar brejeiro de Clara, sorridente e olhando diretamente para a câmera, abraçada ao violão, a torna próxima de quem contempla a imagem, diferente da figura dramática de Amália Rodrigues. Ao mesmo tempo, o rosto livre de ornamentos, mostra-se por inteiro, trazendo uma impressão de algo natural e singelo, livre de dramas ou construções complexas de personagens. O meio sorriso de Clara, as sobrancelhas levantadas, e principalmente a presença do colo, ombros e braços nus da artista conferem sensualidade à imagem, o que, combinado ao sorriso e olhar direto para a câmera, enfatizam a ideia de estabelecer laços de proximidade com quem contempla a imagem. Além desta empatia, a imagem mostra uma ligação estreita de Clara com o violão, testemunhada também pelo repertório, onde ela canta e se acompanha ao instrumento, aproximando a intérprete do universo da música popular. Parte não apenas de uma associação com um instrumento de malandro, o violão fez parte de uma prática feminina do cantar e acompanhar-se, interpretando gêneros da música popular, conforme aponta Taborda (2013).

## Conclusões

Estudando os programas de concerto, observa-se que o elemento de contenção corporal que articula-se como marca de distinção é recorrente e definidor de uma identidade desejada. No entanto, existem diferenças sutis, porém marcantes, entre as imagens de compositoras e de intérpretes: a aproximação da mulher ao mundo da composição marca o pertencimento a um universo reconhecido como mais intelectualizado, permitindo portanto um maior grau de autonomia na tomada de decisões artísticas quanto à sua visualidade. Nesta situação, percebe-se a

presença do sorriso, o olhar diretamente voltado para a lente, e uma presença levemente mais marcante do corpo, com o desnudar de colo e ombros.

Ao contrário da música popular, na música de concerto a imagem não é aparentemente o requisito mais importante neste processo de construção do artista como produto. No entanto, como destaca Cook, ali também a imagem é fundamental, e seu processo de construção é mais sutil, mas não menos efetivo.

Em se tratando da música popular, a visualidade configura-se como um elemento muito direto à quem busca o produto: a capa é onde o ouvinte irá confirmar ou não suas expectativas sobre o músico. Ao mesmo tempo, a capa é elemento atrativo para quem não conhece o artista, estabelecendo relações de identificação diretamente vinculadas à visualidade.

Neste contexto, destaca-se a imagem da mulher artista, intérprete e compositora, que ilustra com sua imagem as capas de discos. As imagens estudadas, de discos lançados em 1958 e 1967, trabalham diretamente com duas versões diferentes do imaginário sobre o feminino: a diva dramática e a mulher brejeira e sorridente.

As imagens de mulheres anteriormente estudadas em programas de música de concerto, onde a maioria das fotografias de intérpretes exibem figuras em  $\frac{3}{4}$  de perfil, que olham ao longe e desviam seu olhar da câmera, trazem cabelos recolhidos e colo coberto.

No entanto, sutis diferenças aparecem, em imagens de mulheres compositoras: o olhar voltado diretamente para a lente, o colo desnudo, uma postura de recolhimento quase espiritual são elementos que marcam e identificam estas fotografias (Nogueira, 2014).

Nas imagens de mulheres da música popular, o imaginário se confirma mas também se diversifica, trazendo a imagem da diva dramática em  $\frac{3}{4}$  de perfil que dirige seu olhar para a sua direita, mas abre passo para a imagem da jovem mulher que sorri olhando para a câmera, abraçada sensualmente ao seu violão. O próprio elemento do cantar acom-

panhando-se ao violão já remete a um imaginário diferente, visitado por intérpretes conhecidas como folcloristas, como Olga Prager Coelho, por ter-se dedicado a temas brasileiros.

Assim, os modelos da representação de mulheres em música ganham contornos diversos, negociando seu significado para algumas vezes concordar com os modelos dominantes, e por outras vezes subverte-los.

A representação da diva visita e revisita e composição das imagens, trazendo elementos dramáticos, nuances de intensidade ou introspecção, olhar ao longe, compondo uma personalidade artística que vai muito além do que se apresenta no palco.

Se o imaginário ao redor da diva atribui à ela uma personalidade magnética, onde seus personagens dramáticos contaminam sua vida pessoal, a trama tecida ao redor delas contribui para intensificar a imagem veiculada através da fotografia. Revistas, programas de rádio e televisão, entrevistas, campanhas promocionais reiteram o sentido das imagens, seja da diva dramática, como Amália Rodrigues, seja da moça brejeira, como Clara Petraglia.

Presentes em veículos midiáticos de maior diversidade e alcance, as cantoras e intérpretes da música popular acrescentam elementos importantes ao mosaico de representações das mulheres na música, apondo para uma construção de personagem que é negociada entre personalidade artística e intenções diversas agregadas à definição de um produto cultural.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

COOK, Nicholas. The Domestic Gesamtkunstwerk, or record sleeves and reception. In: THOMAS, Wyndham (Ed.) *Composition, performance, reception: studies in the creative process in music*. Aldershot: Ashgate, p. 105-117, 1998.

\_\_\_\_\_. *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

- CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- ENCICLOPEDIA DE MUSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Marcondes, 1977.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, p. 41-94, 2009.
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- GOULART, Medianeira Pereira. *Revitalização do Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Monografia apresentada no Curso de Especialização *Latu Sensu* em Gestão de Arquivos do Centro de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Santa Maria. 2010.
- MARCADET, Christian. Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa. In: VALENTE, Heloísa (Org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- MARKENDORF, Marcio. *Da star à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 18(2): 352, maio-agosto de 2010.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender, sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- NOGUEIRA, Isabel. A construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto. In: ROCHA, Luzia (ed.) *Iconografia Musical – Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas*. Lisboa: CESEM/ Universidade Nova de Lisboa, 2014 (no prelo).
- TABORDA, Márcia. As senhoritas e o violão: os anos 20 na “Capital Irradiante”. In: NOGUEIRA, Isabel e CAMPOS FONSECA, Susan (Org. e Introd.). *Estudos de Género, Corpo e Música*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.
- VALENTE, Heloísa. Madonna, *madonnas* e prime-donne: da *diva assoluta* às divas pop. BAITELLO JUNIOR, Norval; GUIMARÃES, Luciano; MENEZES, José Eugenio de Oliveira; PAIERO, Denise. *Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia*. São Paulo: Annablume, 2007.

# A performance atualizada: uma análise da construção de personagens nas capas de disco

Gabriel Gottardo Rocha<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
ggr8787@gmail.com

O estudo busca analisar fotografias de intérpretes que tiveram capas de seus discos comercializados na cidade de Porto Alegre, Rio Grande Do Sul na década de 1960. Contextualizando o meio em que se encontravam esses discos, foi traçada uma análise iconográfica entre duas intérpretes que trazem os seus rostos nas capas de seus discos. Ao pontuar os sinais apresentados nestas fotografias, procura-se passar pela construção de tais personagens, e de como isso se apresenta na busca de uma identidade artística.

**Palavras-chave** Iconografia musical, intérpretes, fotografias, capas de disco.

The study seeks to analyze photographs of performer who had covers of their albums sold in the city of Porto Alegre, Rio Grande Do Sul in the 1960s Contextualizing the environment in which these records were, an iconographic analysis was drawn between two interpreters who bring their faces on the covers of their albums. When observing the signals shown in these photographs, through the performance of interpreters with photos, seeks to require the construction of such characters, and how this manifests itself in the search for an artistic identity.

**Keywords** Musical iconography, performers, photography, record sleeves.

<sup>1</sup> Bolsista de Iniciação Científica dentro do projeto “Para ser bonita e bela não preciso andar ornada”, coordenado pela Profa. Isabel Nogueira.

## Introdução

O presente artigo busca analisar fotografias de intérpretes que tiveram capas de seus discos comercializados na cidade de Porto Alegre, Rio Grande Do Sul na década de 1960. Analisou-se as fotografias de duas intérpretes, que particularmente apresentam os seus rostos nas capas dos seus discos. As intérpretes analisadas são Hebe Camargo, no disco que leva o nome de “Sou Eu”, de 1960, e Gal Costa, no disco homônimo, de 1969. A observação dos materiais se deu pela pesquisa ao acervo de discos do Museu José Hipólito Da Costa, que se encontra na cidade referida anteriormente. Essa pesquisa busca através da metodologia proposta por Nogueira, Cerqueira e Michelin (2011) a análise iconográfica de tais registros fotográficos, e tem como objetivo desenvolver uma análise crítica perante a construção das personagens dessas intérpretes registradas nessas capas em particular. Nicholas Cook escreveu sobre Kathleen Ferrier, intérprete de canções populares e de composições de Bach e Brahms, entre outros, comercializada como estrela nas décadas de 50-60 «Ferrier é apresentada como um ícone ao invés de uma mulher; a ênfase está no que ela significa ao invés do que ela é» (Cook, 1998, p. 107). As preocupações para com as produções dessas fotos se mostram de essencial importância, e este comportamento pode ser observado no montante da história das capas de disco. Compreendendo que a história das capas de disco na década de 1960 era um fenômeno recente, a presente pesquisa chama a atenção para o surgimento de um público consumidor de discos em seus lares, e a necessidade da indústria fonográfica de identificar os mesmos. Sendo assim, pela análise proposta nesta pesquisa, observa-se que a partir das capas de disco, cria-se um novo espaço nessa relação entre público e artista. Um momento que se projeta primeiro nos olhos desses consumidores, para depois atingir os ouvidos dos mesmos.

## Biografias

Com o intuito de contextualizar as intérpretes abordadas nesse estudo, realizaremos uma observação na biografia dessas cantoras.

Hebe Camargo (1929 – 2012) iniciou sua carreira ainda na infância através de apresentações em programas de auditório de rádios em São Paulo, tendo sua performance reconhecida pela conquista de prêmios dessas rádios. Aos 15 anos de idade assinou o primeiro contrato como cantora na rádio Tupi, com uma imitação de Carmem Miranda. Mais tarde formou, com a irmã Stela e mais duas primas, o quarteto que levava o nome de “Dó, Ré, Mi, Fá”, que também teve contrato assinado com a rádio Tupi. Algum tempo mais tarde, coma retirada de uma das primas, com duração efêmera, formou coma irmã a dupla caipira “Rosalinda e Florisbela”. O próximo passo da intérprete foi seu primeiro disco, intitulado “Hebe e Vocês” de 1958. Dois anos mais tarde, lançou o disco analisado aqui, “Sou Eu”. No início da década de 1960, a televisão já fazia parte do repertório performático de Hebe, que já havia participado de programas como convidada. Em meados da década de 60 vai ao ar pela primeira vez como apresentadora de um programa televisivo que leva o seu nome. Desde então, Hebe passou por praticamente todas as emissoras de TV do Brasil, onde manteve o estilo de programa televisivo de auditório até o fim de sua carreira. Hebe Camargo faleceu em 29.09.2012, na cidade de São Paulo<sup>2</sup>.

Gal Costa (1945), ainda levando o nome de “Maria da Graça”, teve sua primeira aparição como intérprete convidada no disco da sua conterrânea Maria Bethânia, na música “Sol Negro”. Ainda como “Maria da Graça”, participou dos compactos dos também conterrâneos Gilberto Gil e Caetano Veloso. Em 1968, defendeu a canção “Divino, Maravilhoso” de Caetano Veloso e Gilberto Gil no IV Festival da Música Brasileira, e ficou

<sup>2</sup> dados biográficos: <http://hebenaweb.com.br/categoria/historia/> (acessado em 09.07.2014)

em terceiro lugar. Gal vestiu roupas de “hippie”, cabelos “black power” e abusou dos agudos em tom de protesto. A primavera de Praga, a manifestação dos estudantes em Paris, e a prisão de estudantes da UNE convergiam no festival do canal Record. Ainda em 1968, passou a usar cabelos curtos e trocou vestidos tubinhos por plumas e visual “hippie”. O disco analisado no presente trabalho, é o primeiro na extensa discografia da intérprete. Em 1969, “Gal Costa” é lançado no momento em que Gilberto Gil e Caetano Veloso estavam a caminho do exílio em Londres. O disco de Gal foi considerado uma oxigenação do movimento conhecido como Tropicália. A discografia da cantora se estende por mais de 30 discos. Vale citar aqui a parceria com Tom Jobim, interpretando canções do mesmo, especialmente fora do país. Gal Costa é considerada uma das intérpretes mais importantes da música brasileira<sup>3</sup>.

## Breve história dos discos

É importante retomar aqui a recente formação dessa atmosfera projetada nas capas dos discos em questão, e que esse processo passa pela possibilidade que foi criada a partir da invenção do fonógrafo, por Thomas Edison.

Desde a invenção do fonógrafo em 1877, que gravava e armazenava fonogramas em cilindros de cera, passamos pelo surgimento do disco de 78 rotações por minuto, e na evolução do mesmo para o LP na década de 1950. Observa-se aqui que a interpretação ao vivo se depara com o advento do registro permanente. Este acontecimento implica na maneira como o público irá receber essa nova forma de representação performática.

<sup>3</sup> dados biográficos: [http://www.galcosta.com.br/sec\\_biografia.php?id=1](http://www.galcosta.com.br/sec_biografia.php?id=1) (acessado em 10.07.2014); <http://virtualiaomanifesto.blogspot.com.br/2008/05/gal-costa-1969-o-lbum-que-fechou-1968.html> (acessado em 10.07.2014).

Primeiramente, esses registros, já em forma de discos, se encontram à venda envoltos apenas por um envelope com inscrições afim de identificar o produto. A necessidade do diálogo com padrões estéticos da época desses produtos passa pelo interesse comercial da indústria fonográfica, com o intuito de «seduzir os compradores» (Rezende, 2012, p. 213). No caso de discos de intérpretes que levam na capa as suas fotografias, infere-se que essa fotos reproduzem a construção de uma persona artística, envolta de signos que reiterem essa formulação. Esta modalidade de representação transcende as suas origens na maneira como está apresentada e se torna parte do produto, levando à associações do observador, o qual acaba tendo o interesse de consumir tal produto (Cook, 1998, p. 106). A maneira como o artista é retratado na capa influi na recepção do ouvinte. A forma como as informações imagéticas se relacionam com o consumidor desse produto se apresentam de formas diferentes para com cada indivíduo, ou seja, pode-se dizer que a variação impulsionada por essas representações se alastram de maneira que, a comunicação com o receptor se torna parte importante no desejo do mesmo. Percebe-se aqui que o material auditivo contido no produto é, primeiramente, relacionado com o que se vê, diferentemente de uma interpretação ao vivo, o áudio se apresenta em um momento posterior ao comprador interessado no trabalho do artista. Podemos inferir aqui também que a partir desse momento, o aparato visual utilizado pelo artista, até então notoriamente performado diante do público, ganha uma nova dimensão, e no nascimento desse novo processo de conversação entre público e artista, observamos a performance do mesmo ganhando um novo elemento.

## Análise

É importante destacar aqui que a abordagem das capas dos discos citados, se relaciona estreitamente com o desejo de consumidores para com a música, e passa pelo pensamento de que “as capas de disco foram

desenhadas para vender performances particulares de música. A sua lógica é diferenciada; sua função é de sobressair entre as outras capas do mesmo repertório” (Cook, 1998, p. 108).

As intérpretes pesquisadas preenchem as capas dos seus discos com os seus rostos, negociando as suas imagens face-a-face com o receptor desse produto.

Na composição imagética da capa de disco da cantora Hebe Camargo, a artista coloca-se com o queixo inclinado para baixo, aliado a um sorriso, junto à esse sorriso está o olhar, que está direcionado para cima, afim de que atinja o olhar da lente. Observa-se também apenas uma cor (amarela) compondo o fundo da foto, a fim de contrastar com a imagem a ser notada. A maquiagem está presente como um elemento que garante uma fluência em relação à luz aplicada em tal produção. Os adereços podem ser indicadores de uma possível estética popular da época, assim como o cabelo devidamente equilibrado em relação ao rosto de Hebe Camargo.



Figura 1. Capa do disco de Hebe Camargo “Sou Eu”.

Na capa do disco da cantora Gal Costa, notamos que o olhar está distante e levemente inclinado ao alto. A maquiagem também se faz presente, porém se destaca nas pálpebras, e ao redor dos olhos, delineando e dando ênfase para o olhar da intérprete. Os cabelos aparentemente curtos projetados ali dão espaço para a relevância das plumas ao redor do pescoço. Vale chamar atenção aqui que a composição das plumas amparando o semblante da artista sugere um efeito de atração.



**Figura 2.** Capa do disco de Gal Costa.

Os aspectos sensoriais que são representados em uma performance ao vivo tendem, em parte, destinar-se a um ponto em comum entre intérprete e espectador ouvinte. Os signos que fazem tais relações se estabelecerem são comumente almejados por ambas as partes. A observação dessas relações entre ouvinte e artista se torna mais evidente quando as imagens expostas em capas de disco fazem, de certa maneira, com que o comprador antecipe a sua própria interpretação sobre o ar-

tista representado ali. Chamo a atenção aqui que a inferência de que as capas de disco analisadas se apresentam como parte da performance se apresenta como um ponto importante a ser debatido no que diz respeito ao fazer musical.

Nicholas Cook escreve que “existe, em suma, um nexos de suposições inter-relacionadas formadas na linguagem básica que usamos de música [...] que o personagem-chave na cultura musical são os compositores que dão vida ao que seria chamado de produto central; que intérpretes são, em essência, não mais do que intermediários, a não ser aqueles intérpretes excepcionais que adquirem um tipo de status de compositor honorário; e que ouvintes são consumidores, atuando em um papel essencialmente passivo no processo cultural que, em termos econômicos, eles servem de suporte” (Cook, 1998, p. 17) Sendo assim, podemos inferir que a salientação da performance imagética das intérpretes se torna importante, dada a busca das mesmas à uma identificação, no nível mais profundo possível com o público. A imagem que é montada, aliada à bagagem desse público consumidor, se torna o ponto de partida entre esses dois extremos. Observamos também que a busca por uma identificação de ambas as partes, sugere uma exclusão de qualquer hierarquia supostamente consolidada. (tu perguntou se era citação ou o q eu penso... – é o que eu penso sobre a citação)

### Considerações finais

O processo da construção de identidade do artista, passa não somente pelas fotos dos mesmos em si, mas principalmente do contexto histórico onde está inserido esse cenário fotográfico. O percurso das ilustrações representadas é observado de acordo com o receptor dessas imagens, e adquire proporções diferentes em cada um desses receptores. A constatação “entre a colcha de retalhos e a colagem de referências [...] o processo de construção de imagens atende a uma série de fatores, que vai da lógica de mercado à manipulação do imaginário coletivo”

(RODRIGUES, Romulo Gonçalves; VELASCO, Tiago Monteiro, 2012, p. 14). Tendo em vista essa afirmação, infere-se que a performance audiovisual passa por transformações, e pode formar elos primários para com o ouvinte à uma maneira que anteceda o consumo auditivo do produto musical.

## Referências

COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998. [1]

\_\_\_\_\_. "The Domestic Gesamtkunstwerk, or Record Sleeves and Reception". In THOMAS, Wyndham (Ed.) *Composition - Performance - Reception: Studies in the Creative Process in Music*, Aldershot: Ashgate, p. 105-177, 1998. [2]

NOGUEIRA, Isabel; MICHELON, Francisca; SILVEIRA JÚNIOR, Yimi. *Música, memória e sociedade ao sul: retrospectiva do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel (2001 - 2011)* Pelotas: Ed. Da UFPel, 2010.

REZENDE, André Novaes de. Alex Steinweiss: Paradigmas Da Criação De Imagens Para Capas De Disco De 78RPM. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

# Cruzando olhares e signos: um paralelo entre fotografias de mulheres em programas de concerto e capas de disco

Jamile Staevie Ayres

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
jamiile.staevie@hotmail.com

Este estudo visa analisar iconograficamente as construções imagéticas de duas intérpretes/compositoras que circularam (presencialmente ou sonoramente) no estado do Rio Grande do Sul no período da década de 1950. Buscando abordar os âmbitos da música de concerto e também da música popular, foram traçados paralelos entre as duas imagens analisadas de acordo com suas disposições (uma impressa em um programa de concerto e a outra presente na capa de um disco). Ao interpretar os signos presentes nas cenas fotográficas, reitera-se a extensão da performance para âmbitos externos ao palco, sugerindo que a formação da identidade artística através de recursos visuais também se torna parte do fazer musical.

**Palavras-chave** Iconografia musical, fotografias, performance, mulheres intérpretes

This study aims to perform iconographic analysis of the imagery constructions of two women performers/composers that circulated (in person or sonically) in the state of Rio Grande do Sul during the 1950s. In order to comprehend the areas of concert music and popular music, we draw parallels between the two images analyzed, in accordance with its provisions (one printed on a concert program and the other one as a record sleeve). When interpreting the photographic scenes' significations, it's possible to reiterate that the act of performance extends to places beyond the stage, which suggests that the act of performance extends to places beyond the stage, suggesting that the construction of the artist's identity through visual aids can also be considered a musical element.

**Keywords** Musical iconography, photography, performance, women performers

## Introdução

O presente artigo busca analisar fotografias de intérpretes/compositoras que tiveram sua trajetória reproduzida e/ou difundida no Rio Grande do Sul na década de 1950. Foram analisadas duas modalidades de registros fotográficos, sendo uma impressa em um programa de concerto e a outra disposta na capa de um disco. As artistas analisadas são a pianista

e compositora Lia Cimaglia Espinosa (que apresentou-se no Auditório Tasso Corrêa do atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1953) e a cantora e compositora Maysa Figueira Monjardim (através da fotografia da capa do disco “Maysa”, de 1957). A análise desenvolveu-se através de contatos com fontes primárias de pesquisa, vestígios históricos presentes nos acervos consultados, os quais representam um testemunho da atuação artística destas musicistas. O uso de tais fontes primárias deu-se por meio de pesquisas ao acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde se encontram programas de concertos de artistas que se apresentaram no auditório da instituição compilados em livros denominados “Realizações Públicas do Auditório Tasso Corrêa”; e também por meio de consultas ao acervo de discos do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa. Além das análises, optamos por apresentar pequenos trechos biográficos das duas artistas, com o intuito de obter uma maior abrangência e clareza quanto às sugestões, interpretações e conclusões atingidas na pesquisa.

A análise de intérpretes vem justamente com o intuito de desconstruir a hegemonia da figura do compositor, que, no âmbito da música tem uma relação de poder perante o intérprete. Segundo Cook:

“[...] a ideia de que o papel do intérprete é de reproduzir o que o compositor criou, constrói uma autoritária estrutura de poder dentro da cultura musical, ora representada na relação entre compositor e intérprete, ou em relações entre intérpretes. [...]. Sendo assim, o intérprete ocupa um conflituoso e inadequado papel teorizado na cultura musical [...]” (COOK, 1998[2], p. 24).

Além de existir uma relação de poder entre compositores e intérpretes, vemos que o âmbito composicional tem o predomínio masculino. Segundo Citron:

“Por trás dos aspectos práticos do profissionalismo existem pressupostos quanto à identidade do compositor e a sua relação com a cultura em geral. O mais óbvio é que o compositor profissional é homem. Outra premissa, ou talvez melhor compreendida como um símbolo, é que o compositor é um *social outsider*. Um legado da ideologia do séc. XIX que muitos compositores ainda vivem. Hoje em dia isso pode ser visto como uma alienação ou isolamento. [...], o status de *outsider* pode contribuir para o prestígio do profissionalismo” (CITRON, 1993, p. 81).

Sendo assim, este artigo visa esquematizar analiticamente a significação da mulher intérprete e compositora na música popular e de concerto, através da análise iconográfica de fotografias presentes nos programas de concerto e nas capas de disco, de acordo com a metodologia anteriormente proposta por Nogueira, Cerqueira e Michelon (2011). Considerando as fotografias como cartão de visita dos concertistas e no caso das capas de disco, um apelo imagético ao público consumidor, pode-se considerar, em ambos os contextos, que a significação do retrato no fazer musical transcende a sua função de aparato visual, ou ainda de ornamentação do programa de concerto ou da capa do disco. “[...], capas de disco transcendem suas origens em serem apenas embalagens e se tornam parte do produto, ou em algum grau fazem parte do âmbito em que a música é consumida” (COOK, 1998[1], p. 106). Sendo assim, este estudo constitui-se na pesquisa musical dentro das fotografias de intérpretes, sugerindo pensar na performance como um coletivo de escolhas do artista dentro e fora do palco.

## Instituto de Artes

Visando contextualizar o Instituto de Artes, local onde aconteceu o concerto de Lia Cimaglia Espinosa, faremos um conciso relato histórico da instituição.

O Instituto de Belas Artes foi fundado em 22 de abril de 1908, na época denominado Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul. A fundação do instituto deu-se por meio de uma comissão formada pelo então presidente do Estado Carlos Barbosa (WINTER e BARBOSA JÚNIOR, 2009). Segundo Simon (2003, p. 49 *apud* WINTER e BARBOSA JÚNIOR, 2009): “As origens do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul aconteceram num verdadeiro projeto civilizatório regional republicano, implantado no Rio Grande do Sul após a mudança do regime imperial. Esse projeto civilizatório era constituído por uma série de instituições criadas e mantidas por grupos de profissionais das respectivas áreas que ofereciam cursos superiores livres”.

Inicialmente dirigido por Olinto de Oliveira, o Instituto tinha dois setores de formação artística, a Escola de Artes e o Conservatório de Música. Os eventos de natureza musical (concertos de alunos, recitais de concertistas em *tournee*, solenidades de formaturas, montagens operísticas, entre outros) eram promovidos pelo Conservatório de Música, e aconteciam no espaço destinado para apresentações artísticas (entre 1908 e 1943 era denominado Salão do Instituto, após a construção do novo prédio, em 1943, foi inaugurado um novo local, o Auditório Tasso Corrêa). Segundo Winter e Barbosa Júnior, o Conservatório de Música foi instituído em 1909:

“No dia 05 de julho de 1909, Olinto de Oliveira, diretor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, inaugura em cerimônia solene o Conservatório de Música [...]. Em 1º de março de 1910 Olinto de Oliveira nomeia como diretor-técnico do Conservatório de Música, o músico José Araújo Vianna [...]” (WINTER e BARBOSA JÚNIOR, 2009).

Inicialmente, o Instituto tinha como sede um sobrado na Rua Senhor dos Passos, que, depois de 1943, deu lugar ao prédio do atual Instituto de Artes. Em 1962 o Instituto de Belas Artes foi vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## Biografias

Lia Cimaglia Espinosa (1906 - 1998) iniciou sua carreira como pianista e compositora em Buenos Aires, em 1920, onde estudou com Alberto Williams, Celestino Piaggio e Jorge de Lalewicz. Ao receber uma bolsa da Comissão Nacional de Cultura da Argentina, em 1938, passou a estudar em Paris, fazendo aperfeiçoamentos com Cortot, Philipp e Yves Nat. Após a sua primeira apresentação na Sala Pleyel, em 1939, foi consagrada como uma grande intérprete de Debussy. Gravou com diversos selos e foi premiada por suas interpretações e composições, inclusive recebeu um Diploma de Honra, o qual foi outorgado pelo Conselho Interamericano de Música (CIM - OEA). Como professora, atuou no Conservatório de Música de Buenos Aires e no Conservatório Nacional de Música e Artes Cênicas, além de ter ministrado aulas particulares. Sua primeira obra como compositora data de 1912, deixando a atividade por volta de 1950, retornando ao mundo composicional em 1979. Segundo Rasini, a formação de Lia estava vinculada à escola impressionista francesa e, através de Williams e maestros franceses posteriores, a sua temática se inspirou na música rural tradicional da zona pampiana argentina, através de uma harmonia elaborada e de formas livres (prelúdios e danças estilizadas) (RASINI, 2002).

Maysa Figueira Monjardim (1936 - 1977) teve o início da carreira marcado pela gravação do primeiro disco, em 1956, o qual continha apenas composições da própria cantora. Teve intensa vida internacional, tendo realizado várias *tourneés* pela Europa e principalmente pela América Latina durante toda a sua carreira, levando o gênero do samba-canção para outros contextos. Em 1960, tornou-se a primeira cantora brasileira a ir ao Japão divulgar o seu trabalho. Em 1961, explorou uma estética que estava em ascensão, a Bossa Nova, quando gravou o disco "O Barquinho" com Roberto Menescal, Luiz Eça, Luiz Carlos Vinhas, Bebeto Castilho, Hélcio Milito e Ronaldo Bôscoli. O grupo fez uma temporada de apresentações na Argentina e no Uruguai, sendo o primeiro grupo

brasileiro de Bossa Nova a se apresentar internacionalmente. A consagração internacional da cantora deu-se principalmente após uma apresentação no Olympia, em Paris, no ano de 1963. Durante toda a carreira foi contemplada com prêmios, gravou discos com diversos selos e teve também trabalhos televisivos (NETO, 2007). Maysa carregava consigo um construto de estrela e uma interpretação vocal dramática, devido ao gênero que deu início a sua carreira, o samba-canção. Esta estética vocal do samba-canção, segundo Araujo, foi recorrente em muitos *performers* deste gênero, principalmente nas décadas de 1940 e 1950, onde a presença do Bolero no Brasil resultou numa afinidade praticamente híbrida com o samba-canção, devido à semelhanças melódicas, temáticas e tipos de instrumentação utilizados nos arranjos. “Artistas famosos dos anos 1940 e 50, como Dalva de Oliveira, [...] Ângela Maria [...] tipicamente seguiam o estilo dramatizado de performance de estrelas do bolero internacional [...]” (ARAUJO, 1999, p. 47). Considerando as semelhanças de performance vocal entre os dois gêneros, cabe citar Knights, quando sugere que a construção da identidade vocal no gênero do bolero esteja vinculada com as novas técnicas de gravação e a consequente influência na instrumentação utilizada nos arranjos das canções, tendo a presença de piano, orquestras e big bands, o que “paradoxalmente serviram para colocar uma maior ênfase na vocalização do intérprete, o qual se tornou o foco da identificação do público” (KNIGHTS, 2006, p. 83).

## Análises

As duas artistas, cujas imagens analisaremos neste artigo, além de intérpretes, foram compositoras. Segundo Cook, o papel do compositor como autor e de quem dá a origem à música confere a ele um status de autoridade, “por exemplo, quando intérpretes como Roger Norrington afirmam que suas interpretações representam as reais intenções de Beethoven [...]”. Deste modo, é como se a autoridade da performance cedesse lugar à autoridade da composição, “isso se torna explícito quando

um compositor autoriza uma certa versão ou realização de sua música” (COOK, 1998[2], p. 24). O prestígio conferido ao compositor (CITRON, 1993, p. 81) juntamente com ser considerado detentor do intelecto no mundo artístico-musical (COOK, 1998[2], p. 17), ambas concepções remanescentes do séc. XIX, são fatores que implicam na postura do artista em relação ao público, aos críticos e, principalmente, quando se vai produzir uma cena fotográfica para a apresentação da figura. No conjunto das fotografias impressas nos programas de concerto encontrados no acervo do Arquivo Histórico vê-se nitidamente a diferenciação entre intérpretes e compositores. Ao fazer constatações empíricas frente à documentação, foi possível obter algumas conclusões preliminares em relação ao coletivo do material analisado. Mais especificamente, foi possível observar uma distinção das compositoras em relação às intérpretes. Observou-se um padrão de recolhimento da figura das intérpretes, onde ou posavam com olhar sóbrio e desviado da câmera ou sorriam com um ar que poderia inferir inocência dentro da composição do personagem, podendo dar uma sensação de aproximação do feitiço da figura fotografada dos parâmetros de uma artista reservada ou que se preserva. Ambos os padrões sugerem signos de contenção do corpo e quase um desejo de distanciamento da imagem de objeto sexual vinculada à exposição da intérprete, ou ainda de negar o próprio corpo. Esta negação ao corpo, segundo McClary, é recorrente na música de concerto, onde existe um certo “ritual de repúdio ao erótico” (McClary, 2002, p. 79), que visa buscar a preservação do corpo, com a intenção de desvincular o físico da música, considerando que, para atingir a supremacia na música de concerto é necessário que se intensifique os domínios mais perspicuos da imaginação e até mesmo da metafísica. (McClary, 2002, p. 57). Nas fotografias das mulheres compositoras, encontram-se padrões de contenção corporal, mas no sentido de distinção da figura da compositora do resto da sociedade, tendo em alguns casos, um certo ar de divindade e “sacralidade” (Nogueira, 2014), delimitando um distanciamento intelectual e praticamente sugerindo uma independência intelectual em relação ao

corpo, ou ainda uma música que “não é contaminada pelo libidinal” (McClary, 2002, p. 54).

Assim observado, temos no programa de concerto da pianista Lia Cimaglia Espinosa, elementos que reiteram algumas interpretações feitas do corpo documental, porém o programa destaca-se por algumas discontinuidades dentro do coletivo. Lia posa frente à câmera, com o queixo levemente inclinado para baixo, de modo que os olhos ficam direcionados para cima (além da lente). Porém, este desvio de olhar vem acompanhado de um ar de convicção (resultante de um olhar que fixa um ponto no espaço), o que pode vir a conferir à artista, juntamente com o colo à mostra, uma maneira ousada de se colocar frente à câmera. Porém, essa ousadia pode ser velada pelo sombreamento conferido aos ombros da artista, pelos reflexos no cabelo, pela palidez do rosto, pelo colar e pelo penteado preso-ondulado, elementos os quais acabam por desviar o foco do observador para características distantes do corpo. Ao propor tais interpretações, é possível concluir que o status de compositora, de certa forma a confere uma certa liberdade ao expor a figura artística, ao passo que, tal liberdade é mascarada por elementos que visam distanciar, ainda que sutilmente, a intelectualidade da mundanidade do corpo.

A organização das peças no programa de concerto de Lia seguiu uma linha cronológica dos períodos, indo do barroco ao romantismo, executando obras do impressionismo até chegar em compositores contemporâneos que incorporavam elementos folclóricos na música de concerto, tendo, por fim, a apresentação de uma composição da artista. Embora no currículo da artista não se faça referência de que Lia também compunha, no programa encontra-se especificado o momento em que se daria a execução da peça composta pela própria artista.



**Figura 1.** Capa do programa de concerto de Lia Cimaglia Espinosa

As fotografias impressas em programas de concerto revelam-se semelhantes ao âmbito das fotografias nas capas de discos. Ao considerar que, uma fotografia em um programa de concerto seja um cartão de visita e que uma fotografia em uma capa de disco seja uma marca identitária (demarcadora de características estilísticas e performáticas do artista), forma-se o paralelo, onde, em ambos os casos, o fazer musical se transporta para o âmbito da construção imagética do artista (COOK, 1998[1]) (NOGUEIRA, 2014). Porém, como já observado nas considerações biográficas das artistas, trata-se de dois universos diferentes. No caso de Maysa, pelo fato de ter contrato com uma gravadora, é passível de concluir que ela tenha contado com um aparato de profissionais envolvidos na produção do disco, das músicas e, principalmente, na constru-



trução imagética da cantora. Além dos elementos presentes no registro fotográfico, essa conclusão pode ganhar crédito ao analisar a temática do repertório do disco, a qual faz referência a uma linguagem do samba-canção que, na interpretação de Maysa, talvez extrapolasse os níveis de dramaticidade já característicos do gênero. O samba-canção, que na década de 1940 já era difícil distingui-lo do bolero (ARAUJO, 1999), incorporava temáticas carregadas de representações do coração partido, da amargura, do arrependimento, características essas que podem ser vistas nas performances e letras bolerísticas. Além disso, muitos dos arranjos feitos das músicas interpretadas pela cantora tinham elementos que referenciavam o Bolero (principalmente elementos percussivos como maracas marcando os tempos e bongôs), elementos estes que intensificam a grande relação entre o Samba-Canção e o Bolero. Segundo Araujo (1999), os dois gêneros passaram a ter formas e temáticas muito semelhantes, como o tipo de instrumentação, usando orquestras, pequenos conjuntos de guitarras, *requinto* (bolero Mexicano) ou cavaquinho (samba-canção), e uma percussão *light*.

Considerando as características comuns dos dois gêneros e principalmente pelo fato da cantora tomar uma postura performática que transita entre os dois, ao mesmo tempo que participa dessa fusão/hibridização dos dois, a melancolia característica da estética dos dois gêneros pode estar representada na fotografia de Maysa. Knights (2006, p. 83-84) aponta que o bolero é um gênero que é comumente concebido como um discurso, um romantismo ou um sentimentalismo desenfreados. Porém, por outro lado, também existem temáticas que lidam com o que se pode ser considerado “amor romântico”: decepção, desilusão, ciúmes, abandono e traição. Desse modo, acredito que a escuridão atrás da cantora (e que a envolve em alguns ângulos) seja elemento protagonista da cena fotográfica, reiterando uma recepção que caracterizou a cantora ao olhar do público como a “deusa da fossa” (NETO, 2007, p. 161). Também é possível observar uma dualidade dentre os contrastes de luz, as flores em meio à escuridão e, principalmente, o rosto esbran-

quiçado da cantora inserido no contexto da penumbra. Neste contexto já se percebe uma referência a elementos do Fado, principalmente pela colocação do xale nos ombros da artista e das flores que compõem a cena fotográfica.



Figura 3. Capa do disco "Maysa" de Maysa Monjardim

O ar de ousadia e direcionalidade em relação à câmera que Lia confere à composição fotográfica a retira do montante de padrões de signos incorporados na representação de mulheres compositoras. Segundo Nogueira:

“Através então da pertença ao mundo da distinção e da intelectualidade, o corpo permite mostrar-se, descobrir-se ao menos parcialmente, os olhos permitem escolher outra performance além da convencionada, apontando para descontinuidades no conjunto imagético das mulheres da música de concerto. Desta forma, a intelectualidade reintegra o corpo à imagem, permitindo escolhas de performance que sejam transgressoras à costumeira contenção” (NOGUEIRA, 2014).

Porém, ao mesmo tempo que Lia encontra-se em uma posição onde é permitido ser transgressora, Maysa evoca sentidos que fazem referência ao construto imagético que, como observado até então pelo corpo documental, sugerem contenção corporal e reprodução de padrões pré-estabelecidos (os quais podem ser visíveis ou velados). Observa-se neste contexto que talvez exista a necessidade de criar este tipo de personagem, o qual é direcionado para comércio e circulação, onde é necessário que se siga um padrão (ou se inicie), pois a identificação do público com o intérprete é parte fundamental na caracterização das escolhas artísticas do *performer*. Indícios dessa produção estão na semelhança do formato do rosto e do corte de cabelo de Maysa com Celly Campello, contemporânea a Maysa. O olhar de Maysa presente nesta fotografia já faz alusão ao elemento que algum tempo depois se tornaria sua marca registrada, os “olhos de gata” (NETO, 2007, p. 24).

Trata-se de dois universos distintos. O sentido promocional contido na música de concerto, quando se trata de programas de concerto, é de um consumo presencial da performance, tendo uma fotografia como um ato preliminar da performance. Já no caso do disco na música popular, a imagem é promovida para que exista um personagem que conquiste espaço na prateleira das casas dos consumidores e que tenha seu rosto associado à sua voz ao ouvir sua interpretação no rádio. Despertando e fomentando o imaginário da idolatria e do mitismo, muito associados às figuras de cantoras famosas, principalmente intensificados pelos veículos midiáticos.

## Considerações finais

Trabalhar com fotografias é lidar com vestígios históricos e, quando se trata de fotografias de intérpretes musicais, elas transcendem o papel de registro e acabam entrando no contingente do fazer musical. Os signos contidos nos olhares, nas poses, nos trejeitos, enfim, no modo como a artista se coloca frente à câmera constituem uma construção de uma *persona* artística, da qual acabará resultando o ato performático. As formações identitárias das intérpretes são de suma importância para que se consiga traçar um histórico ou apenas considerações a respeito do fazer musical destas artistas. Pois, como constata Cook (1998[2], p. 13-14), os intérpretes são abstraídos dos livros de história da música, apresentando estudos maciços sobre compositores e suas obras, utilizando o registro de escrita musical para pesquisa. Por isso esta pesquisa foca no intérprete, que em muitos contextos é considerado um mero reprodutor da obra composta; direcionando o olhar para a mulher intérprete que, culturalmente, não usufrui do mesmo espaço que os homens no âmbito da história da música. Dessa maneira, a desconstrução de certezas consideradas naturais e a aplicação de um método de análise iconográfica no âmbito da música sugerem um olhar para o mundo artístico-musical, o qual é formado por uma cadeia de intelectos, corpos e interpretações, vindos tanto de compositores como de intérpretes.

## Referências

ARAUJO, Samuel. "The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions". In *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 31, p. 42-56, 1999.

COOK, Nicholas. "The Domestic Gesamtkunstwerk, or Record Sleeves and Reception". In THOMAS, Wyndham (Ed.) *Composition - Performance - Reception: Studies in the Creative Process in Music*, Aldershot: Ashgate, p. 105-177, 1998[1].

\_\_\_\_\_. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998[2].

CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.

- KNIGHTS, Vanessa. "Tears and screams: Performances of Pleasure and Pain n the Bolero". In WHITELEY, Sheila; RYCENGA, Jennifer(Ed.) *Queering the Popular Pitch*. New York: Routledge, 2006.
- McCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender & sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- NOGUEIRA, Isabel; MICHELON, Francisca; SILVEIRA JÚNIOR, Yimi. *Música, memória e sociedade ao sul: retrospectiva do Grupo de Pesquisa em Musicologíada UFPel (2001 – 2011)* Pelotas: Ed. Da UFPel, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de muçheres intérpretes em programas de concerto*. 2014 [no prelo].
- NETO, Lira. *Maysa: Só numa multidão de amores*. São Paulo: Globo, 2007.
- RASINI, Graciela. "Lia Cimaglia Espinosa". En *Diccionario de la música española y hispanoamericana*, Tomo 3, p. 710. ed. RODICIO, Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.
- WINTER, L.; BARBOSA JÚNIOR, L. F. *O Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul: Primeiros Anos (1908-1912)* Revista Eletrônica de Musicologia. Volume XII, Março de 2009.

