13º Encontro Internacional de Música e Mídia

Os sons que vemos, as imagens que ouvimos

Música e Audiovisual

Textos completos

13º Encontro Internacional de Música e Mídia

Os sons que vemos, as imagens que ouvimos... Música e audiovisual

Realização
Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid)
Universidade Paulista (UNIP)
EM&T – Escola de Música e Tecnologia

Coordenação geral e curadoria
Heloísa de A. Duarte Valente
Simone Luci Pereira

Comissão organizadora
João Marcelo Brás
Juliana Coli
Juliano de Oliveira
Laan Mendes de Barros
Luísa Toller
Marcos Júlio Sergl
Nancy Alves
Paulo Henrique Oliveira Lopes
Ricardo Santhiago
Sami Douek
Sandro Figueredo
Vitor Pontes
Yuri Behr
Zé Renato Rodrigues

Editoração dos anais
Heloísa de Araújo Duarte Valente
Raphael Fernandes Lopes Farias
Ricardo Santhiago

Comitê científico e de leitura
Fabiana M. Coelho
Gustavo Souza e Silva
Juliano de Oliveira
Otávio Luís Santos
Sergio Basbaum
Solange Wajnman
Thiago Soares
Paulo Chagas

Secretaria
Maria Fernanda da Silva Andrade
Raphael F. Lopes Farias

Assessoria de imprensa
Andréa Santiago
Renata Gomes

Apoio
Fapesp
Hostel Brazillodge
Ibis Budget Paraíso
Letra e Voz

Encontro Internacional de Música e Mídia (13. : 2017: São Paulo).

Os sons que vemos, as imagens que ouvimos... Anais do 13º Encontro Internacional de Música e Mídia [recurso eletrônico] / organizado por Heloísa de Araújo Duarte Valente, Raphael Fernandes Lopes Farias e Ricardo Santhiago. [realização Centro de Estudos em Música e Mídia e Centro Cultural São Paulo] – São Paulo: MusiMid, 2017.

ISBN: 978-85-62959-53-0

1. Comunicação. 2. Música. 3. Pesquisa acadêmica.

Sumário

A Estética Platina e o precário latino-americano:
Perspectivas de análise 5
Felipe Gue Martini

A Forma Sonata e o concerto-instalação "A Dobra Schumanniana":
Um estudo sobre a dialética musica e vídeo, Romantismo e Contemporaneidade 16
Eliana Monteiro da Silva, Amílcar Zani

A Música Desperta o Mito:
O som e o sagrado na trilha sonora de O Senhor dos Anéis 29
Joêzer Mendonça, Gabriel Gouveia Oliveira

A música e as mungangas de Jackson do Pandeiro no cinema e na televisão 47
Claudio Henrique Altieri de Campos

A tópica musical espaço sideral em filmes de ficção científica 58
Juliano de Oliveira

Audiovizuando:
O ver e ouvir, ser visto e ouvido do pós-periférico 70
João Marcelo Bras

"Delírio, meu!":
Uma análise de performance da cantora Ná Ozzetti a partir de questões de voz, corpo e gênero 87
Luísa Toller

Escuta a pé:
Articulação som-espaço em múltiplas linguagens audiovisuais 106
Thaís Amorim Aragão

Exercícios de Escuta no Ensino de Trilha Sonora 122
Alexandre Marino Fernandez

Intertextualidade e desconstrução sígnica através da teledifusão de uma canção 137
Yuri Behr

Los videoclips de Gardel:
El tango en los comienzos del cine sonoro argentino 147
Jimena Jauregui

Medievo Cabano:
O Som da Imagem e a Imagem do Som 162
Marlise Borges de Lima

Música das galáxias:
Linguagens, performance e cosmopolitismo em "festas de aparelhagem" 187
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Músicas de videogames como repertório de concerto 205
Jairo Batista da Silva

Música e fotografia:
Um processo de inclusão 228
Lina Maria Ribeiro de Noronha

Os amantes da rancheira... amor proibido:
Um estudo sobre a dupla caipira que importou a música mexicana no Brasil sertanejo 243
Aparecido Donizeti Rodrigues

O errado que deu certo:
"Deu onda" e o comentário musical do funk paulistano-carioca 261
Adriana Facina, Vinicius Mendes, Dennis Novaes e Carlos Palombini

O Tom do Sertão:
Análise da relação cor e som como início do processo criativo
e sua aplicação na criação de uma obra audiovisual 280
João Paulo Silva Monnazzi

Processos Audiovisuais em Live-Coding na Obra Lissajous X Chladni 297
Halley Chaves, Anselmo Guerra

Traduzindo música em dança:
Os reflexos da obra de Ernesto Lecuona na coreografia do Grupo Corpo 313
Fernando Gonzalez

Videoclipes:
Da fala e da música às imagens; de todas elas para a mensagem postada na Web 330
Maria Fernanda Andrade da Silva

A Estética Platina e o precário latino-americano: perspectivas de análise

Felipe Gue Martini[1]

Resumo:

Este ensaio parte da análise empírica dos filmes *A linha fria do horizonte*, Luciano Coelho (2012) y *Separado!*, de Dylan Goch y GruffRhys (2010), e introduz a noção do precário latino-americano como perspectiva analítica sobre a música Platina (fronteira entre Brasil, Uruguai e Argentina), formulada desde as noções teóricas da imagem dialética, de Walter Benjamin.

Palavras-chave: Estética Platina; precário latino-americano; imagem dialética;

Resumen:

Este ensayo parte delanálisis empírico de dos películas:, de y introducelanoción de elprecariolatinoamericano como una perspectiva analítica acerca de la musica Platina (frontera entre Brasil, Uruguay y Argentina), formulada desde lasnociones teóricas de laimagendialectica, de Walter Benjamin.

Palabras clave: Estética Platina; precariolatinoamericano; imagendialectica;

1. Questão de método: mediação, alegoria e imagem dialética

Nas ciências sociais e humanas os questionamentos guardam relação direta com o mundo material, mesmo quando o método propõe uma ruptura com os sensos comuns e com as vivências cotidianas. Para Marx (1977), o problema objeto científico define-se a partir da formulação de uma sociedade-de-pensamento da qual o pesquisador ascende ao mundo da vida: a realidade concreta, muito mais complexa que a abstração, e inapreensível em si. As teorizações não encontram-se acima da realidade, mas são fazeres humanos regularmente superados pelo movimento dialético. Imerso e situado na história, o pesquisador realiza o esforço de conscientizar-se de si, diferenciar-se da totalização histórica da qual faz parte, a fim de produzir conhecimento.

[1]DoutorandoemComunicação PPGCC – Unisinos.Coordenador do bachareladoemJornalismo Centro Universitário da Serra Gaúcha – FSG. Pesquisafinanciadapela CAPES/PROEXT.

> *La dialética sólo se descubre a un observador situado eninterioridad, es decir, a un investigador que vive suinvestigación como una contribuiciónposible a laideología de la época entera y al mismotiempo como lapraxis particular de un individuo definido por su aventura histórica y personalenel seno de una historia más amplia que la condiciona (Sartre, 1963, p. 186).*

A indivisibilidade sujeito/problema/objeto não exime o pesquisador de diferenciar-se. Essa realização é possível, pois o homem é um mediador dos objetos, assim como os objetos são mediações de sua razão de ser. Dentro da totalização que é existência, as unidades diferenciam-se através de mediações, de relações diversas, mas que se atualizam em novas totalizações. O conjunto condiciona o sujeito, ao mesmo tempo em que o sujeito vai "definir-se sem cessar pela sua própria *praxis*através das mudanças sofridas ou provocadas e de sua interiorização, e, depois, pela própria superação das relações interiorizadas" (SARTRE, 1973, p. 191). Entre as definições necessárias ao procedimento científico, cabe entender que a construção do problema/objeto refere-se a processos de significação, marcos definidos sob um ponto de vista epistemológico que fazem referência somente a essa realidade empírica singular. Os modelos e os artefatos produzidos numa experiência de pesquisa são únicos, possuem um quadro de referência racionalizado a luz do problema/objeto, das hipóteses, da posição do sujeito pesquisador e sujeitos de pesquisa, bem como das teorias macro e micro com as quais guarda coerência. Por mais variadas que sejam as situações de experimentação fictícia da sociologia, elas são muito diversas "das experimentações sociais produzidas continuamente, pelo desenrolar da vida social", portanto correrm os sempre o risco de apreender determinada realidade que só fará sentido nessa conjuntura particular(BOURDIEU, 2004, p.58).

A mediação não é um projeto de realização sobre-humano, no qual o pesquisador fornece as luzes sobre realidades obscuras através de sua intelectualidade apurada. Mediar é vivenciar na pele os antagonismos e contradições da sociedade a qual se vive, fenecendo e superando tais condições. Em Marx, os objetos, o homem, o capital encontram-se em mediação. A contradição do capitalismo deriva da alienação de assumir o capital não mais como mediador, mas como fim em si. A restituição política do pesquisador como mediador nos impulsiona a entender que dentre os condicionamentos da história temos a possibilidade de fabricar significados, de criar vínculos diversos, incluir nas totalizações possíveis de nossas pesquisas acontecimentos isolados ou fora do alcance estrutural.

A noção de negatividade dialética é uma proposta que aparece como método de trabalho de Adorno, amparado na noção de imagem histórica, termo emprestado ou desenvolvido em conjunto com Benjamin. Ao longo de suas análises culturais, sobretudo, Adorno visa manter a "negatividad crítica en si misma" (Ibid. p.92) e faz uso das chamadas constelações para iluminar suas ideias. Os

fenômenos aparecem como "representações físicas e concretas das teorias", basicamente conceitos de Hegel, Marx e Freud operados dialeticamente fabricando novas categorias. Mas essas categorias não ficam estanques, elas operam de formas diferenciadas, segundo os contextos para os quais se acionam (infantilidade em Debussy, em Wagner e em Stravinsky significam de forma diferente). Além disso, Adorno justapõe elementos aparentemente diversos ou reúne diversidades a fim de ilustrar com essas imagens que "a realidade é contraditória em si" (BUCK-MORSS, 1981, p.209). A coerência obtida nas análises (concordemos com elas ou não) surge da atuação de Adorno como um mediador em meio a seu problema/objeto.

Outra experiência tão instigante quanto incompleta é o projeto das Passagens de Walter Benjamin, no qual surgem visualmente as chamadas imagens dialéticas. À diferença das imagens históricas de Adorno, Benjamin não cria imagens textualmente, mas enquanto colecionador que era, as encontra e fabrica em suas caminhadas, sobretudo, pelas ruas de Paris. Após uma primeira etapa do processo dialético de construção de constelações: "*analítico-conceptual, dividiendoel fenómeno, aislando sus elementos y mediatizándolos por medio de los conceptos críticos*", a segunda etapa é representacional, estética e mimética ao invés de sintética. As imagens dialéticas contém "combinações de prova" conceituais, que poderiam suspender o movimento dialético "*Lasimágenesiluminabancontradiciones antes que negarlas o superarlas*" (BUCK-MORSS, 1981, p.213). Para Benjamin, o pesquisador como mediador seria incapaz de estabelecer nexos e significados em seu estado de choque ante a modernidade, existiria um abismo intransponível entre os sentidos e a razão. Os problemas/objeto em Benjamin parecem resolver-se ainda mais internamente, com significações particulares, que necessariamente não se pretendem universais. O conhecimento como um lampejo, a razão dialética vislumbrada em alegorias, a descrição subjetiva de um objeto simples como o telefone que nos leva a visualizar a modernização objetivamente (BUCK-MORSS,1981, p.221), esse é um arranjo sobre a obra deBenjamin com o qual opero nesse texto.

2. Dois documentários: *A linha fria do horizonte* e *Separado!*

O filme *A linha fria do horizonte*, de Luciano Coelho (2012) é uma confluência de diferentes visões sobre um tema central: o encontro de artistas brasileiros, uruguaios e argentinos, que há alguns anos estabelecem um produtivo diálogo musical. A narrativa documental clássica, mas sempre na voz de seus depoentes, constrói o argumento afirmativo de que existe uma forma artística comum e um novo movimento de integração da cultura regional. Parte da pesquisa do documentário está presente

na dissertação de Mestrado de Lucas Panitz (2010) "*Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular Platina*", que encontra na territorialidade Platina (ao redor do rio da Plata) um novo campo de produção e consumo musical formulado por uma "Estética Platina" entre Brasil (Rio Grande do Sul), Uruguai (Montevidéu) e Argentina (Buenos Aires). Uma espécie de território simbólico transfronteiriço. Na pesquisa como no filme, essa aproximação se dá a partir de alguns artistas atuais, entre eles Jorge e Daniel Drexler, SebástianJantos, Ana Prada (uruguaios), Vitor Ramil, Marcelo Delacroix, Arthur de Faria e Richard Serraria (brasileiros) que já tem uma carreira consolidada em seus países. Com base na musicalidade regional e folclórica em diálogo com a música popular, aparecem como criadores de um circuito novo de produção e circulação cultural. Os produtos desse "território estético" são discos e apresentações musicais em conjunto, parcerias diversas, o estabelecimento e o reconhecimento de um mercado a partir de traços identitários comuns.

A estética platina é uma hipótese de avanço sobre a noção de estética do frio, termo apresentado em conferência na cidade de Genebra, por Vitor Ramil, transformada em livro homônimo com dupla tradução, português e francês. No livro, Ramil conta que em meados dos anos 1990 quando lançou-se ao Rio de Janeiro na expectativa de alavancar a carreira, deu-se conta de que estava deslocado: "Pela primeira vez eu me sentia um estranho, um estrangeiro em meu próprio território nacional; diferente, separado do Brasil" (2004, p.10) e o que desencadeou o estranhamento foram imagens de um telejornal a mostrar o frio chegando ao sul do Brasil em julho, "campos cobertos de geada na luz branca da manhã, crianças escrevendo com o dedo no gelo depositado nos vidros dos carros, homens de poncho (um grosso agasalho de lã) andando de bicicleta [...], um chimarrão fumegando tal qual o meu" (2004, p.10).

Tal percepção leva o músico a questionar sua identidade, a noção de ser gaúcho e do próprio gauchismo: a designação geográfica e cultural que tem relação com o estereótipo do homem do campo, "sempre vestido à caráter e às voltas com o cavalo, o churrasco e o chimarrão." Ramil reflete sobre o movimento regionalista, sobre as apropriações desta imagem do sulista brasileiro como uma identidade em confronto com o ser brasileiro, as defesas presentes no gauchismo de marcas separatistas, de enfrentamento, próprias das revoluções do século XIX e sua retórica. Das narrativas sobre a revolução do Regionalismo Literário, o culto à tradição ganha força através do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) a partir da década de 1940, através da expansão dos centros, onde promove-se a prática de costumes típicos. Uma terceira onda é conhecida como Nativismo, surgida nos anos 1970 no cenário de estagnação econômica, que dá ares mais urbanos ao regionalismo,

promove a cultura dos festivais e relativiza os dogmas tradicionalistas, favorecendo ganho de qualidade poética e musical.

A inquietude de Vitor Ramil em estabelecer o cenário crítico da própria obra parece relacionar-se a uma dimensão climática mesmo: seria o frio e suas propriedades o que separaria o homem do sul dos demais brasileiros, "como seria uma estética do frio? Por onde começar?" (RAMIL, 2004, p.18). Surgem as paisagens e nessa descrição, presente no filme de Luciano Coelho, há ilustrações imagéticas: o pampa e sua vastidão de planícies que oscilam, os encontros perto do fogo e o arquear dos ombros para acalentar-se, as canções sussurradas junto do crepitar das brasas e o chiar das chaleiras.

Uma estética apresentada em termos de oposição a outra tipicamente brasileira, do calor e da expansividade idílica, relativa ao *modus vivendi* tropical. Como gaúcho, o músico não se reconhece plenamente nestas imagens, como se morasse aí o sentimento de exclusão ou incerteza da brasilidade, elemento que aproxima sua arte a dos vizinhos fronteiriços. Na voz de Jorge Drexler, músico uruguaio residente na Europa, tais afirmações se ampliam; junto de Sebastian Jantos e Ana Prada, relata que a descoberta da música do sul brasileiro foi grata surpresa, uma nova conexão com o país que passava anteriormente despercebida, sendo o principal ponto de referência a MPB do centro do Brasil: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, entre outros. Ao olhar para o sul brasileiro, a milonga aparece como ponto comum, musicalidade emblemática desse novo movimento platino. Segundo Paixão Côrtes, trata-se de um ritmo mestiço ou *criollo* fomentado nas três pátrias: Brasil, Argentina e Uruguai "*um género folklóricocantable característico delgauchopampeano*" (DIGIANO, 1996, p.57 apud ALVARES, p.13).

O documentário *Separado!* de GruffRhys reconstrói a milonga de outro modo. Trata-se de um filme de estrada no qual o músico galês, líder da banda de *indie rock,SuperFuryAnimals*, viaja em busca de seu tio "René Griffiths, um obscuro pop star dos anos 1960 que cantava baladas galesas no estilo de um *cowboy* argentino" (THE GUARDIAN, 2010, tradução do autor)[2]. A narrativa abusa do *kitsch*, da auto-ironia e da farsa, fazendo alusões as estéticas analógicas do Super 8, misturadas com ficção científica. A partir da fotografia ruidosa e saturada, efeitos especiais improvisados e flertes surrealistas, Rhys viaja entre País de Gales, Brasil e Argentina quando veste seu capacete espacial vermelho e empunha o violão.Ao contrário do filme de Coelho, nesta expedição pelo pampa, o roteiro

[2]"René Griffiths, anobscure 1960's pop star whosangWelshballads in thestyleofanArgentinian cowboy."

parece improvisado. Rhys dirige uma Chevrolet Veraneio azul em busca de pistas sobre seu tio e encontra pelo caminho músicos, artistas, famílias e uma gênese galesa na patagônia argentina. Os momentos de performances musicais do filme não se realizam dentro dos depoimentos, com o uso de captação controlada através das técnicas de linguagem do documentário clássico (áudio captado em separado ou em ambiente mais silencioso possível). Ao espectador tudo parece fruto do acaso, das condições construídas no processo, afinal, é um filme investigativo, uma busca. Há certa diversidade de músicos: grupos folclóricos galeses, cantores rurais, experimentalistas, como no caso de Tony da Gatorra, meu conterrâneo de Esteio, técnico em elétrica que inventou seu instrumento, uma espécie de bateria eletrônica infantil em formato de guitarra, a qual batizou de *gatorra*. Não é um músico profissional, longe disso, é um ativista da paz que adquiriu certa notoriedade entre as cenas de *rock experimental* de Porto Alegre e São Paulo. No filme, ele realiza um show ao lado de Rhys, na festa de Dago Donato, dj que produz, há alguns anos, festas muito bem sucedidas na capital paulista.

Separado! é uma narrativa pelas bordas, onde a indeterminação é estratégica. Os elementos centrais são os encontros e os estranhamentos promovidos pela passagem do personagem principal, GruffRhys, por diferentes paisagens pampeanas. No percurso cambaleante, não é uma América Latina caricata que se sobressai, sim um universo complexo de manifestações e vivências interculturais, das quais o ator participa ativamente. São emblemáticas algumas apresentações musicais que realiza, munido de violão e sintetizador, onde batidas e efeitos especiais "espaciais" se sobrepõem ao canto em língua galesa, para um público de famílias do interior rural quase desértico da Argentina. Essa espécie de choque exposto no vídeo não inviabiliza uma aproximação, pelo contrário, parece a forma com a qual o músico toca o público, munido de suas referências, a provocar impressões, comunicação, significados em novo contexto.

Em comum nos filmes, além da milonga, existe a paisagem do pampa, as planícies que evocam a circularidade e a repetição rítmica descrita em *A Linha Fria do Horizonte*, como um espaço que elabora composições, musicalidades, sociabilidades, vivências sensíveis. Uma geografia que ganha "ares de milonga" (no cantar de Ramil) no impulso melancólico de um sussurro poético, mas que em *Separado!* recebe cargas de ruído e tensão pouco assépticos. Trata-se de um ruído intencional, talvez fruto do baixo orçamento[3], mas que de certa forma se contrapõe ao outro universo milongueiro do filme e do estudo de Panitz. Enquanto *A linha fria do horizonte* propõe abordagem transparente, próxima do documentário televisivo clássico, na qual depoentes e realizadores apresentam uma

[3]Separado! teve orçamento de 15.000 libras inglesas, financiado pela Sony Music, segundo THE GUARDIAN, 2010.

narrativa coerente, teoricamente embasada, com uma espécie de cientificidade, *Separado!* produz, através dos recursos de ficcionalidade e montagem intervencionista, uma transparênciaproblematizadora. GruffRhys assume o papel do narrador em busca de uma história absurda, uma espécie de conto fantástico, do ponto de vista do sujeito da ação (e diretor), onde se impõem referências de seu passado ancestral e encontros inusitados com artistas populares desconhecidos, fora dos grandes circuitos comerciais; diferentemente de Rhys, que goza de notável popularidade na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina.

Quando pensamos na noção de irredutibilidade, *Separado!*é um convite provocativo de abordar a história, uma alegoria potente sobre fatos, modelos, biografias menores que formam o caudal dos acontecimentos sem participar das grandes narrativas. Enquanto em *A linha fria do horizonte*, a milonga surge como estética platina em si, tendo como porta-vozes figuras de timbre e aceitação no mercado internacional, Rhys promove uma outra possibilidade de conto, quando nos permite visualizar figuras precárias, convivendo nesse espaço tempo ideal da geografia platina, como um ruído. Na forma-conteúdo do filme, nas tomadas de câmera enviesadas, nas entrevistas incompletas, no som direto mal executado, na opção pela língua galesa (em detrimento do inglês ou do espanhol), nas cargas exóticas e auto-irônicas que transbordam como uma metáfora da descrença na possibilidade de história (ou como o próprio fim da história), se produz o estranhamento, revela-se a contradição. Mas um contraditório em relação a essa outra geografia platina idílica de Vitor Ramil e Jorge Drexler, espaço asséptico que frui livremente, alegoria do ritmo e do ser, o gaúcho que conecta o homem do campo à cidade através de seu canto e violão.*Separado!* expõe o sintetizador que sobrevive debaixo do pala, nos faz recordar que Drexler e Ramil também fazem barulho, co-habitam a periferia global, apesar de fazerem-se e afirmarem-se centro, onde apesar da pureza do sonar *milongueiro*. Não é uma contradição o hino do rock gaúcho ser uma milonga? *Amigo Punk*, de Frank Jorge.

3. Contradições do precário latino-americano

Em sua recém publicada tese "LO-FI Agenciamentos de baixa definição na música pop", Marcelo Conter (2016) tenta escapar das abordagens estruturalistas a fim de investigar a música de baixa definição. Sua expectativa é mapear musicalidades na fronteira entre os sistemase regramentos

das indústrias culturais,onde algumas manifestaçõessão percebidas como máquina abstrata a fabricar tensões e ruídos no pop *mainstream*, antes de tornarem-se regras de estilo. O trabalho lida, em última instância, com a dualidade *underground x mainstream*, ampliando o que seria o popular, para além daquilo que está no universo do consumo massivo; rumo a uma espécie de organismo assimilador de produções diversas: sons, materiais, formas de fazer, manifestar, consumir, transformar elementos em práticas musicais passíveis de disseminação mercadológica.

O lo-fi em Conter terá relação com a superfície musical e com a materialidade comunicacional de sua forma, da eletrificação, referida através de McLuhan, seus antecessores mecânicos (moviola, radiola), até a digitalização e as explosões virais do *digital trash*do consumo online. É a partir da mediação elétrica que emerge a possibilidade da música integrar, inscrita em sua superfície (que não é superficialidade, mas matéria) as sonoridades de baixa definição. Olo-fi, termo derivado da expressão low-fidelity, antítese de high-fidelity, pode ser percebido como uma espécie de resíduo político anti-tecnológico, que, segundo a concepção de Conter promove "enfrentamento ao mainstream" (2016, p.107) ao evidenciar as materialidades ao invés de disfarçá-las. Olo-fi está vinculado ao *underground* do*rock*, ao*spunks*, alguns experimentalistas norte-americanos fora de catálogo,mas em momentos de tensão aparente (ele cita a explosão da banda Nirvana, a popularização do *indie rock* e do *college radio* norte-americano, entre outros)deflagra-se como uma máquina abstrata frente ao *mainstream* e à música popular, máquina esta que vai produzir tensões, reacomodações, cooptações.Uma vez na música popular, a baixa definiçãovai exigir argumentação, ordenação pragmática para além da sintaxe e da semântica. No *mainstream*, a presença da baixa definição vai aparecer, quase sempre, acompanhada de um álibi que remete às estruturas socioculturais ou as dimensões estéticas da fruição em si. Como afirma Frith, "Cada medición mide algo distinto o, para expressarlo de modo más exacto, cada medición construye su proprio objeto de medida" (2001, p.5). Quando o mainstream coopta elementos *lo-fi*, ele se rearranja a partir de novas formas de mediação (permissões acerca dos ruídos dos aparelhos, das microfonias, dos sintetizadores, noções de pureza, afinação, amplitude, dissonância etc).

A base da pesquisa de Conter são as experiências anglófonas e em alguns momentos o texto deixa entrever uma espécie de linearidade. Como se tivéssemos uma gênese da baixa definição na cultura do norte, no ruído da guitarra e do amplificar, nas máquinas musicais. Outra forma de entender a baixa definição, seria olhar para a constituição da cultura latino-americana, cercando aí algumas pistas sobre a aproximação dos músicos do continente com as tecnologias. As noções de usos sociais (MARTÍN-BARBERO, 2006) e modernização tardia (GARCÍA CANCLINI, 2013)são as matrizes desse

modo de ver. Enquanto há uma espécie de diálogo asséptico entre a milonga e o *rock*, o sul e o norte, a percepção de que as hibridizações conformam nossa cultura continental parecem apontar para um processo menos rudimentar de aculturação. O precário ou a baixa definição pertencem também às musicalidades platinas (como presente em *Separado!*).

Na América Latina, a mesma fita magnética que permite ampliar os efeitos musicais, as alternâncias de frequência, os efeitos de eco (*delay*), entre outros, a partir dos anos 1950, se transforma na tecnologia caseira de arquivo e reprodução sonora e audiovisual logo em seguida. Assim, o vídeo popular surge nos anos 1960-1970 ao redor do continente (SANTORO, 1989), da mesma forma que as fitas cassete, lançadas a preços mais acessíveis do que os LP's, logo se capilarizam ao nível do cotidiano, nas cópias sociais (YÚDICE, 2007), nos áudio fóruns de Mário Kaplún (1986) e Augusto Boal (1979) ou entre gravadoras musicais independentes, seja no mercado da música afro-americana dos anos 1920 (JANOTTI JR. 2003, p.36-42) ou do *punk rock* brasileiro dos anos 1970 (NUNO VAZ, 1988). E mesmo quando o imperativo da digitalização as declara extintas, elas permanecem, como na cena *rock* argentina, donde nunca desapareceram, ou no Brasil, que voltou a ter uma fábrica de cassetes a fim de suprir sua demanda interna[4].

Além disso, é impossível desconsiderar as distorções provocadas pelas ditaduras, quando a baixa definição era, sobretudo, resistência e vontade de viver. O ufanismo analógico não deixa de ser uma reação ao imperativo globalizante da cultura digital e suas lógicas muitas vezes opacas.Teor crítico que preserva uma precariedade. E quando pensamos uma estética platina creio que esse termo adquire força, pois nossa baixa definição é quase a prática ordinária cotidiana e o modo de produzir cultura.

As práticas precárias que investigo articulam-se a essa constelação de significados, sobretudo quando referem-se à falta de recursos. Nos faltam recursos materiais e recursos técnicos, formais, de aprendizagem. Seria essa uma das lógicas que delimita o precário latino-americano que defendo: a tomada de assalto dos materiais e dos aparelhos pelo funcionário, sem objetivos concretos, sem reivindicar fatias de mercado; inventividades geniais enquanto diferenciações estéticas. Nesse sentido, tais musicalidades exibem uma potência comunicativa. Pois uma vez que o requisito da arte (certo valor expositivo das criações) parece perder força, ganha-se na dimensão comunicacional, ainda mais quando nos deparamos com os processos de digitalização e disponibilidade dos materiais on-line.

[4]Disponível em: http://www.musicnonstop.com.br/sao-paulo-deve-ganhar-sua-primeira-fabrica-de-fitas-k7-em-breve/. (06 defevereiro de 2016).

Música que aparece como potencialmente comunicacional, traço individual, dialeticamente constitutivo do popular.

De modo análogo, é como Hesmondhalgh (2015) relata o trajeto de algumas culturas musicais como o jazz, o tango, o samba e a cumbia, até serem encampadas pelos projetos nacionais de seus respectivos países de origem, em meados do século XX. Através de complexas lógicas sociotécnicas, midiáticas e até industriais, ampliaram-se do âmbito comunicativo do compartilhamento localizado para a institucionalização simbólica nacional. Para o autor, a efervescência criativa e geradora dessas musicalidades explica-se pelos ambientes de partilha estética, onde a musicalidade atua vinculada a certa ancestralidade que ultrapassa e perpassa os projetos modernos e os rigores formais.

Ao cercear as contradições presentes na linguagem que enquadra as musicalidades e delimita a fruição e a convivência presente na escuta, busco uma perspectiva comunicacional, uma visada histórica que permita observar elementos musicais que subsistem entre os gêneros, entre os padrões de gosto musical, entre as narrativas estabelecidas. O uso das alegorias, o diálogo com a proposta das imagens dialéticas e a posição epistemológica do sujeito situado, mediador de culturas, aparece como método e como narrativa menor. Percurso que interpela de forma estética os problemas objeto, com mais interesse nas formas do que nos resultados,causas ou respostas. O precário latino-americano é uma categoria aberta, em construção, presente nas estéticas platinas e constitutiva destas musicalidades.

Referências

A linha fria do horizonte. Luciano Coelho (2012). Linha Fria Filmes. Brasil. 95 min.

ALVARES, Felipe Batisttela. Milonga,Chamamé, Chimarrita e Vaneira: origens, inserção no rio grande do sul e os princípios de execução ao contrabaixo. 2007, 31f. Monografia (Licenciatura em Música). Curso de Licenciatura em Música. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), 2007. Disponível em: <http://www.felipealvares.com.br/wp-content/uploads/2013/03/monografia-felipe-batistella-alvares.pdf>.

BOAL, Augusto. Técnicas latino-americanas de teatro popular - uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1979.

BOURDIEU, Pierre. et al. Ofício de Sociólogo. 5.ed. São Paulo: Editora Vozes, 2004. 328p.

BUCK-MORSS, Susan. Origen de ladialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México: SigloVeintuno Editores S.A, 1981.

CONTER, Marcelo B. LO-FI. Agenciamentos de baixa definição na música pop. 2016, 198f. Tese (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e

Informação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/135476>. Acesso em: 01 jun. 2016.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRITH, Simon. Hacia una estética de la música popular. In: CRUCES, Francisco (et al). orgs. **Las culturas musicales. Lecturasenetnomusicologia.** Madrid: Trotta, 2001. p.413-435.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas.** Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

HESMONDHALGH, David. **Por qué es importante la música.** Buenos Aires: Paidós, 2015.

JACKS, Nilda. **Mídia Nativa: Indústria Cultural e Cultura Regional.** 3. ed.Porto Alegre: Escrita e Artes, 2003.

JANOTTI JR. Jeder. **Aumenta que isso é rock androll.** Rio de janeiro: e-papers, 2003.

KAPLÚN, Mário. **El comunicador popular.** Buenos Aires: Editorial Lumen-Hvmanitas, 1996.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Denis de. (org.). **Sociedade midiatizada.** Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p.51-79.

MARX, Karl. O método na Economia Política. In: MARX, Karl**. Contribuição à crítica da Economia Política.** 5. ed. Lisboa: Estampa, 1977.

NUNO VAZ, Gil. **História da Música Independente.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina.** 2012, 201f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências. Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/27035>. Acesso em: 06 ago. 2013.

PELLEGRINO, Gabriela; PRADO, Maria Ligia. **História da América Latina.** São Paulo: Contexto, 2014.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio.** Conferência de Genebra. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **Crítica de larazóndialéctica.** Tomo I, Libro I. Buenos Aires: Editorial Losada, 1963.

SARTRE, Jean-Paul. **Questão de método.** Tradução de Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores, 45).

Separado! (2010) Dylan Goch; GruffRhys. Reino Unido. IeleProductions. 84 min.

SILVEIRA, Fabrício. Arqueologia do rock gaúcho. Uma década de metal pesado em Santa Maria (1980-1990). In: Charles Di Pinto; Gustavo Borba. (Orgs.). **Fragmentos de Memória do Rock Gaúcho.** São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2014. v. 01, p. 19-49.

THEGUARDIAN.COM. Separado! 29 jul. 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2010/jul/29/separado-review>. Acesso em: 08 fev. 2015.

YÚDICE, George. **Nuevastecnologías, música y experiência.** Barcelona: Gedisa, 2007.

A Forma Sonata e o concerto-instalação "A Dobra Schumanniana":

um estudo sobre a dialética musica e vídeo, Romantismo e Contemporaneidade

Eliana Monteiro da Silva[*]

Amílcar Zani[**]

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo comparativo entre a Forma Sonata, estrutura musical que deu sustentação a mais de cem anos de música erudita durante o chamado Período Clássico com base na dialética entre dois temas contrastantes, e o concerto-instalação "A Dobra Schumanniana" realizado pelos pianistas Amílcar e Heloisa Zani, juntamente com a artista plástica Branca de Oliveira. O concerto-instalação reúneduas manifestações artísticas – performance musical e apresentação videográfica – e dois períodos distantes – o Romantismo (século XIX) e Contemporaneidade (século XXI), elaborando um discurso que se remete à Forma Sonata pela proposição de dois "temas" que, após intrincada elaboração, surgem transformados um pelo outro sem perder suas características básicas.Para tal comparação foram usados conceitos de William E. Caplin em *What are formal functions?,*contidos em *Caplin, William E.; Hepokoski, James; Webster, James - Musical form, forms, Formenlehre: three methodological reflections.*

Palavras-chave: A Dobra Schumanniana; Forma Sonata; Concerto-instalação.

The Sonata Form and the concert-installation "A Dobra Schumanniana":

a study on the dialectic connection of music and video, Romantic and Contemporary eras

Abstract: This paper presents a comparative study between the Sonata Form, musical structure used to endure art music for more than a century during the so-called Classical Period, based on the dialectic connection of two contrasting themes, and the concert-installation "A Dobra Schumanniana"(*The Schummanian Warp)*, made possible by the pianists Amilcar and Heloisa Zani with the plastic artist Branca de Oliveira. The concert-installation gathers two artistic manifestation – the musical performance and the videographic presentation – and two distant periods – the Romantic (19th century) and the Contemporary ones. The resultant discourse alludes to the Sonata Form once it proposes two "themes" which, after complex elaboration, transform themselves without losing their basic characteristics. In order to make this comparison, we used William E. Caplin's concepts presented in *What are formal functions?*. The text is part of the book *Caplin, William E.; Hepokoski, James; Webster, James - Musical form, forms, Formenlehre: three methodological reflections.*

Keywords: A Dobra Schumanniana(*The Schummanian Warp)*; Sonata Form; Concert-installation.

[*]Pós-Doutoranda em Música na ECA-USP.

[**] Professor Titular na ECA-USP.

Este artigo enfoca o concerto-instalação "A Dobra Schumanniana", idealizado e produzido a partir de 2012pelos pianistas Amílcar e Heloisa Zani em parceria com a artista plástica Branca de Oliveira, sob o viés comparativo com a Forma Sonata, estrutura musical bitemática estabelecida entre 1750 e 1820, período conhecido como clássico (BURROWS, 2007, p. 127)[5].Tal comparação se justifica pela presençade duas manifestações artísticas distintas no concerto - a performance musical e a apresentação videográfica -, aludindo adois períodos distantes: o Romantismo e a Contemporaneidade(séculos XIX e XXI, respectivamente).

Na forma musical em questão,dois temas contrastantes são apresentados e confrontados em sua essência, mediante alto nível de elaboração. O material de ambos é dissecado, fragmentado e transposto para outras regiões tonais, no limite de perderem a própria identidade e se permitirem ser transformados um pelo outro. Processo semelhante se observa em "A Dobra Schumanniana", em queo encontro entre performance musical e videográfica produz uma terceira via da arte, imbuída de originalidade e capaz de evocar sensações profundas. Estas sensações remetem o público a um tempo não identificável cronologicamente, uma vez que misturam ideias e sentimentos de pureza e amor universal, característicos da era romântica, a conceitos e emoções ligados à neurose e aos anseios da época atual.

O pensamento romântico é inserido no projeto tanto pelas obras escolhidas por Amílcare Heloísa Zani para a performance musical, quais sejam o *Quinteto para piano op. 44 em Mi b Maior* de Robert Schumann, composto em 1842, e o *Quarteto de Cordas op. 51 nº 1 em Do menor* de Johannes Brahms, de 1873, como pela prática de tocar piano a 4 mãos. No século XIX, era comum que os compositores criassem versões para esta formação para difundir obras orquestrais, uma vez que diminuía o custo e facilitava a produção dos eventos pela possibilidade de usar um único instrumento e contratar apenas dois intérpretes. Este é o caso das peças acima citadas, sendo a primeira uma transcriçãoda pianista e compositora Clara Schumann e a segunda uma versão realizada pelo próprio Brahms.Também é romântica a relação entre os três envolvidos na concepção de tais obras, já que Clara era esposa de Robert e amiga inspiradora de Johannes.

Por sua vez, o espírito contemporâneo vem através da performance videográfica elaborada por Branca de Oliveira, que reúne um vídeo pré-editado a imagens da performance pianística, projetadas, através de processamento digital, em tempo real. O vídeo foi realizado sobre paisagens e conversas

[5]Apesar do recorte feito por Burrows para circunscrever o classicismo musical, o uso do tonalismo cristalizado neste período ultrapassou em muito estes limites.

filmadas em viagem empreendida pelos três responsáveis pelo concerto-instalação à Alemanha, onde visitaram residências e locais preferidosdos compositores citados. A estas paisagens foram justapostos trechos de filmes e documentários.

Assim como na Forma Sonata, em que a harmonia tonal possibilitava um diálogo em iguais condições de argumentação entre os temas, entre os séculos XIX e XXI transitam as tensões e os desejos de ruptura que transcendem os tempos estabelecidos cronologicamente. Já entre a performance musical e a videográfica, predominam as sensações e a maneira como cada expressão artística é percebida pelo público.

Sobre a Forma Sonata

Embora derivada do termo *sonata* - criado no século XVI em oposição à *cantata* para darà música instrumental um patamar de igual importância ao da música vocal -, a Forma Sonata, enquanto estrutura racional e complexa, estabeleceu-se no final do século XVIII. Como foi dito anteriormente, tem por base a oposição entredois temas contrastantes,apresentados em seção inicial à qual se atribui a nomenclatura "exposição" e a letra "A" (CAPLIN, 2009, p. 33). Em geral, um tema é de caráter lírico e outro enérgico, podendo a seção ser precedida de introdução, com breve apresentação dos materiais utilizados em toda a obra. No contexto do tonalismo, os temas se relacionavam harmonicamentee eram elaborados, com maior ou menor abstração e criatividade, em uma seção "B", também chamada de "desenvolvimento". Na seção final"A'", ou "recapitulação", um dos temas era apresentado na região tonal do outro, ratificando o poder do diálogo e da racionalidade, característicos do pensamento iluminista (*Ibid.*).

A Forma Sonata foi amplamente utilizada por compositores como Haydn, Mozart e Beethoven, pela possibilidade de expressar ideias fortemente contrastantes, permitindo ao ouvinte partilhar as emoções do compositor de modo altamente idealizado (MACIEL, 2010, pp. 21-22)[6].Por esta razão seguiu sendo adaptada às mais diversas modalidades mesmo após o tonalismo cair em desuso, no início do século XX, passando os temas a serem representados por motivos timbrísticos, séries

[6] O desejo de inserir e trabalhar musicalmente as emoções surge na Alemanha durante o século XVIII com o movimento *Sturm und Drang*(tempestade e ímpeto). Segundo Rosa e Jank (2011), o surgimento desta estética se opunha à "leveza de mentalidade rococó característica do estilo *galant*francês, disseminada através da Europa pelos ventos do Iluminismo".

melódicas, padrões rítmicos ou mesmo sons eletrônicos.Este é o conceito que também utilizamos neste trabalho, o da dialética que dá origem a novas ideias e impulsiona projetos e reflexões.

Astrês seções de "A Dobra Schumanniana" - Introdução

O passo inicial do projetofoi o contato entre os pianistas Amílcar e Heloisa Zani com a artista plástica Branca de Oliveira. Tal encontro se deu no ambiente da ECA-USP, onde todos são professores: os dois primeiros docentes do Departamento de Música, e a última docente no Departamento de Artes Plásticas[7]. Todos integram o grupo de pesquisa "Poética da Multiplicidade", em que estudam a "produção de imagens com processos criativos em vídeo digital"[8].

O interesse por Robert Schumann e sua poética já havia sido registrado nas pesquisas de Mestrado e Doutorado de Amílcar Zani, com inúmeros desdobramentos[9]. O Duo Heloisa e Amilcar Zani, especialista em primeiras audições de obras originais e transcrições para piano a 4 mãos, já tinha tocado o op. 44 de Schumann e o op. 51 de Brahms anteriormente. Porém, foi a primeira vez em que o misto de admiração e perplexidade causados pela personalidade e pela obra destes compositoresse somaramàs imagens, pelos pianistas. A ideia foi motivada pela percepção de que as inquietações de Robert Schumann permaneciam atuais, de que suas composições ainda tocam o público e provocam questionamentos.

De acordo com Amilcar Zani (2017, *passim*),

> A inclusão do quarteto de Brahms ao projeto se deve ao fato de Brahms fazer parte da vida de Schumann e vice-versa. Estas obras reúnem os três personagens, pois Clara se insere na criação das mesmas através da transcrição da obra de Robert e da performance da de Johannes. A relação dos três foi determinante para os caminhos da historia da musica, uma vez que atuaram na quebra de paradigmas formais e harmônicos, assim como no registro e divulgação destas obras em seu tempo e além[10].

[7]Informações retiradas de entrevistas realizadas com Branca de Oliveira, Amílcar e Heloisa Zani, para o vídeo "A Dobra Schumanniana no Sesc Pompeia", realizado pela Editora-Daqui TV. Dados na Bibliografia.

[8] Para mais informações acesse http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3510846389725508.

[9]A dissertação de Mestrado de Zani aborda as sonatas para piano de Robert Schumann sob o título "Schumann: as sonatas para piano op. 11 e op. 22". Por sua vez, a tese de Doutorado analisa as duas principais *personae* do compositor no trabalho "Florestan e Eusebius: Por Que?". Dados na Bibliografia.

[10] Clara Schumann e Johannes Brahms revisaram e editaram toda a obra de Robert Schumann após a morte deste último.

Heloisa Fortes Zani (2017, *passim*) observa que

> Quando Clara fez a transcrição do Op. 44, Schumann já havia morrido há um ano. Ela fez para divulgar a obra, assim como para superar a memoria de momentos em que o casal teve varias discussões e situações de estresse motivadas pelas apresentações do quinteto[11].

Da reflexão sobre a atualidade destas premissas surgiu o desejo de unir uma manifestação contemporânea da arte - como a performance videográfica - à linguagem musical, principalmente realizada por uma artista que vem de outra expressão artística, como Branca de Oliveira.

Exposição, ou Seção A

Após a introdução ao projeto, o passo seguintefoi a escolha dos materiais para a performance musical, aqui chamada de Tema 1, e para a produção dos vídeos, ouTema 2. OTema 1 é na verdade um grupo temático, formado pelo*Quinteto para piano op. 44 em Mi b Maior,*de Robert Schumann,em transcrição para piano de Clara Schumann, e pelo *Quarteto de Cordas op. 51 nº 1 em Do menor,*de Johannes Brahms, com transcrição do autor.O fato de se tratarem de transcrições acrescenta possibilidades a estas obras, uma vez que a transcrição cria uma nova escuta e uma nova percepção da obra original, fazendo com quesurjam novas obras musicais. Para melhor entender a carga expressiva contida nestas peças, é preciso descrever o contexto em que foram criadas e transcritas, bem como a personalidade e história de vida de cada um dos envolvidos.

Robert e Johannes tinham vários interesses comuns, como a literatura e a música, bem como a paixão pelo escritor E. T. A. Hoffmann e pela pianista e compositora Clara Schumann (MONTEIRO DA SILVA, 2011, p. 40). Clara, por sua vez, também amava a música, além dos dois compositores. Robert Schumann nasceu em Zwickau, em 1810, quando Napoleão iniciava sua conquista do leste europeu. Sua pequena cidade, que já havia perdido a metade de seus habitantes na Guerra dos 30 anos, perderia ainda mais com as invasões Napoleônicas, dado que se localizava estrategicamente no caminho trilhado pelo conquistador (OSTWALD, 1985-2010, p. 15).

[11]O quinteto de Schumann foi apresentado inúmeras vezes na Europa, com Clara ao piano. Apesar do sucesso alcançado pela obra, os recitais sempre causavamdesconforto a seu autor por ser menos notado do que a mulher em tais eventos.

Aos três anos de idade, Robert testemunharia a passagem de volta de Napoleão com suas tropas devastadas, mutiladas e disseminando doenças. Por causa deste cenário, teve que se afastar dos pais e dos quatro irmãos mais velhos para viver dois anos e meio com outra família. Esta e outras experiências relacionadas a doenças e tragédias marcaram o temperamento do compositor. Outros fatores importantes foram o convívio com a literatura, através do pai escritor de novelas fantásticas e comerciante de livros, e a paixão pela música.

Robert conheceu Clara Wieck quando foi estudar com seu pai, renomado professor de piano, em Leipzig. Residente na casa dos Wieck, o jovem se apaixonou pela menina-prodígio nove anos mais moça, mas já uma celebridade do piano. O velho Wieck se opôs ferrenhamente ao namoro, que representava também a perda de seus rendimentos por intermédio da filha, concertista e propaganda viva de seu método de piano. Não obstante, Robert e Clara se casaram após uma batalha judicial de quase dois anos, em 1840 (MONTEIRO DA SILVA, *Op. Cit.*, p. 31).

A composiçãodo *Quinteto para piano op. 44* ocorreu em 1842, segundo ano após o matrimônio. Este foi um período de grandes dificuldades financeiras, já que Wieck não deixou que a filha levasse o dinheiro que havia ganho profissionalmente.Robert se esmerou em compor obras sinfônicas que rendiam bons lucros, alcançando sucesso com sua Sinfonia da Primavera em 1841. A ela se seguiram *Abertura, Scherzo e Finale;* o *Concerto em Lá menor para piano e orquestra* e os *Três Quartetos op. 52* – além da primeira filha do casal.

Após este grande empenho e produção, Robert se encontrava exausto e deprimido. Corroboravam com este estado de ânimo os preparativos de Clara para retomar as turnês de concerto, que garantiam parte importante do sustento da família, mas geravam profundo estresse ao compositor. A segunda gravidez da esposa deu a ele nova injeção de ânimo, em forma do quinteto a ela dedicado.

O caso do quarteto de Brahms é diferente, mas traz a mesma carga emocional. Johannes nasceu em Hamburgo, em 1833. De família pobre, cresceu em bairros periféricos, mas estudou em escolas particulares que incluíam línguas estrangeiras no currículo. Teve contato com a música pela religião protestante e logo seu talento convenceu o pai a lhe proporcionar aulas de piano (MACDONALD, 1990-2001, p. 18). Começou a trabalhar tocando em casas noturnas de reputação duvidosa, mas logo se uniu a músicos interessantes com quem excursionou pela Europa apresentando-se em recitais.

Em uma destas viagens, Brahms apresentou-se ao casal Schumann em 1853. Os três encantaram-se mutuamente e firmaram parceria pela vida. Robert abriu portas para Johannesno campo profissional, tanto apresentando-o a editoresimportantes como escrevendo uma crítica altamente elogiosa sobre o jovem compositor em sua revista musical, a *NeueZeitschriftfürMusik*. Clara tornou-se amiga inseparável do jovem loiro de olhos azuis, cujas composições criticou e incentivou até os últimos dias de ambos.

Brahms inseriu-se na vida dos Schumann, presenciando o momento mais trágico da família, ou seja, a internação de Robert por problemas mentais em 1854. Deu suporte a Clara assumindo suas aulas de piano quando ela se ausentava para recitais, pagando contas e assessorando os sete filhos do casal [12]. Os dois se apaixonaram perdidamente, favorecidos também pelo desalento da situação e pelos interesses comuns. Não obstante, Brahms não quis assumir o lugar de Robert após sua morte em 1856, mantendo a amizade com Clara atéa morte desta, em 1896. Apesar de quatorze anos mais moço, Johannes Brahms faleceu onze meses depois de Clara Schumann, em 1897.

Os quartetos op. 51 foram escritos quando Brahms completou 40 anos de idade. Admirador e colecionador de manuscritos de obras antigas, tinha respeito e pudor de se aventurar nas formas clássicas sem se sentir devidamente maduro. Segundo MacDonald (*Op. Cit.*, p. 191), a disposição e as grandes dimensões do op. 51 sugerem que o modelo primordial teria sido Beethoven. Porém, a sonoridade é totalmente Schumanniana, pela "maneira amplade tratar a tonalidade", pela "repetição incessante de motivos" e pela permutação de contornos e ritmos produzindo uma "multiplicidade de semelhanças significativas e ambiguidade magistral" (*Idem*, p. 193).

Tema 2: performance videográfica baseada em filmes pré-gravados e captados em tempo real

Como foi dito anteriormente, o intuito de unir música e vídeo veio pelo deslumbramento causado pela atualidade das obras de Schumann e Brahms, compostas no século XIX. De alguma maneira elas pareciam atravessar este espaço temporal, evocando o conceito de "dobra" proposto por Leibniz e aplicado às mais diversas instâncias. De acordo com Monteiro e Fidencio (2013, p. 36), a dobra é uma prega, um movimento que une e cria relações potenciais entre elementos dispersos. Ela tem o poder de criar"uma nova relação dentro-fora; uma nova topologia: quando o contato se realiza, isso equivale ao estabelecimento de ligações até então não concretizadas (Oliveira, 2003, *apud*

[12] Clara e Robert tiveram oito filhos, mas um morreu na primeira infância.

MONTEIRO; FIDENCIO, *Ibid.*). Como o Romantismo e a Contemporaneidade, ou a música e as artes visuais.

A performance videográfica, por si só, já intui o conceito de dobra por aproximar um vídeo pré-gravado, produzido em 2012,a imagens captadas em tempo real, a cada concerto-instalação.Este grupo temático, que constitui o Tema 2 de nosso artigo, é confrontado com o grupo temático do Tema 1,duplicando a ideia de dobra pela aproximação dos elementos já citados.O vídeo pré-gravado utiliza imagens filmadas durante a viagem de Branca de Oliveira e do Duo Heloisa e Amilcar Zani à Alemanha, registrando lugares e ambientes em que viveram os compositores escolhidos para o projeto. Tal registro propõe uma outra dobra, qual seja o olhar contemporâneo dos realizadores de "A Dobra Schumanniana" sobre paisagens existentes há mais de duzentos anos.

Branca eternizou em seu filme momentos da viagem de trem a Zwickau, a chegada à casa de Robert Schumann, a performance de Amílcar e Heloisa no piano do compositor, entre outros. Todas estas tomadas foram trabalhadas por ela e são apresentadas juntamente com as filmagens das mãos dos intérpretes, realizadas em tempo real.

> A ideia de captar o movimento das mãos e passar em telas de projeção – que variam de acordo com o auditório onde é apresentado o concerto-instalação - veio da vontade de compartilhar o olhar exclusivo dos pianistas com o publico, que nunca tem acesso à visão do teclado inteiro e das mãos em tempo real e sincronizado (ZANI, 2017, *passim*).

"As performances também se tornam múltiplas, uma vez que se adaptam e se inserem no espaço físico disponível. Por esta razão os espetáculos têm sido nomeados com números, como A Dobra Schumanniana 1, 2, 3, etc". (FORTES ZANI, *Op. Cit.*, *passim*).

O contato de Branca de Oliveira com as histórias destas obras era ainda vago. Conforme foi mergulhando neste universo, e, principalmente, após a viagem de estudos, seu envolvimento foi se avolumando, possibilitando a criação de cenários imaginários baseados em lugares reais.

> O vídeo acrescenta uma percepção não musical da música, soma seus afectos e perceptos ao bloco de sensações musicais compondo, no presente atual, uma obra inteiramente nova, que dá ao acontecimento a substância que o promove. Porém o ato celebrado já não é reinterpretação, releitura, ou tradução, mas sim uma fabulação. Para tanto, foi preciso produzir um material complexo que se encontra tanto na criação das luzes, cores, espaços, volumes, quanto nas composições sonoras (OLIVEIRA; ZANI; ZANI, 2014, p. 74).

Seção B: Desenvolvimento

O desenvolvimento, ou elaboração (como também é chamada a Seção B da Forma Sonata) do espetáculo "A Dobra Schumanniana", levou meses e segue em curso, uma vez que cada concerto-instalação é único e impossível de ser repetido literalmente. Por se tratar de execuções ao vivo, tanto a performance musical como a videográfica tem lugar num tempo específico e influenciam-se mutuamente.

> O trabalho é individual e se alterna entre músicos eartista plástica. A música age mais na performance videográfica, mas o contrario também acontece. Branca é afetada pela musica, pelas sensações que a mesma provoca, e tem que se adaptar ao tempo de execução musical para projetar as imagens. Por outro lado, nas performances, os intérpretes têm que abstrair as imagens e se concentrar muito mais no discurso musical, que já é complexo pelo fato de serem dois a dividir o instrumento (ZANI, 2017, *passim*).

O espetáculo é múltiplo também pelo envolvimento de varias pessoas, incluindo responsável pela projeção mapeada. Em todos os momentos os três artistas trabalham juntos, decidem como, onde e com que material trabalhar.

Figura 1 – Montagem do palco para concerto em Porto Alegre
Arquivo de Amilcar e Heloisa Zani

Figura 2 – Ensaio de projeção para concerto em Porto Alegre
Arquivo de Amilcar e Heloisa Zani

O resultado, portanto, é sempre recriado, modificado, potencializado pelas experiências anteriores.

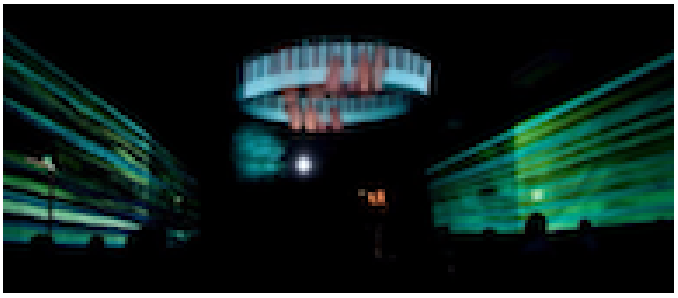


Figura 3 - "A Dobra Schumanniana" SESC Pompéia.
Cena tirada do vídeo Dobra Schumanniana Apresentações, Poética da Multiplicidade, 2015

Figura 4 - Ibid.

Figura 5 – Ibid.

Reexposição, ou Seção A': Transformação de um pensamento pelo outro

Como as imagens indicam, a performance musical das obras *Quinteto para piano op. 44 em Mi b Maior*, de Robert Schumann, e *Quarteto de Cordas op. 51 nº 1 em Do menor*, de Johannes Brahms, é completamente transformada pela atuação da performance videográfica em tempo real. O concerto deixa de ter o caráter de apresentação camerística que teria num auditório convencional, com iluminação tradicional e sem o apelo visual provocado pelas projeções.

O mesmo ocorre à performance videográfica, que recebe uma carga expressiva e dramática da música destes compositores, permeada por suas histórias de vida, pelo relacionamento entre os três e pelas circunstâncias em que se encontrava a Alemanha quando tais obras foram escritas.

> A dobra schumanniana não faz um trânsito entre o passado e o presente, não comemora um tempo convocando remotas percepções, nem a memória de alguma coisa que possa acrescentar a reminiscência como elemento intensificante do atual; antes, ela conecta partes diferentes de horizontes distantes (OLIVEIRA; ZANI; ZANI, 2014, p. 74).

O resultado obtido pelos três proponentes Amílcar e Heloisa Zani e Branca de Oliveira com "A Dobra Schumanniana" foi a criação de um espetáculo original e inesquecível, como poucas iniciativas criadas e apresentadas no Brasil.

Referências:

BURROWS, John. **Música Clássica.**Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor,2007.

CAPLIN, W. E. What are formal functions? *In:*CAPLIN, W. E.; HEPOKOSKI, J.; WEBSTER, J. **Musical form, forms, formenlehre:**three methodological reflections.Leuven: Leuven University Press,2009.

FORTES ZANI, Heloisa. **Entrevista a Eliana Monteiro da Silva.**São Paulo: inédita, 2017.

MACDONALD, Malcolm. **Brahms.**Oxford: Oxford University Press,1990-2001.

MACIEL, R H.M. **A Forma Sonata em descontinuidades e bifurcações.**São Paulo: Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP,2010.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. **Clara Schumann:**compositora x mulher de compositor.São Paulo: Ficções Editora, 2011.

MONTEIRO, S. D.; FIDENCIO, M. V. As dobras semióticas do ciberespaço: da web visível à invisível. In: **TransInformação**vol. 25 n. 1,2013. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-37862013000100004&script=sci...tlng.... Acesso em 20/7/2017.

OLIVEIRA, B.; ZANI, A.; ZANI, H. **Entrevista concedida à Editora-Daqui TV para o vídeo A Dobra Schumanniana no Sesc Pompeia,**2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=67oPaqgxpAs&t=188s. Acesso em 17/7/2017.

_____. A Dobra Schumanniana: transitividade e intermeios. In: **Ars,**ano 12,nº 24. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

_____.**Poética da Multiplicidade,**2004-2017. Disponível em: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3510846389725508. Acessoem: 17/7/2017.

OSTWALD, Peter. **Schumann:**the inner voices of a musical genius.Boston: Northeastern University Press, 1985-2010.

POÉTICA DA MULTIPLICIDADE. **Dobra Schumanniana Apresentações,**2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3Jos6zHq2fw. Acesso em 20/7/2017.

REICH, Nancy. **Clara Schumann:** the artist and the woman.Ithaca: Cornell University Press, 2001.

ROSA, S. A.; JANK, H. Sturm undDrang na música para teclado de Wilhelm Friedemann Bach: evidências reveladas na Polonaise nº 4 em Ré menor.In: **Per Musi**nº 24. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2011.

ROSEN, Charles. **A geração romântica.**Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. **Sonata forms.**New York: Norton,1988.

ZANI, Amílcar. **Florestan e Eusebius:** por que?Tese (Doutorado em Artes). São Paulo: Universidade de São Paulo,1988.

_____. **Schumann:** as sonatas para piano op. 11 e op. 22.Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1982.

_____. **Entrevista a Eliana Monteiro da Silva.**São Paulo: inédita, 2017.

A Música Desperta o Mito: o som e o sagrado na trilha sonora de *O Senhor dos Anéis*

Autores*

Joêzer Mendonça

Gabriel Gouveia Oliveira

Resumo

Algumas técnicas musicais utilizadas pelo compositor Richard Wagner (1813-1883) em suas óperas, como o motivo condutor (*leitmotiv*), são utilizadas no cinemadesde que se tornou possível sincronizar imagem e som (Carrasco 2003). Nosso objeto de estudo é a trilha sonora cinematográfica, particularmente o uso do *leitmotiv*, que consiste em elemento musical portador de significados dentro da formação poética musical do cinema (Gorbman1987). Observamos que Wagner também compartilhou sua cosmovisão em relação ao sagrado em suas obras (Macedo 2006; Mendonça 2015) e que há aproximações relativas ao sagrado e ao mitológico presentes nas obras de J. R. R. Tolkien e Wagner (Bonez 2015). Essa revisão bibliográfica nos levou a perguntar se o compositor Howard Shore, além de ter acionado técnicas similares ao tratamento musical wagneriano, também poderia ter buscado correspondência entre a cosmovisão do sagrado e a composição musical. Nossa pesquisa, portanto, visa examinar possíveis paralelos técnico-musicais e conceituais entre a *Tetralogia do Anel* (1848-1874), ciclo de quatro óperas de Wagner, e a trilha musical de Howard Shore para a trilogia cinematográfica *O Senhor dos Anéis* (2001-2003), adaptação da obra de J. R. R. Tolkien.

Palavras-chave: O Senhor dos Anéis; trilha sonora; leitmotiv.

Abstract

Some musical techniquesusedbycomposer Richard Wagner (1813-1883) in his operas, as theleitmotif, havebeenused in cinema since it waspossibletosynchronizeimageandsound (Carrasco 2003). Theobjectofourinvestigationisthefilmsoundtrack, particularlythe use oftheleitmotif, whichconsistsof a musical elementbearingmeaningswithinthe musical andpoeticformationof cinema (Gorbman 1987). Wecanseethat Wagner alsosharedhisworldview in relationtothesacred in hisworks (Macedo 2006; Mendonça 2015) andthatthere are relationstothesacredandtothemythologicalwithintheworksof J. R. R. Tolkien and Wagner (Bonez

2015). Thisbibliographicalreviewledustoaskwhetherthecomposer Howard Shore, atusing similar techniquestotheWagnerian musical treatment, couldalsohavelooked for correspondencebetweenthesacredworldviewandthe musical composition. Ourresearch, therefore, aimsto examine technical-musical and conceptual parallelsbetweenthe*TetralogyoftheRing* (1848-1874), Wagner's four-operas cycle, and Howard Shore's musical score for *LordoftheRings*filmtrilogy (2001- 2003), adaptationofTolkien's book.

Keywords: LordoftheRings; soundtrack; leitmotif.

*Joêzer Mendonça é doutor em Música e professor da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Gabriel Oliveira é estudante do curso de Música da PUCPR.

Introdução

Esta pesquisa buscou traçar paralelos técnico-musicais e conceituais entre a *Tetralogia do Anel*, ciclo de quatro óperas compostas por Richard Wagner (1813-1883), e a trilha musical de Howard Shore para a trilogia cinematográfica *O Senhor dos Anéis*, dirigida por Peter Jackson. Nessa perspectiva, verificamos a utilização da técnica de *leitmotiv* por Howard Shore em comparação com o uso da mesma técnica por Richard Wagner. O *leitmotiv* (motivo condutor) se trata de uma técnica de composição utilizada para relacionar uma pequena frase musical a um personagem, objeto ou ideia. Por exemplo, nas óperas de Wagner, o tema musical do Anel é tocado toda vez em que o Anel surge em cena. De modo semelhante, há um tema musical para o Anel em *O Senhor dos Anéis*, o qual é ouvido toda vez que o objeto anel está em cena ou é mencionado.

A narrativa do ciclo de óperas wagneriano gira em torno de um anel e de sua posse que traz desgraças a quem o porta. Semelhante história comparece no livro *O Senhor dos Anéis*, cuja narrativa gira em torno de um Anel mágico. Há diversas semelhanças entre essas obras: personagens - magos velhos que guiam os heróis (Wotan/Gandalf); objetos - espada lendária reforjada (Nothung/Narsil ou Andúril); ideais - maldade, ambição e poder relacionada a posse do Anel. As aproximações literárias no tratamento do mito e do sagrado foram exploradas por Bonez (2009), que disserta sobre a relação entre *A canção dos Nibelungos*, obra datada do século VIII, de autoria anônima, e a obra literária de Tolkien ([1954] 2003), *O Senhor dos Anéis*. Perguntamos, então: tal similaridade temática pode ter um paralelo entre o tratamento musical de Wagner, na adaptação do mito dos Nibelungos, e o de Shore, na trilha para o filme baseado no livro de Tolkien? As passagens literárias similares podem ter mobilizado o uso de sonoridades musicais semelhantes pelos dois compositores? E, ainda, há

aproximações quanto à cosmovisão sobre o sagrado e o mítico entre os compositores Wagner e Shore?

Essas perguntas e hipotéticas relações formaram o ponto de partida ao buscarmos identificar possíveis aproximações entre as óperas e os filmes selecionados no que diz respeito à cosmovisão do sagrado e às similaridades no tratamento musical.

Os motivos contidos na *Tetralogia do Anel*, de Wagner, foram estudados à luz do trabalho de Dunning (2011), que analisa e cataloga os temas da obra de Wagner. Os dados referentes à música da trilogia *O Senhor dos Anéis* foram obtidos por meio de audição de gravações e leitura de partituras complementares, arranjos e transposições da partitura original, o que possibilitou a análise dos temas musicais. Obtivemos auxílio por meio da transcrição da trilha sonora de *A Sociedade do Anel* realizada por W. M. (2014)[13] e das pesquisas de Rawlins (2006) e Altozano (2017), que analisam os temas da trilogia completa. Fizemos, assim, uma análise musical comparada dos temas de *O Senhor dos Anéis* e da *Tetralogia do Anel*, além de uma análise bibliográfica buscando possíveis relações entre a cosmovisão sobre o sagradoem Wagner e em Shore.

1. Motivos e temas musicais

Shore (2004) diz que, juntamente com o diretor Peter Jackson, foi proposto dar à trilha sonora do filme uma característica de ópera do século XIX. Dentre os estilos de ópera desse século, a *grand ópera*, que valorizava tanto a música quanto a grandiloquência do espetáculo cênico, pode ter sido o modelo de Shore e Jackson. Não por coincidência, encontramos estratégias musicais como *leitmotiv*, orquestração grandiosa e íntima associação entre música e contexto da cena na extensa partitura de *O Senhor dos Anéis*.

Na análise da trilha sonora de *O Senhor dos Anéis*, foi possível encontrar mais de 20 temas musicais,embora Altozano (2017) e Rawlings (2006) contabilizem mais de quarenta temas criados por Shore. No entanto, muitos desses temas aparecem uma única vez, e assim, preferimos centralizar nossos esforços nos temas mais utilizados.

Em *O Senhor dos Anéis*, há muito menos motivos condutores do que temas musicais, visto que esses motivos condutores são as peças utilizadas para criar os temas musicais. A razão de haver menos motivos condutores do que temas musicais se deve ao fato de tais motivos serem pequenas partes musicais relacionadas a um conceito muito amplo (como os conceitos de bem e mal, por exemplo), que serve de base para construir o tema musical. Por

[13] W.M. são as iniciais do autor de uma transcrição para piano da trilha sonora de *O Senhor dos Anéis* disponível em um blog na internet (ver Referências Bibliográficas ao fim deste texto).

sua vez, os temas musicais seriam menos abrangentes e mais específicos em relação a algum personagem ou objeto.

Foi possível, assim, estabelecer uma diferença entre os temas encontrados. Nomeamos de "temas maiores" os temas musicais que são mais recorrentes e que desempenham um papel mais importante durante o filme, e "temas menores" os temas musicais que aparecem poucas vezes durante o filme.

Os nomes foram dados aos temas apenas para facilitar a identificação dos mesmos, porque Howard Shore, assim como Wagner, evitava nomear seus temas pois acredita que isso limita seu uso (RAWLINGS, 2006 citado em SHORE). Mas, como a proposta desta pesquisa é realizar uma análise de tais temas, foi necessário nomear temas e motivos condutores para facilitar a análise.

Antes de seguir com a análise, é importante saber a diferença entre um tema musical e um motivo condutor para analisar estas peças musicais. Um *leitmotiv* ou motivo condutor é uma pequena frase musical, utilizada para criar peças maiores. Tema musical é uma peça musical formada por pequenos motivos condutores.

1.1 Motivos condutores em *OSenhor dos Anéis*

Bem: O motivo condutor do bem é formado por três notas com um intervalo de um tom entre elas:

Mal: O motivo condutor do Mal também é de três notas, mas que fazem o desenho melódico contrário ao do motivo do Bem:

Lá e de volta outra vez: Motivo que forma o tema da Sociedade do Anel, desdobramento do motivo do Bem:

Orcs, Isengard ou Ritmo do Mal: O motivo de Isengard, ou mais especificamente dos UrukHai's, perfaz um compasso de 5/4 que representa a artificialidade dos UrukHai's:

Regente de Gondor: Este é um motivo de três notas que é apresentado no tema de Aragorn Reie no tema de Denethor:

Hobbits: Este é um motivo simples e ascendente, que vem a ser apresentado no tema dos hobbits e suas variações. Aparece de forma deformada no tema de Gollum:

O Um Anel: Este motivo é visto tanto no tema do anel, junto do motivo do Mal, como no tema de Saruman:

Rohan: Constituído de três notas que formam a imagem sonora do galopar de um cavalo:

Anões: Motivo que se apresentado modificado no tema de Moria e no tema dos Anões:

1.2 Temas musicais

Há uma quantidade enorme de temas musicais na trilha sonora de *O Senhor dos Anéis*, muitos dos quais tem apenas uma aparição no filme. Aqui apresentamos apenas uma parcela deles, que selecionamos por serem os principais para elucidar o conteúdo desta pesquisa e os denominamosde temas maiores e menores.

1.2.1 Temas Maiores

Os temas maiores são mais recorrentes e têm papel mais importante durante o filme por estarem relacionados a personagens ou conceitos relevantes para o desenvolvimento da história.

O Um Anel: Tema formado pela junção do motivo do Mal e do motivo do Anel:

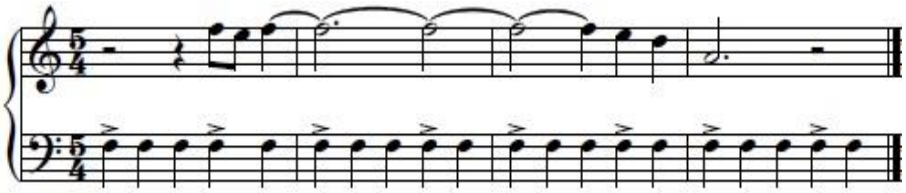
A Sociedade do Anel: Este tema representa a o grupo de nove heróis como um todo:

Os Hobbits: Este tema visa representara vida bucólica e o caráter nobre dos hobbits:

Rohan: Tema que representa o país dos cavalos, Rohan:

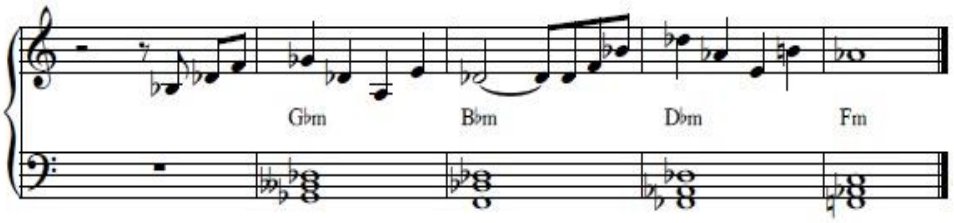
Gondor: A grande cidade de Gondor, com todo o seu poder e sua força militar:

Saruman: O tema de Saruman combina o motivo do Bem, deformado por um intervalo de semitom ao invés de tom, e o motivo do Anel, para representar um personagem que está buscando algo para si mesmo, que não pertence a nenhum dos dois lados da batalha:



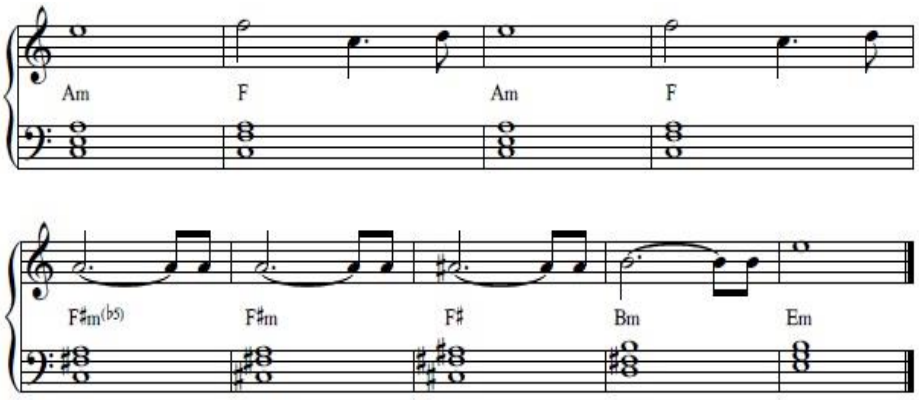
Nazgûl: Este tema é a junção das notas que formam o tema do Anel, fazendo um acorde de *Am9*, representando assim os9 cavaleiros:

Gollum: Gollum tem seu tema sobre o motivo dos hobbits combinado às harmonias de Mordor, todos os acordes em modo menor:



Lothlorien: Lothlorien, ou tema de Galadriel, é um dos temas que estão na escala flamenca e representa parte dos povos que viveram na segunda era da Terra Média:

Natureza: Natureza, ou ajuda, resgate, é um tema que podemos dividir em harmonia e melodia. Por vezes, no filme, apresenta-se apenas sua harmonia, sem a parte melódica:



Sauron: Tema de Sauron, em uma escala flamenca:

Gandalf Branco: Tema utilizado após Gandalf retornar à Terra Média como Gandalf, o Branco. Reúne o motivo do Bem, repetido diversas vezes, e termina com um motivo semelhante ao tema de Saruman, representando a ideia de que Gandalf é agora o que Saruman deveria ter sido:

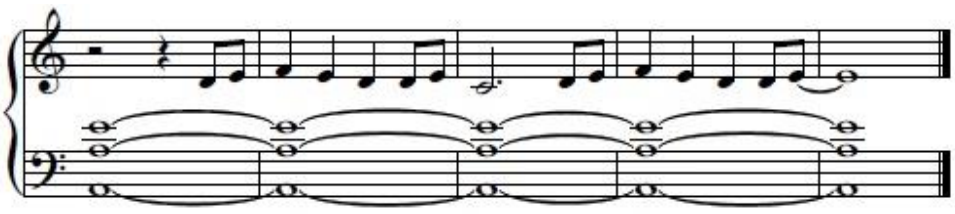
1.2.2 Temas Menores

Elrond: Tema em escala flamenca:

Moria: Tema que utiliza o motivo das quintas paralelas dos anões:

Anões: Outro tema que utiliza o motivo das quintas paralelas:

Tentação: Tema que representa a atração que o Um Anel exerce:



1.3 Outros recursos musicais

Além do uso de motivos condutores e temas musicais para construir toda a trilha sonora de *O Senhor dos Anéis*, Howard Shore faz uso de outros recursos musicais para criar uma cultura adequada a todo o filme e distinguir a música específica de cada povo. Shore utiliza escalas específicas para os povos da segunda era da Terra Média, e outras escalas para os homens e para os hobbits. Ele também emprega timbres específicos para acentuar a característica de determinado tema, além de estabelecer regras próprias para suas trilhas em relação à harmonia e ao ritmo.

1.3.1 Escalas

Povos da Segunda Era - Escala Flamenca: Usada para representar culturalmente os povos que viveram durante a segunda era da Terra Média, esta escala tem por característica um intervalo de segunda aumentada:

Exemplo: Lá Flamenco

Pode ser observada nos temas de Lothlorien, de Sauron eElrond.

Homens - Escala Dórica: Escala utilizada para representar os povos humanos da Terra Média.

Exemplo: Lá Dórico

Pode ser ouvida no tema de Gondor.

Hobbits – Escala Tonal: A escala tonal é facilmente reconhecida no Ocidente por ser amplamente utilizada em diversos gêneros musicais populares ou ligados à música clássica dos séculos XVIII e XIX. Ao analisar o tema dos Hobbits, Altozano (2017) diz que essa escala é utilizada para que nós nos identifiquemos com o personagem de Frodo e com o Condado, como um local para chamar de casa:

Exemplo: Lá menor

1.3.2 Timbres

Podemos associar alguns timbres utilizados no filme para melhor representar determinado personagem, povo, etc,como demonstramos nos exemplos a seguir.

Hobbits: Há dois timbres utilizados para representar os hobbits e o condado como um todo, seus costumes e seu modo de viver. Esses timbres são o da flauta e do violino. O tema é apresentado pela primeira vez no filme com a melodia sendo tocada por uma flauta.

Orcs de Isengard, UrukHai's: Para os UrukHai's, Orcs de Isengard, o tema musical usa metais percutidos e percussões como tambores Taiko[14]ecorrentes metálicas, por exemplo. Howard Shore (2004) diz que esses timbres foram utilizados para acentuar a característica do trabalho em mina de ferro e também o poderio militar dos Orcs de Isengard.

1.3.3 Harmonia

Modo Maior: Altozano (2017) identificou que os acordes maiores são utilizados em temas que representam o lado do bem na luta entre os povos da Terra Média, e pode ser visto nos temas da Sociedade do Anel, da Árvore Branca, dos Hobbits, de Rohan, Valinor e Rivendell.

Modo Menor: identificamos, com base emAltozano (2017),que Howard Shore utiliza acordes menores para apresentar temas que representam o mal, o que pode ser observado em temas como o do Um Anel e o de Gollum.

1.3.4 Compassos

Compasso Irregular: A maior parte dos temas apresentados por Howard Shore usa compassos simples ou compostos, mas há uma exceção que se apresenta no motivo de Isengard e em alguns temas associados a Isengard e aos UrukHai's. Esta exceção se trata de

[14]Taiko é um termo que se refere a uma grande variedade de instrumentos japoneses de percussão.

um compasso irregular de 5/4. Para Altozano (2017), esse compasso irregular representa os UrukHai's, seres criados por Saruman a partir de uma mescla entre Orcs e Goblins.

1.3.5 Quebra da unidade musical

Gorbman (1987) avalia que a música favorece a unidade narrativa por meio da repetição dos materiais e recursos musicais. De fato,a música de *O Senhor dos Anéis* apresenta uma padronização que se observa na indução à assimilação de temas musicais novos: ao escutarmos um tema novo, desconhecido, rapidamente o assimilamos como um tema relacionado ao Bem ou ao Mal, ou aos homens, aos hobbits ou aos povos da segunda era da Terra Média. Isto ocorre por conta da repetição que Shore usa para ajudar na criação de unidade em*O Senhor dos Anéis*. Então, quando o compositor modifica a sonoridade característica já assimilada pelo espectador, temos umaquebra de unidade musicalque indica algo importante, que precisa ser notado.

O Um Anel em modo maior: Já dissemos acima que os temas musicais associados ao Mal são normalmente apresentados em modo menor durante o filme. Esta é uma regra analisada por Altozano (2017) e constatada nos temas do Um Anel e de Gollum.

No final de *O Retorno do Rei*, terceira parte da trilogia, quando Frodo e Sam estão prestes a atravessar o portal da Montanha da Perdição e atirar o Um Anel nas chamas, o tema do Um Anel é tocado, mas desta vez é tocado em tom maior, e não em tom menor. Esta pequena quebra do padrão utilizado no tema do Anel anuncia o fim da história do Um Anel, a sua destruição.

Homicídio de Sméagol: Toda a trilha sonora da trilogia é apresentada por timbres instrumentais. E isto pode também ser considerado um padrão musical na trilha sonora. Contudo, em uma das cenas mais importantes da trilogia quebra-se este padrão. No início de *O Retorno do Rei*, quando Sméagol assassina Déagol e lhe rouba o Um Anel, ouve-se apenas um timbre agudo sendo tocado constantemente. Nenhum tema musical é tocado por algum instrumento de orquestra; ouve-se apenas um som estridente.

Altozano (2017) entende que essa súbita mudança na utilização de timbres instrumentais pode estar relacionada com a própria regra social dos Hobbits. Isto é, ao Sméagol assassinarDéagol, ele quebra a regra da sociedade dos hobbits e deixa de ser um hobbit autêntico, pois os hobbits são seres absolutamente pacíficos.

2.Relações musicais com a *Tetralogia do Anel*

Há temas musicais que possuem semelhança em ambas obras, isto é, a ópera de Wagner e a trilha sonora de Shore. Podemos dar como exemplo o motivo de Isengard, de Shore, e o motivo dos escravos de Alberich, de Wagner. A semelhança entre eles está no tratamento dos timbres, pois ambos utilizam a seção de metais da orquestra (trombone, trompete, trompa) e a sonoridade de metais percutidos para criar a imagem sonora da forja de material metálico. A respeito desta semelhança e outras mais, podemos dizer que elas se dão por conta da semelhança de passagens do enredo de ambos, que pode ter levado os compositores ao emprego de artifícios semelhantes para compor essas passagens musicais.

Sealguns trechos musicais de*O Senhor dos Anéis* e da *Tetralogia do Anel*se assemelham por conta de ambas as histórias terem muitas características em comum, buscamos verificar outras semelhanças no que diz respeito a temas e motivos que têm a mesma função. Analisamos, então, o tema do Anel de ambas as obras, o tema de Siegmund e da Forja dos Nibelungos, de Wagner, em comparação com os temas de Aragorn Rei e Isengard, de Shore, e percebemos que não há semelhanças;

Anel de Poder – Wagner

O Um Anel – Howard Shore

Abaixo, temas que coincidem somente no uso de timbres orquestrais e de materiais metálicos percutidos, para acentuar a imagem sonoridade de uma forja:

A Forja dos Nibelungos – Wagner

Isengard - Shore

A seguir, dois temas que se aproximam pelo seu conteúdo literário, mas não possuem nenhuma semelhança direta em seu tratamento musical:

Siegmund - Wagner

Aragorn – Shore

Desse modo, não foi possível encontrar nenhuma semelhança direta entre os temas wagnerianos e os temas de Howard Shore. Por outro lado, verificamos que o tratamento de Wagner para seus temas e motivos musicais é muito mais flexível, pois frequentemente ele altera os temas e os combina com outros, enquanto o tratamento de Shore para seus temas e motivos musicais é mais fixo, estacionário, isto é, não há tantas alterações recorrentes quanto nas obras de Wagner, pois os temas tendem a se manter os mesmos durante a trilogia.

Podemos concordar, assim, com Eric Rawlings (2006), que nos diz que um tema dos créditos de *O Retorno do Rei*, terceira parte da trilogia cinematográfica, tem semelhanças com o *finale* do *Die Walküre*, uma das partes da *Tetralogia* de Wagner. Portanto, este tema, e a relação do tema de Isengard com o tema dos escravos de Alberich, representam o que de mais próximo podemos encontrar na música de ambas as obras.

3. A música e a cosmovisão do sagrado

Wagner introduziu em suas óperas uma cosmovisão que integrava a música e o sagrado, ou o mito (NIETZSCHE, 1888; MACEDO, 2005; GOMES, 2013; CASTANHEIRA, 2013). Essa cosmovisão compreendia que a música concede veracidade às alegorias religiosas e sagradas a fim de "revelar suas profundas e ocultas verdades" (WAGNER, [1897] 1994, p. 213). Mendonça (2015, p. 5) avalia que Wagner conferia às artes e à música um "potencial de metaforizar as profundas verdades espirituais". Nessa perspectiva, Wagner criou*leitmotivs* para conceitos sagrados, reforçando-os em sua narrativa mítico-religiosa e explorando-os na

caracterização de seus personagens, refletindo a sua cosmovisão sobre o sagrado sobretudo na *Tetralogia do Anel* e na ópera *Parsifal*.

Segundo Gorbman (1987, p. 7), a música do compositor Max Steiner[15] seguia convenções wagnerianas de orquestração, sendo uma música que "explica, sublinha, imita, enfatiza ações narrativas e climas sempre onde é possível". Gorbman (1987) diz também que a música de cinema, ao dar ênfase a determinadas emoções exigidas pela narrativa, é capaz de favorecer a atmosfera épica, transcendental, como na representação de tempos míticos. Em nossas palavras, é capaz de despertar o mito e os sentimentos de sagrado no espectador.

Howard Shore, que também buscou estratégias da ópera do século XIX a fim de iluminar os sentimentos épicos e o sentido do mitológico, pretendeu assimilar os temas, personagens e narrativas que tangenciam conceitos sagrados ou espirituais presentes na obra literária de Tolkien a fim de reforçar a narrativa mítica expressa pelo autor. Shore (2004) diz que, durante a criação da trilha sonora, ele manteve por pertoum exemplar do livro*O Senhor dos Anéis*, buscando nas palavras de Tolkien inspiração para compor. Vemos, assim, que Shore procurou um veio de inspiração na cosmovisão sobre o mito e o sagrado presente na obra de Tolkien com o intuito de criar uma trilha sonora que representasse musicalmente o plano cultural, étnico e mítico criado por Tolkien: toda a diversidade dos povos, as diferentes eras da Terra Média, a luta entre o bem e o mal, etc. Estes aspectos, como demonstramos nos trechos musicais acima, podem ser observados na música de Shore em forma de motivos condutores e temas musicais.

Por outro lado, não foi possível encontrar nenhuma evidência de que Howard Shore agiu de forma semelhante, introduzindo sua cosmovisão particular sobre o sagrado nas músicas, mesmo porque seu trabalho se tratava de uma encomenda comum aos compositores de trilha sonora para o cinema e não de um projeto musical autônomo – ao contrário, aliás, do controle pessoal de Richard Wagner sobre todas as etapas da produção da *Tetralogia*. No entanto, Shore buscou Outro aspecto desta pesquisa era procurar relações entre os temas musicais das duas obras analisadas, a de Shore e a de Wagner. E nesta análise não foi possível encontrar nenhuma relação direta entre ambas as obras musicais, nenhuma evidência de que Shore baseou algum de seus temas nos temas de Wagner. Foram apenas encontrados alguns temas que possuem certa semelhança, mas que tal semelhança é atribuída à similaridade entre passagens narrativas de ambos os enredos (a mitologia dos Nibelungos e os livros de Tolkien), que leva os compositores a adotarem um tratamento similar, mas não idêntico, na composição.

De fato, o cinema apropriou-se da técnica de *leitmotiv* e a adaptou para a sua própria linguagem (CARRASCO, 2003). Shore não foi o único a utilizar motivos condutores para criar

[15] Steiner foi autor de trilhas importantes nos anos 1930-1940, como as de *E o vento levou* e *Casablanca*.

suas trilhas sonoras, haja visto outros exemplos no cinema, como a trilha sonora da saga *Star Wars*, com música de John Williams. Mas, uma das dificuldades de utilizar esta técnica apropriadamente no cinema diz respeito ao tempo para que um tema possa ser apresentado e desenvolvido adequadamente. Muitos filmes que utilizam esta técnica o fazem de uma forma mais direta e menos flexível, sem fazer grandes alterações dos temas ao longo do filme, por não terem tempo no filme suficiente para realizar maiores desdobramentos (RAWLINGS, 2006).

Considerações Finais

O cinema emprega os motivos condutores de forma muito mais simples do que se observa na música de Wagner, visto que a maioria dos filmes não dispõe de tempo suficiente para apresentar os temas e desenvolvê-los à maneira de Wagner. No entanto, vemos que Shore conseguiu utilizar a técnica do *leitmotiv*na trilha sonora de *O Senhor dos Anéis* de forma muito semelhante às obras de Wagner. Isso se deu porque Shore teve o privilégio de poder criar sua trilha sonora para mais de 11 horas de filme, o que possibilitou criar os temas e desenvolvê-los adequadamente. Eric Rawlings (2006) diz que John Williams, na trilha sonora dos filmes da série*Star Wars*, também chegou a um trabalho bem rico na utilização de temas musicais, pois ele também teve à disposição várias horas de filmes para apresentar e desenvolver os temas.

Verificamos que Shore não introduziu sua cosmovisão pessoal sobre o sagrado e o mitológico na trilha sonora de *O Senhor dos Anéis*, mas buscou inspiração na ideia de mítico e de sagrado presente na obra de Tolkien. E isto levou Shore a criar uma identidade musical para cada povo da terra média, com escalas musicais para diferenciá-los e sonoridades para ressaltar temas e características específicas, além de criar *leitmotivs* para representar conceitos sagrados em *O Senhor dos Anéis*, como o Bem e o Mal.

Nosso trabalho prosseguirá pois temos o objetivo de compartilhar as partituras dos motivos e temas musicais de *O Senhor dos Anéis* em uma página na internet, onde mais pessoas poderão escutar a música visualizando a notação musical dos temas. Esperamos que essa pesquisa também incentive o estudo da música de cinema relacionada ao contexto narrativo dos filmes que abordam o sagrado e o mitológico.

Referências

ALTOZANO, James. El Señor de losAnillos – Análisis de la Banda Sonora (Comunidad). 19’28’’. Disponível em: <https://goo.gl/P5G7QJ>. Acesso em 04.06.2017.

ALTOZANO, James. Las Dos Torres – Análisis de la Banda Sonora de El Señor de losAnillos. 29'15''. Disponível em: <https://goo.gl/jaxW5b>. Acesso em 03.06. 2017.

ALTOZANO, James. El Retorno del Rey – Análisis de la Banda Sonora de El Señor de losAnillos. 46'27''. Disponível em: <https://goo.gl/2u3AJT>. Acesso em 03.06.2017.

BONEZ, L. M. A aventura mítica em A Canção dos Nibelungos e em O Senhor dos Anéis: aproximações e distanciamentos do mito antigo ao mito contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CARRASCO, Ney. Sygkhronos: a formação da poética musical do cinema. 1° edição. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CASTANHEIRA, R. M. R. Gesantkunstwerk: A utopia de Wagner. Dissertação. Universidade do Porto, Porto, 2013.

CREATING *The LordoftheRingssymphony*: a composersjourneythroughMiddle Earth. 50'24''. 2004. Disponível em: <https://goo.gl/qMRrc5>. Acesso em 08.03.2016.

DUNNING, Allan B. A ThematicGuidetothe Musical Themesof Richard Wagner's 'Der RingdesNibelungen'. 2011. Disponível em <www.wagnerheim.com>.

GORBMAN, Claudia. (1987).Unheard melodies: narrativefilmmusic. Blommington: Indiana University Press.

GOMES, N. A Busca do Sagrado: Um enfoque da religião na obra de Richard Wagner na perspectiva teológica de Paul Tillich. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2013.

MACEDO, Iracema. Nietzsche, Bayreuth e a época trágica dos Gregos. Kriterion, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 283-292.

MENDONÇA, Joêzer. "Bono vox, vox dei: fora da música não há salvação". Primus Vitam, nº 8, 2015.

NIETSZCHE, F. W. O Caso Wagner: Col. Grandes Obras do Pensamento Universal – n. 86. São Paulo: Escala, [1888] 2007.

TOLKIEN, J. R. R. O Senhor dos Anéis. São Paulo: Martins Fontes, [1954] 2003.

RAWLINS, Eric. Musical Themes in "The LordoftheRings". 2006. Disponível em < http://www.woodzie.org/lotr/index.html >. Acesso em 14.01.2017.

WAGNER, Richard. Religionand art. Lincoln and London: Universityof Nebraska Press, [1897] 1994.

W. M. The LordoftheRings – The FellowshipoftheRing– The Complete Recordings – Transcribed for Piano / Short Score. 2014. Disponível em <https://goo.gl/Uc1bi1>. Acesso em 10.04.2017.

A MÚSICA E AS MUNGANGAS DE JACKSON DO PANDEIRO NO CINEMA E NA TELEVISÃO

Claudio Henrique Altieri de Campos*

RESUMO

Esta comunicação apresenta alguns resultados de pesquisa de doutoramento que teve como foco o intérprete e compositor musical Jackson do Pandeiro (1919 – 1982), que conquistou grande destaque no campo da Música Popular Brasileira (MPB), produzindo extensa obra fonográfica entre as décadas de 1950 e 1980, além de ter atuado em diversas produções cinematográficas e televisivas. Jackson e sua música são apontados como importantes referências para a MPB por diversos artistas contemporâneos, como Gilberto Gil, Lenine, João Bosco, Gal Costa, entre muitos outros. O que se busca é observar as atuações de Jackson durante seus anos de maior projeção em âmbito nacional, entre 1954 e 1962, sobretudo no cinema e na televisão, demonstrando que, apesar de estabelecido na memória da MPB como cantor, especialmente reconhecido por sua interpretação rítmico-melódica vocal virtuosística, suas performances artísticas procuravam explorar as possibilidades proporcionadas pelos recursos audiovisuais da época, combinando voz e corpo, em apresentações muito ligadas ao riso. Por meio destas performances, Jackson promovia mediações entre a *cultura popular tradicional* e a *música popular mediatizada*, impulsionadas pelo rádio, disco, cinema e televisão. Tais mediações foram decisivas para a consolidação de sua carreira artística e a permanência de sua figura e de sua música na memória da MPB. Este é um trabalho centrado no campo da Etnomusicologia e se relaciona com áreas como Estudos Culturais, História e Sociologia. Foram realizadas pesquisas bibliográficas, discográficas, em acervos audiovisuais, além de entrevistas. No aspecto teórico, procuramos dialogar com as ideias de autores como Bourdieu e Ortiz.

PALAVRAS-CHAVE: Jackson do Pandeiro; Música e mediação; Forró do Jackson.

ABSTRACT

This paper presents some results of a doctoral research that focused on the musical performer and composer Jackson do Pandeiro (1919 – 1982), who achieved great prominence in the field of Brazilian Popular Music (MPB), producing extensive phonographic work between the 1950s and 1980s, in addition to having worked in several cinematographic and television productions. Jackson and his music are seen as important references to the MPB by various contemporary artists such as Gilberto Gil, Lenin, João Bosco, Gal Costa, among many others. What is sought is to observe Jackson's performances during his most projected years on a national level, between 1954 and 1962, especially in cinema and television, demonstrating that, despite being established in the memory of MPB as a singer, especially recognized for his interpretation rhythmic-melodic vocal virtuosity, his artistic performances sought to explore the possibilities offered by the audiovisual resources of the time, combining voice and body, in presentations closely linked to laughter. Through these performances, Jackson promoted mediations between *traditional popular culture* and *mediated popular music*, driven by radio, disc, cinema and television. These mediations were decisive for the consolidation of his artistic career and the permanence of his figure and his music in the memory of MPB. This is a work centered in the field

* Doutor em Música/Etnomusicologia – Instituto de Artes da UNESP – claudio_altieri@yahoo.com.br

of Ethnomusicology and relates to areas such as Cultural Studies, History and Sociology. Bibliographic, discographic, audiovisual collections and interviews were carried out. In the theoretical aspect, we seek to dialogue with the ideas of authors such as Bourdieu and Ortiz. .

KEYWORDS: Jackson do Pandeiro; Music and mediation; Forró do Jackson.

1. O Cinema em Jackson do Pandeiro

> Porque, na época, eu brincava de artista. Eu tinha o quê? 13 anos de idade? 12 a 13 anos... Brincava de artista, naquele tempo do cinema mudo. Lembra daquilo? [...] Então, tinha aquele... o pessoal do faroeste... e a gente, os meninos, faziam suas quadrilhas de índio, de chefe de quadrilha, de bandidos, e tal, coisa... E eu era, então, o "Jack Perrin"! Comprei um chapeuzão de palha, quebrei o bicho à minha moda, fiz um revólver de madeira... botei... e a gente brincava com aquele... e não era somente eu que tinha aquele nome, não! Eu tinha o nome de "Jack" porque o cara era magrinho, então eu procurei... eu queria ser o cara. E era bom no soco! [...] Então ficou eu ali brincando de artista até quando foi possível. Depois eu fui crescendo, ia ajudar a minha mãe a dar de comer à moçada... E então eu fui trabalhar... e comecei por ali trabalhando, parei com as brincadeiras, mas ficaram me chamando de "Jack". Jack era só "J-A-C-K". Jack, Jack, Jack... e aí comecei a tocar pandeiro, e os caras: "Como é que é, ô Zé Jack? Jack do Pandeiro, ô!". Minha mãe achou ruim!... Também logo disse: "É isso mesmo... Eu batizar um filho com nome de José e hoje vem os 'diabo' trocar o nome por um tal de 'Jack' que eu não sei de onde saiu nem de onde entrou...'". (JACKSON DO PANDEIRO, disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=ab5J0UnH2hk >, 2min, 27seg – grifos meus)[16].

Com esta fala o intérprete e compositor musical Jackson do Pandeiro (1919 – 1982) explicou para o ator Grande Otelo como surgiu seu apelido "Jack", que serviu de base para seu nome artístico. O depoimento aconteceu em um programa de televisão que foi ao ar pela TV Educativa do Rio de Janeiro, na década de 1970 – de acordo com Soares (2011), o programa se chamava *Otelo e os Artistas*. Neste período, Jackson já tinha conhecido o sucesso, o ostracismo, e ressurgia, tornando-se parte do que Renato Ortiz (1988, 1994) nomeou como "tradição da modernidade". Com duas décadas de carreira atuando nos principais meios de comunicação social de sua época, como o rádio, o disco, o cinema e a televisão, Jackson converteu-se em uma importante referência para a Música Popular Brasileira (MPB)[17], especialmente para artistas surgidos a partir do final da década de 1960, como

[16] YOUTUBE. *Jackson do Pandeiro por ele mesmo - PARTE 01 - Troféu Gonzagão* (08min04seg). Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=ab5J0UnH2hk >. Acesso em 12 ago 2017, 10h00.

[17] Considera-se aqui MPB, não como um "movimento" ou grupo de artistas surgidos durante os festivais da canção das décadas de 1960/70, ou mesmo como somente uma classificação de mercado. Neste trabalho, a MPB representa um *campo* – no sentido que Bourdieu (2009, 2011) confere ao termo – que abriga o conjunto das manifestações musicais brasileiras e suas relações, inclusive de poder, em âmbito social, cultural, econômico e simbólico.

Gilberto Gil, Gal Costa, João Bosco, Chico Buarque, Alceu Valença, entre muitos outros. Nascido em 31 de agosto de 1919, na zona rural da cidade de Alagoa Grande (PB), foi batizado como José Gomes Filho, tendo como pais o oleiro José Gomes e a cantadora de coco Flora Mourão. Era cafuzo, trazendo os traços da ascendência negra e indígena em suas feições. Como se nota no depoimento acima, um dos divertimentos do menino José Filho era brincar com os colegas imitando filmes de faroeste, em voga nos cinemas da época, ainda sem sonorização. Foi no Cine Brasil, de Alagoa Grande (PB), que ele teve contato com as imagens do *cowboy* Jack Perrin, que "encarnava" em suas brincadeiras e que lhe rendeu o apelido de "Zé Jack" ou, simplesmente, "Jack" – a pronúncia, muitas vezes repetidas em sua fala, era abrasileirada para "Jáqui". Deste modo, podemos notar que o Cinema foi importante para ele, já neste período de infância, marcando sua personalidade tão profundamente a ponto de transformar seu nome, um dos principais símbolos – se não o principal – de sua identidade.

Na infância, viveu suas primeiras experiências musicais, tendo como principal influência sua mãe, que animava os cocos realizados na região em que moravam. O menino participava dos cocos e, entre 10 e 11 anos de idade, assumiu oficialmente o posto de zabumbeiro, acompanhando Flora nas cantorias. A família mudou-se para a cidade de Campina Grande (PB), após a morte do pai, e Jack passou a adolescência trabalhando como ajudante de padeiro, além de realizar todo tipo de serviço para aumentar a pequena renda, como limpador de fossas e pintor de paredes, entre outros. Por volta dos 16 anos, já frequentava boates e cabarés na região da "Mandchúria" – zona de prostituição conhecida àquela época. Ali começou a ter contato com os músicos que tocavam nas casas noturnas. Foi nos cabarés da Mandchúria que se tornou músico profissional, inicialmente como baterista e, em seguida, assumindo a função de percussionista, conhecido pela habilidade com o pandeiro, que já começava a ser associado ao seu apelido, "Jack do Pandeiro". Por volta da segunda metade da década de 1930, começou a participar da programação da *difusora* do bairro "Zé Pinheiro" – serviço de alto-falantes espalhados pela localidade, muito utilizados em diversas cidades pelo Brasil antes da expansão do rádio –, cantando e tocando seus instrumentos. Em Campina Grande, um de seus principais divertimentos continuava a ser o cinema. Nesta época, além dos filmes, eram exibidos os chamados cinejornais, que, traziam notícias e também números musicais. Foi por meio destes cinejornais que Jack recebeu a influência de dois artistas que o marcaram profundamente: Manezinho Araújo, o "Rei da Embolada", e Jorge Veiga, o "Caricaturista do Samba". De Manezinho, assimilou o repertório de emboladas, o "jeito ligeiro" de cantar e o chapeuzinho de lado, que compunha seu figurino. De Veiga, inspirou-se nos sambas de breque, no personagem do "malandro" e na interpretação vocal sincopada. Dos dois, identificou-se com o humor – com o riso – buscado em suas performances. Quando se

tornou um cantor, estas influências que lhe chegaram pelo cinema vieram à tona de forma muito acentuada. Nos discursos sobre Jackson que circulam na memória da MPB, ele é apresentado na figura do "Rei do Ritmo", geralmente relacionada à sua grande habilidade como percussionista, mas, principalmente, à sua interpretação vocal, marcada por variações rítmico-melódicas improvisadas na enunciação dos versos das canções. E, nesta característica, na construção de seu estilo interpretativo vocal, o cinema teve um papel mediador fundamental, ao trazer a influência dos artistas citados.

Em 1945, Jack foi contratado para atuar como percussionista na orquestra da Rádio Tabajara, em João Pessoa (PB). Ali, começou a ter suas primeiras oportunidades como cantor. Em 1948, foi para a orquestra *Jazz Paraguary*, da Rádio Jornal do Commercio, de Recife (PE). Nesta rádio ele pode desenvolver sua carreira como intérprete vocal, ganhando fama local como cantor de samba. Foi em uma revista carnavalesca desta rádio, intitulada *A Pisada É Essa!...*, em 17 de janeiro de 1953, que teve seu primeiro grande sucesso como cantor, ao interpretar o coco *Sebastiana*, uma composição de seu amigo Rosil Cavalcanti. O inesperado sucesso impulsionou a carreira do até então "sambista", que viria a se tornar um dos ícones da "música nordestina tradicional", ou popularmente, do "forró". A partir daí, recebeu um convite para gravar seu primeiro lote de discos pela gravadora carioca Copacabana. Seu primeiro disco, um compacto de 78 rpm, com as músicas *Forró em Limoeiro* (de Edgar Ferreira) e *Sebastiana*, alcançou enorme sucesso entre o público do Rio de Janeiro, no ano de 1954, durante o período pré-carnavalesco. Desde o Rio de Janeiro, sua música se espalhou para diversas partes do país, levada pelo disco e pelas cadeias de rádio, como a liderada pela Rádio Nacional. Deste momento até, aproximadamente, mais uma década, Jackson tornou-se um dos principais artistas musicais do Brasil, realizando shows em vários Estados, gravando discos compactos e LPs, participando de programas das principais rádios da época, atuando em produções cinematográficas e apresentando programas na televisão, recém-chegada ao Brasil.

2. Jackson na Televisão

Jackson do Pandeiro mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro em 1955, juntamente com Almira Castilho, sua esposa e parceira no palco e em diversas composições. A dupla tinha uma agenda profissional intensa, participando constantemente de muitos dos principais programas de rádio e televisão no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em agosto deste ano, Jackson assinou um contrato com a TV Tupi, canal 6, para comandar o programa *Forró do Jackson*. Inicialmente, a atração ia ao ar às sextas-feiras, no horário de 20h15, com duração de 30 minutos. Ali ele apresentava seu repertório

musical, formado por gêneros variados como coco, baião, rojão, embolada, samba, marcha-carnavalesca, etc., além de contar "causos", dançar e fazer suas "mungangas" para divertir o público televisivo. O riso foi o elemento que impulsionou sua carreira no episódio da revista carnavalesca *A Pisada É Essa!...*[18], citado anteriormente, e continuava a ser uma forte marca de sua carreira. As performances de Jackson não se limitavam aos aspectos musicais, mas tinham uma grande atenção com a expressão corporal e com o figurino de apresentação. Ele não apenas interpretava as canções, mas assumia as características dos personagens que faziam partes delas. Assim, vestia-se e atuava como o "malandro", o "sambista", o "matuto", o "torcedor de futebol", o "coquista", o "folião", entre tantos outros personagens de seu repertório. Abaixo, Jackson e Almira em dois de seus figurinos de apresentação:

Fig. 01 e 02 Almira Castilho e Jackson do Pandeiro[19]

Um das principais caraterísticas deste programa televisivo de Jackson era fazer a mediação entre formas de *cultura popular tradicional*, em gêneros como o coco, a embolada e o rojão, e a

[18] Para mais informações sobre este episódio, que classificamos como um "rito de passagem" na trajetória de Jackson do Pandeiro, ver Campos (2016, 2017).

[19] A Fig. 01 foi extraída do site *O Nordeste*. Disponível em: < http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Almira+Castilho&ltr=a&id_perso=1542 >. Acesso em: 02 dez 2015, 10h30. A Fig. 02 foi extraída do site *Forró em Vinil*. Disponível em: < http://www.forroemvinil.com/foto-almira-castilho-e-jackson-do-pandeiro/ >. Acesso em: 02 dez 2015, 10h40.

música popular mediatizada, transportando as primeiras para o mundo da modernidade. Entre estes gêneros, Jackson destacou o coco como maior referência em sua música. Em diversas entrevistas ele declarou: "Tudo é coco! Tudo vem do coco!". Consideramos que ele foi um dos principais artistas a fazer a adaptação do formato dos cocos, enquanto manifestações de cultura popular, para os padrões veiculados no disco e no rádio. Jackson é reconhecido nos discursos de artistas, historiadores e memorialistas – por exemplo, Severiano (2013), Albin (2003), Marcelo e Rodrigues (2012) – como um dos principais artistas do campo da "música nordestina tradicional", com grande *capital simbólico* (BOURDIEU, 2009, 2011) acumulado ao longo de sua carreira. Neste período, na segunda metade da década de 1950, ele estava no auge do sucesso, produzindo o repertório e as imagens que ficariam associadas ao seu nome na memória da MPB. E seu programa de televisão contribuía para isso, especialmente entre o público de maior poder aquisitivo que podia comprar os aparelhos receptores – provavelmente, distinto daquele que frequentava os forrós populares que costumava animar. Vale lembrar que a televisão chegou ao Brasil no ano de 1950, por meio do empresário Assis Chateaubriand e ainda dava seus primeiros passos no país. É notável que, neste momento, um artista com as características de Jackson – cafuzo, baixinho, nordestino, semialfabetizado, um conjunto de adjetivos que poderiam tornar-lhe alvo de preconceito – conseguisse espaço neste veículo de comunicação.

Em 1956, ainda na TV Tupi, foi contratado para atuar também na TV Itacolomi, em Belo Horizonte (MG), por um período de três meses, estendido por mais seis. Continuou na TV Tupi até o ano de 1958, então com o programa *Jackson do Pandeiro na Tupi*, exibido aos domingos, quando um desentendimento com outro apresentador da emissora, Flavio Cavalcanti, o levou a romper seu contrato e aceitar o convite da Rádio Nacional para comandar um programa próprio. Todos estes programas televisivos de Jackson se baseavam em sua figura como cantor de sucesso, mas tinham uma forte carga cênica. Os cenários do *Forró do Jackson*, por exemplo, apesar de simples – conforme os recursos do período – procuravam situar o espectador no espaço lúdico do "forró". Jackson foi um artista que soube explorar os meios de comunicação de sua época. Por toda sua carreira participou como convidado e/ou homenageado em diversos programas de televisão, procurando manter sua visibilidade no mercado musical e cultural – como é exemplo o programa apresentado por Grande Otelo, de onde foi extraído o depoimento transcrito no início deste texto. Mesmo após sua morte, em 1982, sua imagem e sua música continuam a ser divulgadas na televisão, em programas como o *Mosaicos – A arte de Jackson do Pandeiro*, produzido pela TV Cultura em 2008, e o *Som Brasil – Jackson do Pandeiro*, exibido pela TV Globo em 2011.

3. Jackson no Cinema

Os programas de televisão e de rádio, assim como as notícias em revistas e jornais, trouxeram notoriedade a Jackson e sua parceira Almira, conduzindo-os ao cinema. O estilo de Jackson, muito afeito ao riso, aproximava sua imagem das produções caracterizadas como "chanchadas" – especialmente àquelas que faziam uso de números musicais. Em 1956, ele e Almira estrearam no cinema participando do filme *Tira a Mão Daí*[20], dirigido por Ruy Costa, com produção da Flama Filmes e distribuição da Unidas Filmes S.A. Em 1958, foram dois filmes: *Minha Sogra é da Polícia*, onde Jackson interpretou seu primeiro personagem cinematográfico – o soldado "Biriba" –, e *O Batedor de Carteiras*, ambos dirigidos por Aloíso T. de Carvalho. No ano de 1959, foi lançado o filme *Cala a Boca, Etelvina*, dirigido por Eurides Ramos e estrelado por Dercy Gonçalves, contendo uma das participações mais marcantes de Jackson e Almira no cinema. O casal protagonizou um quadro chamado *Fantasia Nordestina*[21], um número musical extenso onde Jackson surge como o chefe de um bando de cangaceiros e canta a música *Baião* (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). Ele aproveita a oportunidade e, além do gênero que nomeia a canção, cita muitos dos gêneros musicais populares que considerava importantes na cultura brasileira, como o coco, o rojão, o frevo e o maracatu. Assim, ele se posicionava novamente como mediador entre estas formas de cultura popular e a modernidade, divulgando-as por meio de sua performance cinematográfica. O quadro tinha tanta relevância para o filme que aparece em uma ilustração do cartaz de divulgação, como se nota na imagem a seguir:

[20] As informações sobre as participações de Jackson do Pandeiro e Almira Castilho no cinema foram obtidas no site da CINEMATECA Brasileira, Ministério da Cultura do Brasil. Disponível em: < http://cinemateca.gov.br > . Acesso em: 01 dez 2015, 14h00.

[21] YOUTUBE. *1959 - Jackson do Pandeiro, Almira e Jayro Aguiar - Fantasia Nordestina*. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=qWdZWjZMXPQ >. Acesso em: 12 ago 2017, 20h30.

Fig. 03 Cartaz do filme *Cala a Boca, Etelvina*[22]

Ainda em 1959, Jackson e Almira atuaram em *Aí Vem A Alegria*, dirigido por Cajado Filho, e produzido na Atlântida. Interpretavam, respectivamente, "Tonico" e "Marina", que vinham "do Norte" para participar de um concurso musical no Rio de Janeiro. Jackson cantou a música *Vou Buscar Maria* (dele em parceria com Severino Ramos), que aborda o tema do migrante nordestino vivendo na região Sudeste. Era comum os cantores e cantoras participarem de filmes apresentando músicas de seus repertórios recentes, em um procedimento de divulgação mútuo: os filmes aproveitavam a fama momentânea dos artistas para alavancar sua bilheteria e os cantores, ao mesmo tempo, tinham suas músicas levadas para o público das muitas salas de cinema espalhadas pelo país. E Jackson utilizou muito bem este expediente. Em 1960, em *Pequeno por Fora*, dirigido por Aloísio T. de Carvalho, apresentou a música *De Araraê* (dele e José Batista). No filme *O Viúvo Alegre* – baseado na opereta *A Viúva Alegre*, de Franz Lehár –, dirigido por Victor Lima, interpretou *Minha Marcação* (composição sua, em parceria com Uzias Silva e Alventino Cavalvante).

[22] Fonte: Cinemateca Brasileira. Disponível em < http://bases.cinemateca.gov.br/local/cartazes/CN_0416.jpg >. Acesso em: 10 ago 2017, 15h00.

O ano de 1962 foi o último com atuações de Jackson e Almira no cinema. Participaram dos filmes *Rio À Noite – Capital Do Samba*, dirigido por Aloísio T. de Carvalho, e *Bom Mesmo é Carnaval*, dirigido por J. B. Tanko. Neste último, atuaram em um quadro musical, encenado durante um baile de carnaval, interpretando a música *Vou Ter Um Troço* (de Jackson do Padneiro, Arnô Provenzano e Otolindo Lopes). Esta foi uma marcha que obteve grande sucesso durante o carnaval de 1962, com Jackson sagrando-se "campeão" do concurso promovido pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro na categoria "marcha-carnavalesca" – demonstrando que sua atuação musical se estendia para além do campo da "música nordestina tradicional". Durante a pesquisa de doutoramento, encontramos no site da Hemeroteca Digital Brasileira um artigo publicado no jornal *Diário da Manhã*, em 10 de março de 1962, na coluna *Esquina Sonora*, assinada por Rossini Pinto, que documenta e comprova a informação descrita acima (Ver CAMPOS, 2017, p. 111).

No total, Jackson e Almira participaram de 9 filmes, entre os anos de 1956 e 1962. Não foram artistas destacados por suas performances como atores, mas o cinema foi um meio importante para a divulgação de suas imagens e de sua música. Em entrevista, o cantor e compositor Lenine (Oswaldo Lenine Macedo Pimentel), um dos principais divulgadores da figura de Jackson na atualidade, apontou para este fenômeno ao comparar a permanência mais viva de Jackson na memória da MPB em relação a Ary Lobo, outro artista nordestino importante da época:

> O Ary [Lobo] foi outro [artista] incrível, mas ele não reverberou na história como Jackson. Imagino, porque Jackson, desde cedo, estava ali associado com as chanchadas da Atlântida. Ele apareceu muito, tinha muito... o visual dele e da Almira era uma coisa muito impactante. Eles dois cantando, dançando, cantando, interagindo. (LENINE, 2015)

Deste modo, as atuações de Jackson do Pandeiro no cinema, assim como na televisão, foram importantes no processo de fixação de sua imagem no "campo da MPB", participando da consolidação de seu capital simbólico (BOURDIEU, 2009, 2011), e contribuindo para sua significação como um "mestre da tradição" da MPB. Neste aspecto, procuramos observar a figura e a música de Jackson do Pandeiro por meio da ideia de *tradição da modernidade*, elaborada por Ortiz (1988, 1994). O autor afirma que "a mundialização da cultura redefine o significado da tradição" (ORTIZ, 1994, p. 212), e apresenta duas possibilidades de entendimento para este conceito. Em um deles, mais convencional, considera a

> tradição enquanto permanência do passado distante, de uma forma de organização social contraposta à modernização das sociedades. As culturas populares da América Latina (com as respectivas influências, negra e indígena), as práticas herdadas da

> história oriental, no Japão, fazem parte desta gama de manifestações que habitualmente rotulamos como sendo tradicionais. Elas apontam para um tipo de estrutura social, que, mesmo fracionada pela transformação tecnológica, representa um mundo anterior à Revolução Industrial. Nelas a segmentação social, demográfica e étnica é preponderante, e a presença do campo, das atividades rurais, é marcante (ORTIZ, 1994, p. 212 - 213).

Mas,

> ao lado desta compreensão, uma outra desponta. *Tradição da modernidade*, enquanto forma de estruturação da vida social, manifestada nos seus objetos eletrônicos, sua concepção célere do tempo, e de um espaço "desencaixado". Moderna tradição que secreta inclusive uma memória internacional-popular, cujos elementos de sua composição estão prontos para ser reciclados a qualquer momento. Como as garrafas de Coca-Cola, as orquestras da década de 40 (Glenn Miller), ou os pôsteres de Bogart ou Garbo, são citações igualmente "clássicas". Passado que se mistura ao presente, determinando as maneiras de ser, as concepções de mundo. Cultura-identidade, referência para os comportamentos, enraizando os homens na sua mobilidade (ORTIZ, 1994, p. 213).

Jackson do Pandeiro e sua música estão na intersecção entre estas duas ideias de tradição. De um lado, trazem elementos da cultura popular, do coco, do sertão, do mundo rural, dos costumes "de antigamente", relacionados à ideia de tradição apresentada primeiramente. Por outro, são produtos da modernidade urbana, do cinema, da televisão, do rádio, do disco, que os impulsionou e lhes possibilitou assumir uma posição destacada na memória e na história da MPB. São "citações igualmente 'clássicas'", como as apontadas por Ortiz, e, portanto, participam desta *tradição da modernidade*.

Algumas considerações

Jackson do Pandeiro foi um artista reconhecido sobretudo por sua atuação musical, especialmente por sua carreira como cantor e percussionista, representado na figura do "Rei do Ritmo". Contudo, como apontado neste estudo, suas performances eram profundamente marcadas pelos movimentos corporais, pela dança, por suas "mungangas", por seu figurino de apresentação, percebidos em seus shows, e muito evidenciados também em suas atuações na televisão e no cinema, notadamente no período em que obteve maior destaque no mercado musical e cultural brasileiro, entre os anos de 1954 e 1962. Consideramos que estes foram, portanto, veículos importantes para o incremento de seu prestígio e *capital simbólico* (BOURDIEU, 2009, 2011), contribuindo para a

construção e consolidação de sua imagem na memória da cultura brasileira e no "campo da MPB". A projeção promovida por estes meios de comunicação social foi importante também para a significação de Jackson e sua música como parte da *moderna tradição* (ORTIZ, 1988, 1994) da MPB, e seu consequente reconhecimento por artistas contemporâneos, como os citados Gilberto Gil, Alceu Valença, Lenine e Gal Costa, entre muitos outros, como referências para suas próprias obras musicais.

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Intr., org. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAMPOS, Claudio H. A. *Jackson do Pandeiro e a Música Popular Brasileira: liminaridade, música e mediação*. São Paulo, 2017. 322f. Tese (Doutorado em Música/Etnomusicologia). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2017.

_____. *A performance do coco Sebastiana: um rito de passagem na trajetória artística de Jackson do Pandeiro*. In *Anais do XXVI Congresso da ANPPOM*. Belo Horizonte, 2016.

MARCELO, C., RODRIGUES, R. *O fole roncou! – Uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MOURA, F., VICENTE, A. *Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

SOARES, Inaldo. *A Musicalidade de Jackson do Pandeiro*. Camaragibe: IGP (Gráfica), 2011.

Entrevista

LENINE. Entrevista concedida a Claudio H. A. Campos. São Paulo, 18 de novembro de 2015.

A tópica musical *espaço sideral* em filmes de ficção científica

Juliano de Oliveira
juliano.oliveira@usp.br

Resumo

A teoria das tópicas, surgida no início dos anos 1980 a partir do trabalho seminal de Leonard Ratner -*Classic Music: expression, Form, andStyle* -tem sido uma profícua ferramenta conceitual de análise do sentido musical. Em nosso estudo acerca da significação na música de cinema descobrimos uma grande variedade de tópicas, surgidas no contexto audiovisual, que se estenderam para outros meios, incluindo a indústria fonográfica e a música de concerto. Não obstante a mudança de meios, essas tópicas mantiveram, contudo, as conotações adquiridas inicialmentea partir da correlação com narrativas cinematográficas específicas. Dentre as tópicas encontradas em nosso estudo, trataremos neste artigo da que denominamos*espaço sideral*. Esta tópica se consolidou ao longo dos anos 1950 com filmes de ficção científica cuja temática explorava viagens espaciais e contatos com seres de outros planetas. De modo geral, ela se caracteriza por texturas e atmosferas sonoras criadaspor meio de sintetizadores,técnicas da música eletroacústica e experiências da vanguarda musical.

Palavras-chave: Trilha Musical; Significação Musical; Teoria das Tópicas; Tópica Espaço Sideral.

Abstract

The musical topic *outer space* in science fiction films

The theory of topics, which emerged in the early 1980s from Leonard Ratner's seminal work - *Classic Music: Expression, Form, and Style* - has been a useful conceptual tool for analyzing musical meaning. In our study of meaning in film music we have discovered a wide variety of topics arising in the audiovisual context that have extended to other media including the music industry and concert music. Notwithstanding the change of media, these topics nevertheless retained the connotations acquired initially from the correlation with specific cinematographic narratives. Among the topics found in our study, we will discuss in this article what we call *outer*

space. This topic was consolidated throughout the 1950s with science fiction films whose thematic explored space travel and contacts with beings from other planets. In general, it is characterized by textures and sound atmospheres created by synthesizers, techniques of electronic music and experiences of the musical avant-garde.

Keywords: Soundtrack; Musical Meaning; Theory of Topics; Outer Space Topic.

A teoria das tópicasmusicais

A ideia de tópica musical foi proposta em 1980, por Leonard Ratner, no livro *Classic Music: Expression, Form, andStyle*comoum conceito fundamental para a compreensão da expressão e significado na música clássica. Segundo Ratner,

> *Do contato com o culto religioso, poesia, drama, entretenimento, dança, cerimônia, forças armadas, caça, e com a vida das classes baixas, a música no início do século XVIII desenvolveu um tesouro de figuras características, que formou um rico legado para os compositores clássicos. Algumas dessas figuras eram associadas a vários sentimentos e afeições; outras tinham um aroma pitoresco. (RATNER, 1985, p. 9).*

Ratner (1985, p. 9) denomina essas figurações de tópicas, entendidas como "sujeitos do discurso musical" dos compositores clássicos. De modo sintético, Hatten define as tópicas comosendo "estilos e tipos fortemente codificados que carregam características ligadas a afeto, classe e ocasião social, tais como estilos de igreja, estilos aprendidos e estilos de dança." (HATTEN, 1994, p. x). A tópica pressupõe, portanto, a correlação entre estruturas musicais específicas, que formam tipos e estilos, e significados codificados culturalmente. Uma premissa, contudo, para que tipos e estilos atuem como tópica é o deslocamento em relação ao contexto original. Um tipo - como um minueto, por exemplo - pode ser convertido em um estilo e permear todo um movimento, uma seção ou apenas um fragmento de uma obra – parte de um tema, uma cadência etc. A estilização, o uso metonímico de tipos (como danças, por exemplo) e o deslocamento em relação ao contexto original representam traços distintivos da música clássica em relação à barroca. Se, por um lado, compositores barrocos primavam pela unidade do afeto, especialmente representada nas pequenas formas de caráter definido,

compositores clássicos buscavam o contraste tópico, combinando tipos e estilos distintos em grandes formas, cujo caráter não é definido a priori, cabendo ao compositor essa definição.[23]

A investigação pioneira de Ratner foi seguida por uma linha de musicólogos interessados em significação musical, tendo à frente Agawu (1991; 2009), Allanbrook (1983; 1992), Hatten(1994; 2004), Marta Grabócz (1996) e Monelle (2000; 2006), dentre outros. Em *Playingwithsigns*(1991), Agawu interpreta, pela primeira vez, uma tópica como um signo semiótico. O autor adota a dicotomia saussuriana e concebe a tópica como um signo dotado de *significante* – as estruturas musicais e o eixo sintagmático – e *significado* – os rótulos e o eixo paradigmático das conotações culturais.

A interpretação de Agawu da tópica como um signo semiótico também será adotada porHatten (2004), que se apoiará na semiótica peirceana e em conceitos derivados da linguística e da fonologia para criar uma abordagem original para compreender o significado musical. Mais que a mera identificação de correlações e rótulos, Hatten privilegia a interpretação, abrindo caminho para o sentido metafórico e para a ironia. Para tal,além da tópica, Hatten se vale dos conceitos de tropos e marcação. O troposé um equivalente da metáfora linguística transposta para o domínio musical, sendo formado a partir da combinação de duas ou mais tópicas. Os processos de tropificação abrem caminho para a interpretação por sugerir relações entre significados que estão além da mera correlação. A teoria da marcação supõe que as distinções binárias feitas pelos seres humanos tendem a ser assimétricas, sendo uma das duas partes supervalorizada, subvalorizada ou assumindo um significado mais genérico em relação à outra. Aplicada à música, a marcação pode mapear associações entre significados e a estrutura musical. Segundo Hatten,

> *A teoria da marcação poderia explicar como oposições na estrutura musical, quando incorporadas em um estilo musical, eram assimétricas – um termo marcado e o outro não marcado - e como as oposições marcadas poderiam não só ajudar a explicar a estrutura do significado, mas também sua evolução ou desenvolvimento em um estilo (HATTEN, 2005, p. 11).*

[23]Para a relação das tópicas compequenas formas barrocas de caráter definido e grandes formas clássicas de caráter indefinido ver MIRKA, Danuta (ed). The Oxford handbook of topic theory. New York: Oxford University Press, 2014.

A teoria das tópicas foi expandida para outros períodos e outros repertórios. Agawu (1991, 2009), Dickensheets (2003),Grabócz (1996) e o próprio Ratner em publicações posteriores aplicaram a teoria das tópicas ao período romântico. No século XX, segundo Agawu (2009, p. 48), o universo tópico se tornou em grande parte um repositório de tópicas dos séculos passados. Esse universo, que se estendeu para o século XXI, foi expandido ainda por tópicas criadas pela indústria fonográfica e, sobretudo, pelo cinema[24], como veremos a seguir.[25]

As tópicas musicais no cinema

Por sua vocação em unir estruturas sonoras a contextos específicos, o cinema favorece a criação de associações entre música e significado e, por conta disso, talvez seja um dos maiores criadores e difusores de tópicas dos séculos XX e XXI. O pensamento tópico no cinema remonta ao uso das enciclopédias musicais recorrentes no período silencioso. Nelas, as peças eram categorizadas segundo classes de humores, afetos ou situação dramática. Um coral poderia conotar religiosidade; marchas fúnebres poderiam ser utilizadas para acompanhar cenas de morte; melodias lentas, em cantábile e tonalidades menores poderiam conotar tristeza; marchas, chamadas de trompete e *tempesta* poderiam ser utilizadas para cenas de batalhas etc. A*Motion picturemoods for pianistsandorganists*(1924), de Rapée, uma das principais enciclopédias do cinema silencioso, possui peças selecionadas do repertório clássico[26] e tradicional catalogadas em 52 categorias. Nela, peças como o*Agitato nº3*, de Otto Langey, o *Presto agitato*, do 3º movimento da *Sonata nº2*("Sonata ao luar"), Op. 27, de Beethoven, e o *Allegrodimolto e com brio*, do 1º movimento da *Sonata nº8* ("Patética"), Op. 13, de Beethoven, são sugeridas para cenas de batalhas. Por outro lado, *Canção sem palavras*

[24]Sobre o uso de tópicas na música de cinema, ver OLIVEIRA. Juliano. A significação na música de cinema. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo/ECA, São Paulo, 2017.

[25] Cabe ainda destacar os trabalhos realizados por estudiosos que têm se dedicado à aplicação da teoria das tópicas no repertório brasileiro, dentre eles, Acácio Piedade, Paulo de Tarso Salles, Rodolfo Coelho de Souza, Gabriel Moreira, Marcelo Cazarré, Diósnio Machado Neto, Daniel Zanella dos Santos e Juliana Ripke da Costa.

[26] O termo "clássico" está sendo usado em sentido genérico e não para delimitar um período da história da música.

nº1, op. 102, de Mendelssohn, estava associada a impaciência, porquanto o *Prelúdio Op. 28, nº15* ("Gota d'água"), de Chopin, era usado para monotonia.

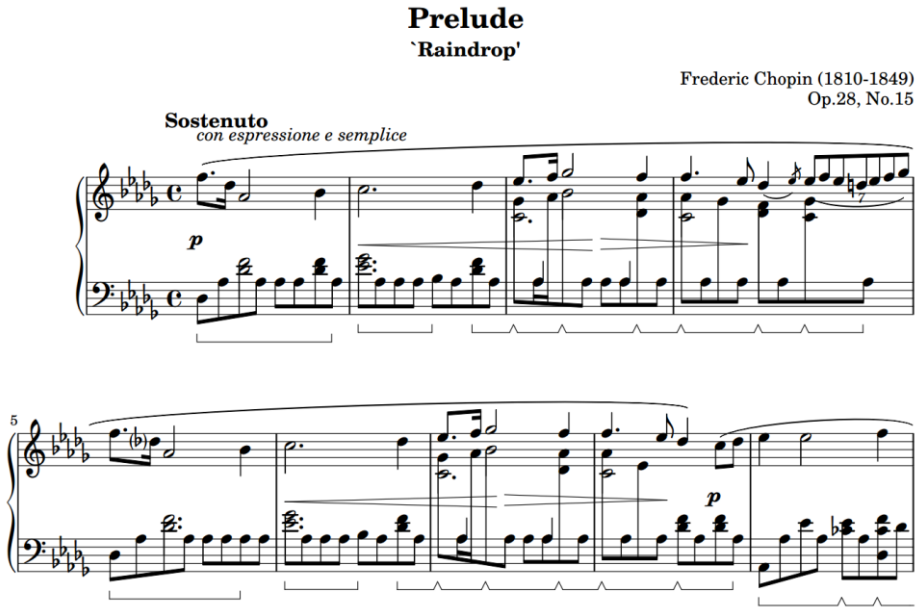


Figura 6: *Prelúdio Op. 28, nº15* ("Gota d'água"), de Chopin, usado na *Motion picturemoods for pianistsandorganists*(1924), de Rapée, para sugerir monotonia.

Outras enciclopédias, como a *Sam foxmovingpicturemusic*(1913), de J. S. Zamecnik, possuíam peças originais compostas exclusivamente para acompanhar cenas sugeridas pelo editor. Essas peças, contudo, possuem um caráter tópico bastante evidente. Segundo Altman,

> *Índios foram representados por toques com caráter percussivo em colcheias, em quintas justas, no baixo. A ambiência chinesa foi criada por notas agudas ornamentadas associadas com dissonâncias e tercinas. Cenas de morte foram representadas por uma melodia em tonalidade menor tocada com a mão esquerda. Cenas de guerra poderiam ser evocadas por corneta e imitações de canhão. O trote do cavalo de um cowboy foi figurado pela alternância entre semínimas e colcheias, em compasso 6/8 e tonalidade maior. A atmosfera misteriosa poderia ser evocada pela quebra, pizzicato, seleções sincopadas conhecidas como "ladrão" ou música "sorrateira", ao passo que música de pressa (hurrymusic) empregava colcheias - ou semicolcheias – executadas rapidamente (com cromatismos ou não) contra uma batida regular de semínimas no baixo. O perigo iminente poderia ser representado por um tremolo dissonante em uma ou ambas as mãos (ALTMAN, 1996 apud WIERZBICKI, 2009, p. 54).*

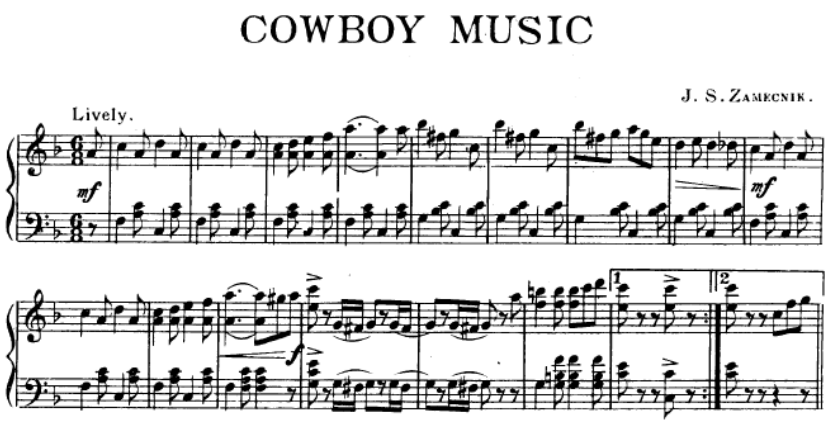


Figura 7: *Música de cowboy* da *Sam foxmovingpicturemusic* (1913), de J. S. Zamecnik. O trote do cavalo é representado pela alternância entre semínimas e colcheias na mão esquerda.

O imaginário sonoro do gênero cinematográfico

Na tese *A significação na música de cinema*(2017), identificamos algumas tópicas que foram criadas ou aperfeiçoadas por compositores de cinema. Focamo-nos em dois gêneros específicos, a saber, o *western* e a ficção científica, e observamos como o imaginário do gênero privilegia a formação de um inventário musical particularpor meio da recorrente correlação entre estruturas musicais e os elementos iconográficos dos filmes. Graças a essas correlações, muitas vezes as tópicas consolidadas em filmes de gêneros específicos tendem a evocar elementos do imaginário daquele gênero. Assim, *westerns* são permeados de músicas que evocam o *cowboy*, os índios, os mexicanos, os *saloons*, as igrejas etc. Da mesma forma a música da ficção científica tende a evocar naves espaciais, ambientes ultra tecnológicos e seres de outros planetas. A repetição de um estilo musical correlacionado a temáticas e elementos específicoscriou tópicas originais que passaram, inclusive, a ser apropriadas por outras mídias, como a canção e a música de concerto. Um exemplobastante ilustrativodeste processo é o caso da música associada aos nativos norte-americanos no *western* clássico. Os compositores de cinema, ao não se apropriarem de manifestações musicais autênticas dos nativos, criaram formas específicas de representar os índios por meio da combinação de elementos que evocassem a cultura indígena e códigos de alteridade já estabelecidos na música clássica desde o final do século XVIII, conforme observa Gorbman (2000, p. 236). A representação musical do nativo formou uma tópica que se consolidou ao longo do cinema clássico. Esta

tópicase caracteriza, principalmente, pelo toque repetitivo do tambor indígena[27] em tempos iguais e por gestos em quartas e quintas paralelas com metais em fortíssimo. Algumas vezes, também é comum o uso de escala pentatônica e dissonâncias para intensificar o nível de vilania dos personagens indígenas. Tal como a representação do índio no cinema clássico, essa tópica se associoupredominantemente a uma representação xenofóbica dos nativos norte-americanos como sendo seres selvagens e primitivos. Denominamos essa tópica de *nativo americano selvagem*, em oposição a outras formas de representação do nativo predominantes na segunda metade do século XX[28].

A figura abaixo corresponde ao período inicial da peça *Indianmusic*, da enciclopédia *Sam foxmovingpicturemusic*(1913), de J. S. Zamecnik. Uma das características mais evidentes é o motivo de quintas justas em colcheias na clave de fá, imitandoo toque de um autentico tambor indígena.

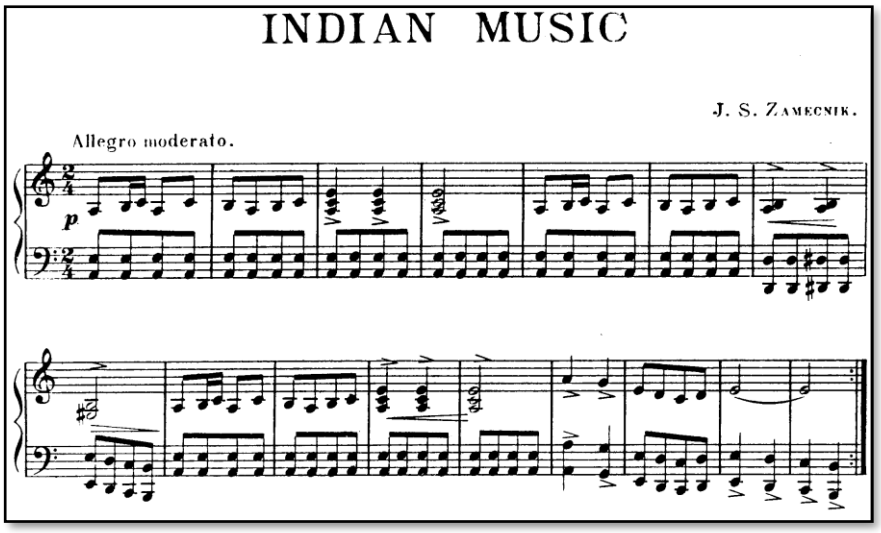


Figura 8: Fragmento da *Indianmusic* da enciclopédia *Sam foxmovingpicturemusic*(1913), de J. S. Zamecnik.

A formação de uma tópica se justifica pela recorrência de estruturas musicais similares correlacionadas a um mesmo significado. No caso da tópica *nativo americano selvagem*,

[27]Nessas músicas, geralmente o toque do tambor indígena era imitado por instrumentos convencionais, como o piano, as cordas orquestrais graves ou tímpanos.

[28]Como parte de um movimento de humanização e inserção de personagens antes marginalizados no cinema norte-americano, os estereótipos dos nativos foram subvertidos e, destarte, outras formas de representação musical foram criadas. Tópicas pastorais, com predomínio das cordas e madeiras foram utilizadas, por exemplo, em associação a personagens nativos representados como bons e nobres.

podemos encontrar muitos exemplos em filmes *westerns* da primeira metade do século XX. A mesma figuração em colcheias em quintas justas pode ser encontrada no *leitmotiv* dos índios Apache na música dos créditos iniciais de *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939). Sobrepostos ao motivo do tambor há gestos em quartas paralelas executados nos metais, outra característica típica da tópica *nativo americano selvagem*.

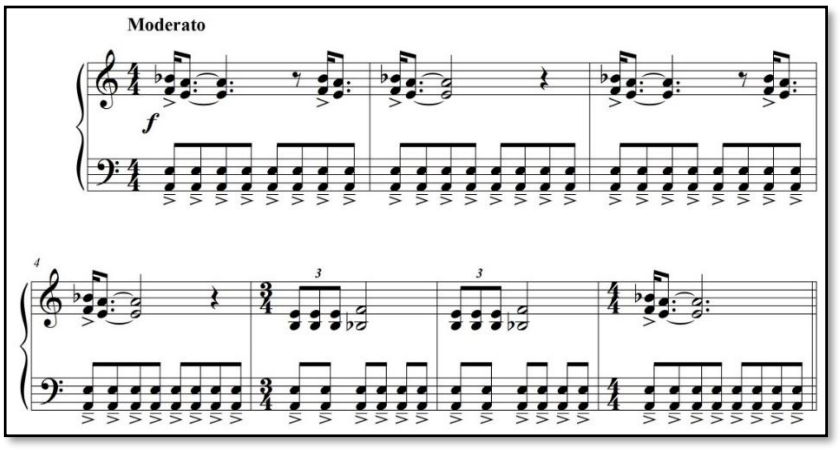


Figura 9: *Leitmotiv* dos índios Apache nos créditos iniciais do filme *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939), de John Ford.

A tópica *espaço sideral*

Dentre as tópicas criadas e disseminadas pelo cinema, nos focaremos, neste momento, na tópica que denominamos *espaço sideral*. Esta tópica se formou a partir da recorrência de imagens do espaço sideral ou de temáticas de viagens espaciais correlacionadas a atmosferas e texturas musicais eletrônicas. Ela se caracteriza especialmente pelo timbre sintético, pela relativa ausência de melodias e pelo predomínio de texturas estáticas e atmosferas sonoras criadas por sintetizadores, procedimentos de música eletroacústica ou técnicas da vanguarda musical[29],que passaram a evocar a imensidão e o mistério que circundam o espaço sideral.

Exemplos da tópica *espaço sideral* podem ser encontrados já em filmes de ficção científica dos anos 1950, cujas temáticas abordavam viagens espaciais e contatos com seres de outros planetas. O theremin e o órgão HammondNovachord, os instrumentos eletrônicos mais associados à ficção científica durante a primeira metade do século XX, garantiram uma

[29]Em alguns casos, as texturas são criadas por clusters orquestrais que tendem a formar atmosferassonoras estáticas.

sonoridade original a temas que despontavam no período de paranoia impulsionado pela Guerra Fria. Nos anos seguintes, com o desenvolvimento dos sintetizadorese graças àaura futurista que os instrumentos eletrônicos adquiriram nos anos precedentes, a sonoridade sintética destes instrumentos rapidamente se tornou um código de representação de futuro, seres extraterrestres, ultra tecnologia e do desconhecido e misterioso espaço sideral. O uso pioneirodesse tipo de associação se deu no filme *Da Terra a Lua* (*Rocketship X-M*, *1950*). A música de *Da Terra a Lua* apresenta a famosa dicotomia em que sons eletrônicos – neste caso, o theremin e o órgão Novachord - representam o espaço e a vida fora da Terra e sons orquestrais estão relacionados à vida na Terra. A música das cenas no interior da nave espacial é caracterizada principalmente pela sonoridade estática do órgão Novachord e pelos gestos lentos de theremin, representando um embrião do que se tornaria a tópica *espaço sideral*.

Algumas tópicas criadas no contexto cinematográfico tendem a cair em desuso ou são atualizadas conforme os estereótipos são revistos. É o caso da tópica *nativo americano selvagem*, que passou a ser associada a uma visão xenofóbica dos nativos e, portanto, se tornou menos recorrente em produções da segunda metade do século XX. Em oposição a códigos musicais mais progressivos, que tendem a se atualizar ao longo da história do cinema se adaptando aos contextos sócio-políticos, a tópica *espaço sideral*tem se mantido relativamente estável ao longo do tempo. Podemos encontrar exemplos dela em filmes que exploram a temática espacial desde os anos 1950 até produções do século XXI. Nos créditos iniciais, a tópica *espaço sideral* pode ser encontrada em filmes como *O planeta proibido* (*Forbiddenplanet*, 1956), *Inimigo meu* (*Enemy mine*, 1985), *Alien*(1979) e *Gravidade* (2013), sendo este último um dos casos mais emblemáticos nos últimos anos. Também contribuiu para a consolidação desta tópica a música eletrônica de Vangelis usada na trilha sonora da série Cosmos dos anos 1980, apresentada pelo astrônomo Carl Sagan.

Há, contudo, outras maneiras de se retratar musicalmente o espaço sideral. Em *2001: uma odisseia no espaço*, Kubrick recorreu à música orquestral de Johann Strauss e Khachaturian. A opção por tópicas familiares em idioma romântico e neorromântico, respectivamente, associadas a imagens do espaço sugere uma visão otimista da exploração espacial. O espaço é apresentado como um lugar belo e deslumbrante.Em *Interestelar* (2014),

em clara referência a 2001, Hans Zimmer recorreu a um estilo musical semelhante na cena em que os astronautas entram na Endurance e na cena do "balé" da nave e dos astros.

Scheurer(2008) cita ainda duas tópicas recorrentes como formas de evocar a imensidão do espaço. A primeira é formada por gestos ondulares, geralmente tocando acordes arpejados ou padrões em ostinato nos altos registros das cordas orquestrais. Um exemplo dessa tópica pode ser encontrado na cena inicial de *Star wars*(1977), logo após os créditos, na música que acompanha as imagens do espaço sideral. A segunda tópica citada por Scheurer (2008, p. 57) corresponde a um equivalente ao cintilar das estrelas, normalmente representado por instrumentos como celesta, glockenspiel, carrilhões ou outros com timbres semelhantes a sinos e carrilhões em alto registro. Esta tópica pode ser ouvida na faixa *Shooting stars*, de *A ilha da Terra* (*Thisisland Earth*, 1955), e em filmes recentes, como os da série *Star trek*.

Figura 10: Tópica usada para comunicar o senso de imensidão (segundo Scheurer, 2008, p. 56).

Conclusão

O cinema, desde os primórdios, tem atuado como um grande criador e difusor de tópicas. Essas tópicas têm sido apropriadas por outros meios, influenciando gerações de ouvintes e compositores. Exemplificamos, neste artigo, a influência de compositores de música de cinema na criação de tópicas com o caso da tópica *espaço sideral*, um exemplo onde a correlação entre imagens, narrativas e música favorecida pelo meio cinematográfico se mostrou fundamental na criação de sentido de texturas sonoras criadas por sintetizadores, procedimentos eletroacústicos ou por técnicas de técnicas da música de vanguarda.

Referências

AGAWU, Kofi.Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

_____. **Music as Discourse**. New York: Oxford University Press, 2009.

ALLANBROOK, Wye Jamison. **Rhythmic Gesture in Mozart**: Le nozze di Figaro and Don Giovanni. Chicago: Universityof Chicago Press, 1983.

_____. Two Threads through the Labyrinth: Topic and Process in the First Movements of K. 332 and K. 333. In: ALLANBROOK, W. J.; LEVY, Janet M.; MAHRT, William P. (ed). **Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music:** Essays in Honor of Leonard G. Ratner. Stuyvesant, NY: Pendragon, 1992. P. 125–171.

DICKENSHEETS, Janice. Nineteenth-Century Topical Analysis: *A Lexicon of Romantic Topoi.* **The Pendragon Review** 2, n 1, 2003. p. 5 – 19.

GORBMAN, Claudia. Scoring the Indian: Music in the Liberal Western. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. **Western Music and Its Others:** Difference, Representation, and Appropriation in Music. Berkeley, Los Angeles, London: UniversityofCalifornia Press, 2000.

GRABÓCZ, Márta. **Morphologiedesoeuvrespour piano de Liszt:** Influenceduprogrammesurl'évolutiondes formes instrumentales. 2nd ed. Paris: Kimé, 1996.

HATTEN, Robert S. **Musical Meaning in Beethoven:** Markedness, Correlation, and Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. **Four Semiotic Approaches to Musical Meaning:** Markedness, Topics, Tropes, and Gesture. In: Muzikološkizbornik / Musicological Annual 41. Ljubljana: Department of Musicology, 2005. p. 5-30.

_____. **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes:** Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

MIRKA, Danuta (ed). **The Oxford handbook of topic theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, Raymond. **The Sense of Music:** Semiotic Essay. Princeton: Princeton University Press, 2000.

_____. The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

OLIVEIRA. Juliano. A significação na música de cinema. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo/ECA, São Paulo, 2017.

RAPÉE, Erno. Motion Picture Moods for Pianists and Organists. New York: G. Schirmer, 1924.

RATNER, Leonard G. Classic Music: Expression, Form, and Style. New York: Schrimer, 1985.

SCHEURER, Timothy E. Music and Mythmaking in Film: Genre and the Role of the Composer. Jefferson, NC: McFarland, 2008.

WIERZBICKI, James Eugene. Film Music: *A History*. New York: Routledge, 2009.

AUDIOVIZUANDO – O VER E OUVIR, SER VISTO E OUVIDO DO PÓS-PERIFÉRICO[30]

João Marcelo Bras[31]

Resumen

Este artículo retoma las reflexiones de investigaciones desarrolladas entre los años 2014 y 2016, a partir de un trabajo de campo de inspiración etnográfica, realizado en la región del extremo norte de la ciudad de São Paulo, buscando identificar de qué manera ocurren las articulaciones en que las (Rocha, Silva y Pereira, 2015), construyen sus identidades y promueven visibilidades a través de expresiones musicales del funk ostentación, una escena musical (JANOTTI JR. Y SÁ, 2013) dominante en este territorio. El recorte elegido para este artículo aborda las construcciones audiovisuales artesanales, que estos jóvenes producen, utilizando principalmente montajes por mushups y apropiaciones diversas, en un lenguaje que descarta la rigidez técnica, pero repleta de contextos de un cotidiano que se destaca por la fiesta y los usos del arte Espacio urbano, lo que propicia un rico contenido para investigaciones, ya que las construcciones pensadas por estos jóvenes cargan sus valores simbólicos, representaciones de aspiraciones y carencias. Sus modos de exponer y ocultar, en protagonismos que la tecnología posibilita, en tecnicidades (MARTIN-BARBEIRO, 2004) de creación, compartición y visibilidades, siempre en flujos de mano de doble, atravesados por visiones hegemónicas que demonizan su presencia periférica y solicita tácticas Creativas dispersas (CERTEAU, 1994), repletas de interculturalidades e hibridismos (GARCIA CANCLINI, 2007).

Palabras clave: juventudes, tecnicidades, protagonismos periféricos.

Este artigo retoma as reflexões de pesquisas[32] desenvolvidas entre os anos de 2014 e 2016, a partir de um trabalho de campo de inspiração etnográfica, realizado na região do extremo norte da cidade de São Paulo, buscando identificar de que maneira ocorrem as articulações

[30] 13º Encontro Internacional de Música e Mídia - MusiMid. Trabalho apresentado no Eixo Temático 2: Música, audiovisualidades e mediações.

[31] Doutorando pela Universidade Paulista - UNIP, membro dos grupos de pesquisa Juvenália pela ESPM e Musimid pela Unip. Pesquisa e atua na interface dos campos da Comunicação, Música e Cultura, com ênfase nos estudos sobre práticas midiáticas interculturais, culturas urbanas e juventudes periféricas e interações sociais vinculadas às práticas de consumo e tecnicidades. jmarcelobras@gmail.com

[32] FUNK OSTENTAÇÃO NA ZONA NORTE PAULISTANA, dissertação de mestrado Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2016. Área de Concentração: Comunicação e Cultura desenvolvido com a orientação da prof.a Dr. Simone Luci Pereira.

em que as juventudes pós-periféricas[33] (Rocha, Silva e Pereira, 2015), constroem suas identidades e promovem visibilidades através de expressões musicais do funk ostentação, uma cena musical (JANOTTI JR. e SÁ, 2013) dominante neste território. O recorte escolhido para este artigo aborda as construções audiovisuais artesanais, que estes jovens produzem, utilizando principalmente montagens por *mushups* e apropriações diversas, em uma linguagem que descarta a rigidez técnica, porém repleta de contextos de um cotidiano que se destaca pela festa e usos do espaço urbano, o que propicia um rico conteúdo para pesquisas, já que as construções pensadas por estes jovens carregam seus valores simbólicos, representações de aspirações e carências. Seus modos de expor e ocultar, em protagonismos que a tecnologia possibilita, em tecnicidades (MARTIN-BARBEIRO, 2004) de criação, compartilhamento e visibilidades, sempre em fluxos de mão de dupla, atravessados por visões hegemônicas que demonizam sua presença periférica e solicita táticas criativas dispersas (CERTEAU, 1994), repletas de interculturalidades e hibridismos (GARCIA CANCLINI, 2007).

A pesquisa ampara-se no referencial teórico e conceitual oferecido pelos teóricos da Matriz inglesa de pensamento, com os Estudos Culturais Britânicos e as apropriações desta agenda de teoria e pesquisa na América Latina, com Jesús Martin-Barbero e Néstor Garcia-Canclini e sua proposta de se deslocar o debate dos meios para mediações e usos, propondo uma visão sobre cultura através da cena musical do funk ostentação.

Mapear um público tão dinâmico na cena urbana das periferias envolve um contexto veloz, a cada dia novas corporalidades, associações e caminhos surgem, as circulações urbanas revelam nestes jovens uma alta capacidade de não se intimidarem pelas pressões impostas pelas desigualdades sociais. Usam um repertório motivado por adesões identitárias, muitas vezes muito relacionado a localismos, que "viralizam" quando compartilhados em redes sociais e em letras musicais. As ideias são processadas por estes jovens e rapidamente apropriadas em construções simbólicas de um imaginário urbano de sucesso, via consumo; para o funk ostentação as situações são festas e estrapolações de tudo que sempre mantiveram reprimidos simbolicamente. O consumo e a participação midiática ficaram mais perto de suas perspectivas simbólicas, abrindo uma "nova versão" do jovem periférico, onde as palavras "luxo" e "glamour" são representados e entoados com muito mais força do que a desgastada repetição que a mídia hegemônica propõe de "violência" e "criminalização".

Estas produções audiovisuais consolidam afetos (SPINOZA, 2008), influem projeções dos desejos destas juventudes, demonstrando suas carências e necessidades pela negação, sempre em linguagem de aproximação pela música que celebra, estreitando cumplicidades e singularidades, muitas vezes determinadas pelo consumo. O diálogo que estes jovens

[33] Pós-periféricas – abordagem desenvolvida por Rose de Melo Rocha, Simone Luci Pereira e, Josimey Costa da Silva (2015), que propõe cenários em que as fronteiras rígidas entre centro e periferia se encontram menos nítidas, exigindo uma perspectiva epistêmica que possibilite a compreensão de realidades complexas, onde este trânsito entre estes espaços ocorre.

constroem transcendem os cotidianos repletos de estigmas (GOFFMAN, 1988), de um modo que, segundo Hall (2003), entendemos que a vida social e a formação das identidades destas juventudes consistem em incorporar e resistir, construir e reconstruir sentidos, considerando a possibilidade de negociação. Estas representações que proporcionam a sua circulação, ainda que virtual, pelos espaços que muitas vezes foram reprimidos de maneira real e simbólica.

A música, assim como as produções audiovisuais, integra uma proposta de interpretação, que se refere ao tempo, ditada pelo produtor da obra, o que expõe a possibilidade de imersão no ritmo de pensamento da proposta. A imagem isolada, de maneira diferente, tem ritmo de apreciação determinada pelo público que a contempla. A música e o audiovisual privilegiam a igualdade, é homogênea em sua velocidade, abarcando todos os públicos igualmente, ainda que não reduzisse as reflexões de cada indivíduo. A música traduz formas de identidade e cotidiano, e Trotta (2013), utiliza a expressão "emergência musical da periferia" para mostrar a visibilidade que este segmento social tem ganhado nas mídias, onde se negociam valores e ideias, disputando espaço e hegemonia, de maneira que permite uma proposta de pesquisa que contemple alternativas emergentes de orientações de uma epistemologia do sul (SANTOS e Meneses, 2009), a partir e com as periferias, em seu tempo e definições de sentidos para o espaço público, escapando de modelos disciplinadores da verdade, que achatam e reduzem os discursos e as relações sutis de protagonismos destas juventudes. Trata-se de uma investigação que se alimenta da observação dos detalhes, buscando iluminar as zonas de sombras das bordas urbanas, compreendendo as relações entre política e culturas juvenis, através da música popular periférica, o funk ostentação, uma cena que constrói uma história coletiva através de narrativas individuais.

A história dos videoclipes seguiu a contínua variedade e o aumento das possibilidades de recursos cada vez mais intuitivos que as novas mídias e seus aparatos tecnológicos possibilitam, abrindo espaço e possibilidade para que "anônimos" (SIQUEIRA, 2012), possam se expressar, criando e divulgando suas versões alternativas de clipes, nas quais buscaremos expressões de uma identidade estética própria, suas negociações e apropriações. Os videoclipes no YouTube[34] revolucionam a forma como a periferia de apropria e faz uso das novas tecnologias, como meio de produção e divulgação das músicas e de reafirmação de identidade.

Desarticulando a cultura sagrada para expansão exponencial de um profano digital, a linguagem binária elementar da comunicação que revoluciona o mundo, apagando as barreiras da distância e do tempo, através do virtual. Nosso desejo de conexão, do telégrafo até as contemporâneas redes sociais da internet, monitorando e controlando com velocidade

[34] O YouTube, pertencente ao grupo Google, é um site que permite que qualquer usuário assista, carregue e compartilhe digitalmente, nos formatos Adobe Flash e HTML5 quaisquer vídeos. É considerado hoje o maior arquivo audiovisual da humanidade.

e simultaneidade os sangrentos campos de batalha, também propiciaram brechas de escape para uma comunicação mais democrática. As diversas plataformas tecnológicas, como extensões de nossa vida cotidiana, compartilhadas em novos sensórios que demandam paradigmas culturais muito próprios destas novas maneiras de exposição, mobilização e aceleradas mudanças. Estes novos impactos comunicacionais renegociam as colonidades (SANTOS e MENESES, 2009), compreendendo um deslocamento da compreensão dos movimentos periféricos para uma perspectiva de periferias em movimentos. O prazer de ser ouvido e visto, em um riso do esquecido, demonizado como uma expressão grotesca das bordas urbanas, que explodem em festas que contribuem para construções de um imaginário burguês, onde a favela é o Outro, exótico e indesejado. O processo hegemônico reprodutor de imagens merece ser amplamente discutido, no sentido de compreender quais imagens e de qual perspectiva se visibiliza o subalterno. Este modelo reproduz uma construção urbana perversa, onde o sol nunca é para todos, em disputas hegemônicas que correspondem a uma desorganizada rotação planetária, onde as luzes que atravessam os oceanos respeitam a lógica dos movimentos destes espaços fixos de poder e desigualdes. As áreas ao sul do globo, colônias cinza que sustentam os impérios, vivem em constante carência, sobrevivendo em uma gravidade ditada pelos termos do povo solar. As dimensões deste cotidiano, como ações políticas, problematizam e iluminam, em luz própria, as agendas periféricas, que rompem a escuridão através da potência das artes, das diversas vozes criativas que jogam luzes, e desta maneira, cores para os espaços em cinza da cidade.

As periferias são catalisadoras de economias criativas, promovidas por forças descentralizadas de poder, estabelecidas pela diversidade e encontro de pessoas. As áreas de borda das cidades dialogam com o global através de expressões culturais populares, promovendo diálogos multiculturais entre espaços locais e globais. Muito criativos e debochados, os processos de construção dos videoclipes de funk ostentação, denominado pelos mesmos como "montagem" [35], também possuem milhões de exibições, um público que despertou a atenção dos grandes veículos de comunicação hegemônicos. Onde o improviso e descaso com a produção era regra, agora existe uma preocupação muito grande com a produção destes materiais. Não basta cantar sobre os objetos de desejo e consumo, é necessário ostentar nos videoclipes essa estética, em uma demonstração de poder e luxo sem limites através desta cena musical (JANOTTI e SÁ, 2013). Ao mesmo tempo, as corporalidades são apropriadas no processo de comunicação, seja com mediação de computadores ou festas de rua, buscando a existência de relações simbólicas entre o consumo e as trajetórias de construção de identidades destas culturas juvenis (BORELLI, 2003).

[35] "Montagem" – nome dado para edições amadoras, apropriadas de vídeos já postados no YouTube, que são copiados, cortados e têm inseridas fotos, músicas e referências próprias, conforme o interesse de quem a produz. O resultado é um novo vídeo postado no YouTube, uma versão diferente de alguma produção que conquistou grande audiência.

Estas expressões musicais são fortemente marcadas pelo consumo, onde a arte dá vida aos sonhos, em todo seu potencial representativo do poder simbólico de objetos pensados para circulação entre as elites econômicas. São ostentados entre estas juventudes (BORELLI et al, 2009) como janelas de uma cultura carente de representações hegemônicas, estabelecendo conexões pela autoexpressão, em reflexões, sentimentos e novos sensórios que transcendem as plataformas estabelecidas de um lugar de fala designado para um "subalterno". Sempre pela dinâmica da festa, em exaltações e deslumbres revelados por uma estética periférica que provoca repúdio entre os que nasceram privilegiados, não apenas pela capacidade financeira, mas, principalmente, pela "cor certa".

As letras e construções audiovisuais representam sonhos, divertidas ilusões de ser e estar, em possibilidades maiores do que se permitiria aparentar em discriminantes críticas elitistas, divinas obras musicais personificadas pelas infinitas possibilidades criativas, em talentos periféricos que projetam poder e orgulho de um local repleto de usos e apropriações culturais, imortalizando um tempo através da comunicação e presença nos espaços da cidade. As práticas musicais populares, especificamente o funk, incomodam, tornando-se visíveis à reflexão, o que é traduzido em suas músicas nas corporalidades (jeitos de se vestir, adornar objetos, dançar e estetizar o corpo), fluxos[36] e demais comportamentos considerados "coisa de favelado", e se chocam com *mainstream* do *status quo* branco e conservador (TROTTA, 2014).

Temos medo daquilo que não conhecemos, e a circulação do Outro, em uma dinâmica de festa, coloca em condição de protagonista uma juventude que era narrada apenas pelos canais policiais, em notícias de violência e tensão social. O debate sobre as periferias, que muitas vezes carrega um perverso julgamento desqualificante, permite reflexões mais amplas sobre a ligação que existe entre o popular, informal e as hierarquias sociais elitistas. A internet, especialmente o YouTube, permitiu uma democratização dos canais midiáticos na forma dos videoclipes das músicas, na qual o tradicional e o novo se enlaçam através da criatividade dispersa (CERTEAU, 1994) destes jovens, que se inspiram e constroem identidades ligadas às práticas de valorização de sua estética, moldando critérios muito próprios de qualidade, ao mesmo tempo em que ser visto e se identificar com o que produz e publica nas redes sociais permite números enormes de audiência. Diversificadas construções, embaladas pelo funk, permitem uma "nova imagem" do jovem morador de periferia, seu "lugar dentro da cidade", discutida por uma lógica de deslocamento territorial e político, sempre conduzida pelo elemento econômico, que associa em suas abordagens o consumo como forma de entrada para cidadania. O que é irônico, já que para a grande maioria destes jovens, o luxo cantado pelo funk ostentação é simbólico. A realidade encontrada é de abandono pelo poder público: vielas sem iluminação e moradias em condições de risco, falta de abastecimento de água e

[36] Fluxo é o nome dado pelos próprios frequentadores para as festas informais de funk que ocorrem na rua.

esgoto, domínio do crime organizado e todo tipo de efeitos colaterais que uma área periférica nestas condições pode representar.

Feixa (2008) define as culturas juvenis como micro-sociedades, com fronteiras inexatas, repletas de intercâmbios e não homogêneas, circulando entre os territórios simbólicos do mundo adulto e um muito próprio, ligado à sua condição de pertencimento. Condição essa de análise proposta neste artigo, verificada a partir de suas características de localidade geográfica e o papel de segurança que esta região concede para o imaginário destes jovens. A centralidade das "festas de fluxo" está no coletivos. As ruas permitem liberdades para as experiências que estas juventudes anseiam, uma construção de um imaginário de poder e domínio do ambiente de convivência social. Carles Feixa ainda discute as juventudes e sua construção de identidades sociais, onde busca contextualizar a realidade destas juventudes pelas próprias experiências do cotidiano, nas relações que os jovens estabelecem com seus contextos sociais; neste caso as práticas culturais das "festas de fluxo" - entre outras práticas culturais como o futebol, escolas de samba, grupos de dança, confecção de balões etc. – atribuem significado partilhado entre os jovens moradores da região. Feixa (2008) define, ainda, culturas juvenis como sendo o modo como as experiências sociais desta juventude são expressas coletivamente, a partir da construção de estilos de vida próprios, situados no tempo livre e/ou nos espaços intersociais da vida institucional.

A música traduz formas de identidade e cotidiano, e Trotta (2013), utiliza a expressão "emergência musical da periferia" para mostrar a visibilidade que este segmento social tem ganhado nas mídias, onde negociam-se valores e ideias, disputando espaço e hegemonia. A análise da cena do funk ostentação entre estes jovens possibilita compreender suas identidades culturais que se mostram em permanente negociação, (HALL, 2003), pois se trata de um gênero musical e trajetórias de vida que buscam seu posicionamento via significações ou resignificações.

Em busca do objetivo desta pesquisa, buscamos compreender as construções simbólicas que remetem a questões ligadas a interculturalidade e hibridismo, (Garcia CANCLINI, 2007). Garcia Canclini define o consumo como uma forma de pertencimento e de construção de sentidos, vital para compreender o fenômeno "ostentação", sempre dentro do contexto do cotidiano periférico. Tomando o contexto e o conjunto de elementos necessários para compor o entendimento desta proposta, considera-se as "tecnicidades" (MARTIN-BARBEIRO, 2004) como forma de canal com o mundo, e suas apropriações consideradas na análise, com os usos de celulares e das redes sociais, assim como os canais do YouTube, que são as estradas por onde se circulam as produções destes jovens.

Cabe ainda destacar que este modo de ser e estar da cena musical do funk ostentação (JANOTTI e SÁ, 2013), não representa o discurso de alienação determinista, do qual são

constantemente estigmatizados estes jovens, em suas diversas representações estéticas. Entendemos como uma forma de negociar e resistir de uma hierarquia que excludente para as relações destes jovens periféricos para com a cidade. Em modelos que permitem alternativas emergentes renegociadas, as orientações das relações com o mundo são questionadas a partir do que é negado, impactando os modelos hegemônicos de produção, reprodução e apropriação de conhecimentos. Estas diferentes formas de pensar a lógica cultural está relacionada com as novas experiências que estes atores periféricos representam o colonizado que coloniza a tecnologia, fazendo questionar as propostas estabelecidas e, principalmente os papéis de cada um nestas relações de sentidos. Em uma visão mais abrangente, a cena do funk ostentação, pela festa e visibilidades, para além do entretenimento, é um esforço coletivo político e civilizacional, uma busca de participação democrática pelas brechas, ainda que fragmentados, não convencional e alternativo, carrega para o cotidiano das cidades uma possibilidade poderosa de afetos (SPINOZA, 2008), reconfigurando as relações entre as periferias e o centro.

O universo hostil, do poder e autoridade estabelecida para o controle do espaço urbano, reproduz um modelo colonial de agendamentos para periferia que não reconhece o morador periférico, monopolizando os usos da cidade conforme a conveniência da administração. O essencial das relações entre as autoridades e as comunidades periféricas deveria ser o reconhecimento das reivindicações populares, que lutam para transpor barreiras desproporcionais, constantes tensões para provocar rupturas para os usos do espaço. A esfera comunicacional, representada neste artigo pela música, e toda cena que a identifica, garante estes modos de estar juntos (MAFFESOLI,1995) em uma valorização das representações culturais destes jovens periféricos. A música popular de festa invade as ruas, pelas festas de fluxo, colocando em xeque a lógica dos espaços fechados de uma cidade organizada e, em grande parte, privada. Cercada de exterioridades alimenta corporalidades, de maneira a singularizar e concretizar as virtualidades, já que é pelo corpo, em sua presença pelos usos dos espaços na cidade, que estes jovens marcam seu tempo e lugar, em protagonismos de indivíduos presentes, ativos, enunciados de valor e atos simbólicos. A cena (JANOTTI e SÁ, 2013) do funk ostentação promove a cidadania pela autorrepresentação, em disputa contra as formas de curadoria externa, que não dialogam com as urgências das bordas da cidade.

Para esta pesquisa foram considerados os videoclipes chamados “montagens", onde as apropriações, identificadas pelos cortes e colagens conferem o reconhecimento dos aspectos relevantes para estes jovens, construídos de maneira improvisada e veiculados em canais populares do YouTube, onde conseguem milhares de acessos, de jovens da própria comunidade e muitas vezes do mundo, já que é uma característica do canal ser aberto para a rede mundial. “Montagem” é o nome dado por estes jovens para edições amadoras, apropriadas de vídeos já postados no YouTube, onde são copiados, cortados e inseridos fotos, músicas e referências próprias, conforme o interesse de quem produz a “montagem”. O

resultado é um novo vídeo baseado em "colagens", postado no YouTube, como uma versão diferente de produções que conquistam grande audiência, a versão local produzida por estes jovens, conforme dominam e fazem usos da tecnologia de edição e captação de som e vídeo.

A evolução dos videoclipes seguiu a contínua possibilidade de usos de recursos cada vez mais intuitivos que as novas mídias e os aparatos tecnológicos possibilitam, abrindo espaço e possibilidade para que "anônimos" (SIQUEIRA, 2012), possam se expressar, criando e divulgando suas versões alternativas de clipes, onde buscaremos expressões de uma identidade estética própria, suas negociações e apropriações.

Os vídeos no YouTube conquistaram a atenção das periferias, que se apropriam e fazem uso das novas tecnologias como meio de produção e divulgação das músicas e de reafirmação de identidade. Protagonizar um vídeo consiste em alimentar a imaginação da audiência, transferindo virtualmente momentos de alegria, contrariando a realidade oposta em que geralmente vivem estes jovens de bairros periféricos.

A análise dos videoclipes buscou os materiais audiovisuais produzidos e veiculados, no YouTube pelos próprios jovens, moradores das periferias. Estas criações se apropriam, via internet, das produções mais sofisticadas e são editadas de maneira que as colagens e representações de músicas, fotos e outros vídeos de diversas origens (filmes, danças, outros videoclipes) provenientes de qualquer origem que designe alguma referência importante para estes jovens, sejam uma indicação de como estas juventudes constroem suas identidades.

O critério usado para escolha dos videoclipes que aqui analisamos foi, primeiramente, o de ser uma produção artesanal, jamais os mais sofisticados como os produzidos por Funk TV e Kondzilla. A riqueza desta análise está justamente em buscar quais são os pontos considerados importantes para que sejam copiados e montados nestes videoclipes de recortes, as apropriações culturais (GARCIA CANCLINI, 1998). Verifica-se em quase todas as produções deste tipo que não existem preocupações com direitos autorais, os conteúdos originais são pesquisados e copiados conforme o critério de quem está editando o videoclipe. Essas transformações, tecnicamente denominadas mashups, são extremamente populares entre os jovens que utilizam o YouTube. O segundo critério é o número de visualizações, buscando os mais assistidos entre tantos outros que existem na internet. O último, e mais importante, critério para análise é o reconhecimento pelos jovens moradores da região onde a pesquisa etnográfica aconteceu, extremo norte paulistano, Freguesia do Ó López Cano, (2010), utiliza o termo "reciclagem musical", para falar das práticas de *mashup*, *remix* e outros tipos de recortes e reconstruções digitais desta modalidade. O princípio desta "reciclagem" está na produção de videoclipes a partir de materiais preexistentes, de fontes infinitas, desde que se possa obter uma gravação digital. López Cano, (2010) ainda discorre sobre a interconexão entre os fragmentos recortados e realocados, de maneira que a "reciclagem" ocorra no

sentido de descontextualizar e recontextualizar os recortes obtidos. O diferencial destes recortes está justamente na reconfiguração da geração de sentido, nas novas interpretações e contextualizações que estes jovens dão para suas produções locais. O termo mashup também é sinônimo para "reciclagem".

Não temos a pretensão de decompor e fazer uma análise detalhada dos elementos dos videoclipes, considerando que para isso seria necessário outra pesquisa, mas demonstrar - através de elementos práticos da criação destes próprios jovens - referências deste transbordamento de fronteiras. Os videoclipes escolhidos para esta dissertação serão analisados a partir de uma proposta metodológica que considera a produção destes jovens um produto que dialoga de forma complexa com as culturas locais e globais (GARCIA CANCLINI, 1998). Nesse sentido, para compreendê-los não basta apenas prestar atenção aos seus elementos sonoros e imagéticos perceptíveis, mas também à maneira como esses jovens escolhem seus recortes, se apropriam e negociam os espaços culturais, atravessando, através de construções midiáticas audiovisuais, a cidade periférica em um contexto atual de globalização. É notável uma inclusão na urbana da cidade formal, as regiões centrais, e para o mundo, já que a internet extrapola os limites geográficos.

Os jovens que produzem os videoclipes escolhidos para esta pesquisa convivem com uma dinâmica de negociação de espaços urbanos muito distintos, muitas vezes geradores de conflitos, onde observam regiões de grande desenvolvimento e riqueza de uma metrópole como São Paulo em oposição à realidade em que estão inseridos, uma matriz urbana de subdesenvolvimento urbano. A adaptação e as formas de expressão, que nesta pesquisa materializa-se no funk ostentação, são muito mais do que entretenimento para estes jovens, são recursos de sobrevivência, aplicações originais de conviver e negociar com a diversidade, levando para rua, o único espaço possível, a possibilidade de aplicar suas construções simbólicas de identidade, interesses e perspectivas.

O YouTube modificou a maneira como os jovens se relacionam com as mídias audiovisuais, proporcionando a qualquer pessoa com acesso a internet a possibilidade de protagonizar sua narrativa, permitindo ao mesmo tempo que se obtenha acesso a conteúdos mundiais de todo tipo, transcendendo os limites das apropriações culturais imaginados antes da internet estar presente em nosso cotidiano. Ariane Holzbach (2015), descreve o YouTube como um grande arquivo audiovisual, ou ainda como construtor de uma "memória coletiva", e entende que a memória não é um processo individual naturalmente dado, mas se constitui como uma noção socialmente construída com base nas ações e experiências dos indivíduos que formam o todo social. O site ainda permite que narrativas individuais sejam potencializadas sem, no entanto, apagar o papel coletivo que elas desenvolvem. A internet proporcionou uma complexidade muito maior das juventudes contemporâneas, extrapolando limites físicos e borrando fronteiras. Nas periferias, ainda que de maneira mais lenta, devido ao acesso à tecnologia em

princípio aparelhos caros, ou ainda a simples falta de infraestrutura na região que não era atendida pelas operadoras de internet.

Segundo os jovens que participaram na produção do videoclipe de um conhecido cantor na região, o MC Bandoleiro[37], foram duas diárias de gravação em uma pequena chácara em Itupeva, interior de São Paulo e na própria Freguesia do Ó, mais especificamente no Bar do Tião e na "quadra", locais de encontro dos jovens da região. Para completar o clima de ostentação o grupo de motociclistas Speed Motos e Amigos colaboraram com muitas motos esportivas, conforme se vê nos agradecimentos e créditos. Segundo a etnografia realizada, as motos são o maior objeto de desejo destes jovens, estando presente em quase todas as músicas e videoclipes.

No videoclipe narra-se a história que é o sonho dos rapazes, jovens moradores da periferia, onde seriam "descobertos" por um grande produtor e suas vidas mudariam através do funk ostentação, possibilitando o consumo de marcas de luxo, carros e motos. É curioso perceber que eles não fantasiam sair da região onde moram, e as residências com que sonham não seguem o mesmo padrão dos veículos e roupas, poderiam ser considerados de classe média, porém acima do que se percebe na arquitetura da região onde vivem. A importância dada ao reconhecimento dentro da própria região é muito importante para estes jovens, o sucesso ostentado pelo consumo de artigos muito chamativos de marcas de luxo reconhecidas globalmente. Detalhes como um simples guarda-roupas, onde relógios e perfumes são armazenados no fundo de um móvel simples, contrastam com o ideal de um grande *closet* bem organizado, desejo das elites.

Outro fator importante verificado em todas as incursões etnográficas foi a importância atribuída na sedução das meninas mais bonitas da festa, que tendem a se interessar pelos rapazes que demonstram maior poder de consumo, seja através de carros, garrafas de bebidas ou roupas e assessórios de marcas. O jovem Mc Bandoleiro usa todos estes elementos em seu videoclipe, promovendo grande identificação com os jovens da região. No vídeo ele não se contenta mais com a menina que o esnobou, agora ele tem a "oriental mais bela", a vida mudou e ele "rouba a cena", ou seja, atingiu o sucesso. É interessante verificar como o exótico atrai estes jovens, em nenhuma etnografia realizada nas festas de fluxo foi encontrada uma oriental, detalhe que só foi notado depois que a canção foi escutada e foi percebido que diversos jovens reconheciam e cantavam. Cabe deduzir que as influências globais mostram-se presentes, percebidas neste tipo de narrativa.

As identidades culturais são ligadas ao local e ao mesmo tempo se apropriam e negociam com um global, inspiradas no videoclipe *gasgta rap Roll Whith Us*[38], onde um cantor asiático

[37] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IM1A34flyAw acessado 16/12/2015.

[38] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ibk7sXTdtmk Acessado em 09/12/2015.

ostenta carros e estilo de rua de Los Angeles, sempre acompanhado com mulheres asiáticas que dançam e seduzem.

A versão do funk ostentação demonstra como os registros íntimos destes jovens se reproduzem em apropriações culturais ligadas as suas produções regionais. Quando, por exemplo, verificamos que o cantor Mc Bandoleiro reproduz, em suas canções e videoclipes, um imaginário de extrapolação da realidade, onde seu espaço urbano periférico, local de convivência social, trocas de expectativas e conflitos, pode ser o local de uma situação oposta da divulgada pela mídia hegemônica, reforçadora de estigmas. Estes jovens criam um imaginário de sucesso e reconhecimento, cercado por uma matriz urbana que lhes é comum. A construção de uma localidade que permite expectativas de vidas melhores. Desta forma verificamos como a criatividade dispersa (CERTEAU, 1998), resignifica os modelos tradicionais. Utilizando os recursos que lhes são comuns estes jovens negociam e se adaptam em suas formas de expressão e construções simbólicas. Estas juventudes periféricas são influenciadas e, a partir do momento em que produzem e publicam nas redes sociais e canais do YouTube, influenciam, aumentando sua abrangência e limites, permitindo diferentes dinâmicas de espaços-temporais, em um fluxo que permite a circulação e relações de trocas, ainda que desiguais.

Em outro videoclipe MC Pandinha publicou uma montagem usando imagens recortadas de reportagens policiais dedicadas à região da Brasilândia utilizando a música de um conhecido cantor local, MC Bruxo, com a música chamada "Brasilândia mil grau[39], obtendo mais de 16.641 visualizações.

A abertura do videoclipe tem imagens de um helicóptero mostrando o fluxo, violência, armas, dinheiro e drogas apreendidas em uma operação policial na região. Contrastando com o negativo visual da abertura surgem imagens de shows de funk, crianças brincando na represa, carros de luxo e todos os elementos relacionados ao funk ostentação, correntes de ouro, marcas caras, mulheres "tops" e bebidas caras importadas, sempre em clima de festa. As imagens violentas da região não são interpretadas como algo ruim para estes jovens, pelo contrário, funcionam como geradora de status, dando legitimidade ao local em relação às outras regiões periféricas, marcando os moradores da região como mais perigosos e malandros, assim como a letra da música que complementa as imagens que diz para os vizinhos não se assustarem com as motos em alta velocidade pelas ruas da região, pois são eles fugindo das viaturas policiais, "na responsa", segundo o vocabulário local. Verifica-se na construção do videoclipe uma nova geração de sentido, proveniente da relação que estes jovens possuem com a violência e da forma com que fazem as ligações entre os recortes das imagens, a "reciclagem" proposta por López Cano (2010). As aplicações de fragmentos de

[39] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-VpTZVq-vec Acessado dia 10/12/2015.

programas policiais, fundamentalmente cenas relacionadas a criminalidade, e as festas de fluxo, shows de funk, estabelecem uma nova configuração de propósito para aquelas imagens, ainda chocantes para quem é de fora das periferias, porém simbólica de poder de expressão de sobrevivência em meio a extrema carência nestas regiões.

Fotografias dos fluxos na região são coladas no videoclipe, mostrando as festas de rua, seguidas de imagens do Ronaldinho Fenômeno, o famoso jogador de futebol, segurando uma camisa do "Vida Loka Futebol Clube". O luxo e a pobreza das casas sem acabamento contrastam nas imagens. É quase constrangedor ver realidades tão distantes, construídas dentro de um mesmo contexto, um indicativo do quanto os videoclipes de montagens do funk ostentação são criações que valorizam o pertencimento e as expectativas destas juventudes. O *background* destas produções artesanais são casas muito juntas, descoordenadamente improvisadas, se espalhando como ondas entre os morros da geografia característica do bairro, e se perdem de nossa vista e entre os postes de energia, sempre desafiando a física: aglomerados de cabos misturam-se com todo tipo de restos de pipas, linhas cortantes e sobras de "batalhas" aéreas malsucedidas.

Existe um profundo respeito pela localidade, a própria e a dos outros, todo MC reverencia e demonstra consideração com as suas origens, muitas vezes utilizando além do apelido o "sobrenome" de seu bairro. É uma característica que mostra-se presente em muitas periferias paulistanas. Todo tipo de rótulo, de exaltação, é válida em nome de sua região, desde que não menospreze outra região periférica, mantendo as rivalidades em clima de neutralidade. A presença da violência é comum, decorrendo daí algumas implicações interessantes. Para quem não vive na região, não está acostumado com a arquitetura da região, chama muito a atenção as questões geográficas da localidade, porém, para quem possui em seu cotidiano a mesma paisagem não acaba sequer percebendo, mantendo o foco da lanterna de percepção direcionada para os protagonistas do videoclipe, que entre um corte e outro retomam o contexto da música. Parece natural para estes jovens as viaturas e motocicletas em alta velocidade, se deslocando entre as ruas estreitas e sempre muito movimentadas. Não parece estranho para muitos jovens perceber que existem indivíduos armados circulando pelas "festas de fluxo": ninguém sai do local, ou mesmo se intimida por este motivo.

Um dos mais reconhecidos cantores da região da Brasilândia é o Mc Bruxo, que, depois do sucesso, passou a produzir videoclipes mais sofisticados; mas ainda são citados pelos jovens as montagens mais antigas, artesanais, elaboradas com retalhos de imagens próprias, fotografias e muito material apropriado do Youtube, especialmente de campanhas publicitárias, como verificamos no videoclipe "*Do Jeito Que Elas Queria*" [40], um funk ostentação que possui uma letra maior, com quatro minutos e dezenove segundos de duração, e menos repetitiva do que

[40] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=24cjxwA6Beo Acessado em 10/03/2016.

as tradicionais. Ainda assim é cantada na integra entre a maioria dos frequentadores das festas de fluxo.

O videoclipe inicia com carros rebaixados, rodas brilhantes, muito maiores do que as originais do veículo, modificações muito desejadas entre estes jovens, assim como o som personalizado, e demais acessórios que transmitem esportividade para estes veículos, refletindo as influências estadunidenses do estilo *gangsta rap*, estas apropriações dialogam de forma complexa com as culturas locais e globais (GARCIA CANCLINI, 1998). Raspar o fundo dos carros em lombadas e valetas é sinal de que o carro é extremamente baixo e é traduzido como status dentro dos grupos de rapazes.

Logo em seguida, na próxima cena do videoclipe, é aplicada uma campanha de um perfume da marca Ferrari, remetendo a reciclagem proposta por López Cano (2010), seguida de fotografias, *selfies* em espelhos e muitas outras entre do grupo de rapazes, que ostentam garrafas de bebidas, fumando *narguilé*, sempre em cortes que intercalam para retalhos de campanhas de marcas famosas e *selfies* de jovens garotas fazendo poses em espelhos. O luxo de limusines contrasta com imagens de muitos jovens de comunidades periféricas, muito simples, usam chinelos que contrastam com recortes de sapatos brilhantes. As imagens entregam que algumas fotografias foram feitas no banheiro da rede de restaurantes populares do Habibs. Os jovens ostentam celulares pendurados nas correntes, sempre de cores fortes. As cenas de jovens em escolas, festas de funk, outros videoclipes famosos de funk, ruas da periferia, se intercalam com as campanhas de marcas caras e famosas, demonstrando elementos locais e apropriações externas, reconhecidas por estes jovens como referências para construção de seus próprios videoclipes, elementos que constituem maneiras de autorrepresentação (ENNE, 2013), ainda que editados precariamente.

O videoclipe segue com imagens de celulares simples, que podem ser verificados nas *selfies* em espelhos, e dividem espaço com imagens da campanha do desejado IPhone da empresa Apple. As motos simples e mais caras fazendo manobras perigosas e proibidas pelo código de trânsito brasileiro, dividem o mesmo espaço nesta edição, onde jovens se exibem com garrafas de bebidas, dinheiro e outros objetos. Usam de *selfies* como estratégias de visibilidade, agrupados e recortados para construção deste audiovisual. Segundo Feixa (2008), a construção de um estilo não é apenas se apropriar ou utilizar; implica na organização intencional e seletiva destes elementos, que são apropriados, reorganizados e ressignificados, articulando atividades e valores que produzem e organizam uma identidade do grupo. Os conjuntos de escolhas que estes jovens fazem nos videoclipes proporcionam uma hierarquização simbólica, entre os retalhos midiáticos desta edição verifica-se uma construção simbólica que transita entre o cotidiano periférico e um imaginário de sucesso baseado no consumo.

As linhas de ônibus precisam sofrer alterações de itinerário que as linhas de ônibus precisam fazer para escapar das "festas de fluxo", que tomam todo espaço da rua, com carros e barracas de bebidas improvisadas, grupos que dançam, brincam e circulam entre motos ruidosas, garrafas e música. Uma combinação que faz, em um primeiro momento, crer que não existe lógica naquela atmosfera periférica, o que depois de algumas incursões e uma observação mais detalhada mostra-se incorreto. Os fluxos ocorrem seguindo uma forma muito própria de organização, que articula tecnologia em sua organização e promove com grande flexibilidade uma dinâmica de alto poder de mobilização. Nenhum tipo de policiamento, emergência médica, engenharia de trânsito ou qualquer outro órgão de organização formal acompanha a festa, mesmo assim as brigas são raras, não existem furtos, comuns em festas com grande circulação de pessoas. Os jovens circulam e brincam de maneira espontânea, demonstrando que se conhecem, dividem *narguilé*, bebidas, cigarros e drogas ilícitas, comuns na cena do funk paulistano, cantados e promovidos em diversas letras e videoclipes desenvolvidos por estes jovens. A música é o principal produto cultural consumido pelos jovens na periferia, e é natural que as facilidades que a tecnologia permite colaboram para que esta juventude produza suas versões de videoclipes, colocando suas aspirações e cotidiano, em uma mistura entre a realidade e o desejado. Assim como o futebol, o funk ostentação é entendido por estes jovens como uma possibilidade de reconhecimento e sucesso, utilizando os recursos que são comuns para realização deste sonho, a percepção de sua realidade cotidiana e a música de fácil produção.

As construções simbólicas que estes jovens produzem transitam livremente entre seus lastros locais e suas referências globais, buscando um protagonismo em suas narrativas de produções audiovisuais. O videoclipe é uma forma de extrapolar a realidade, de se inserir em um virtual que potencializa a visibilidades para estes jovens. Suas criações são registros das incorporações que marcam estas juventudes: a música, dança, sexualidade, estigmas e todos os elementos que compõem cada uma destas produções. Eles marcam um pensamento local acerca do mundo que os envolve e sua própria localidade, construções mediadas por apropriações culturais e heranças residuais que abastecem o funk ostentação da região. Estes imaginários urbanos periféricos exprimem e confrontam os sentidos de uma juventude, via comportamentos e corporalidades, uma perspectiva representada pela música de um tempo e espaço.

Ainda restam resquícios de um discurso colonial construído, que tende a ver a região como um lugar afastado geograficamente, hostil e que vive por suas próprias forças, independente do poder público. Gadelha e Lima (2015) utilizam Bhabha (1998), e explicam que a alteridade é o ponto central no discurso colonialista. Isso porque o discurso se baseia na ideia de um Eu superior – o colonizador -, que se sente, graças à sua superioridade, na posição e direito de dominar um Outro inferior – o colonizado. Estas construções simbólicas reforçam uma identidade periférica que busca no excesso um "fazer parte", principalmente pelos símbolos de

consumo, de libertação de estigmas culturais muito profundos, herança de uma realidade que não é muito diferente das sofridas, na contemporaneidade, em qualquer outra região periférica da cidade de São Paulo. Esta "defesa", replicada por décadas, tanto do ponto de vista dos moradores de regiões privilegiadas, quanto dos moradores de regiões periféricas corroboram para reforçar estas práticas residuais.

As tecnologias atuam como um potencializador de identidades que se afirmam e se promovem em táticas de visibilidade que sustentam a estas juventudes produzirem seus videoclipes e construírem suas próprias visões, negociadas, de um tempo e espaço. Trata-se de um jogo de poderes, onde estes jovens não resistem completamente, nem aderem totalmente alienados, mas articulam espaços urbanos de forma a fazer parte de um mundo permeado por referências imagéticas, simbolicamente reforçadas pelo o que lhes faltam na periferia. O discurso de consumo atribuído ao funk ostentação demonstra a carência de uma região da cidade que produz em suas criações audiovisuais as representações de seus anseios, um ideal de reconhecimento e sucesso, remetendo mais uma vez a Bhabha (1998), representado pelo Outro que vem de fora, das grandes potências desenvolvidas, uma construção simbólica de "superioridade". Observamos a mesma lógica que se aplica para as periferias, onde o centro é o detentor destas qualidades que recusam e constantemente produz um discurso que inferioriza as zonas pobres e afastadas da cidade. Curiosamente é possível verificar que o discurso do colonizador é reproduzido mesmo entre os colonizados, que ao negar suas origens e discriminar o cotidiano periférico reforçam os processos discriminatórios, em uma tentativa de inclusão por identificação. As narrativas de ódio reproduzidas pelas redes sociais partem, e são compartilhadas, inclusive por moradores destas regiões periféricas, e que algumas vezes recorrem às próprias "festas de fluxo" como maneira de lazer e entretenimento.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização.** Lisboa: Teorema, 2004.

BHABA, Hommi K. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998

BORELLI, Silvia Helena Simões e ROCHA, Rosamaria Luiza de Melo (coord); SILVA, Gislene; COSTA, Josimey; OLIVEIRA, Rita Alves de; SOARES, Rosana de Lima. **Jovens urbanos: concepções de vida e morte, experimentação da violência e consumo cultural**. Relatório FAPESP. São Paulo, 2003.

BORELLI, Silvia, OLIVEIRA, Rita, ROCHA, Rose et alli. **Jovens na cena metropolitana.** São Paulo: Paulinas, 2009.

CERTEAU, Michel de (1994). **A invenção do cotidiano:** 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes.

ESCOSTEGUY, M. (2001). Cartografias dos Estudos Culturais – uma versão latino americana. Belo Horizonte: Autêntica.

ENNE, Ana Lúcia. Representações Sociais como Produtos e Processos: embates em torno da construção discursiva da categoria "vândalos" no contexto das manifestações sociais no Rio de Janeiro em 2013. Revista História e Cultura, Franca – SP. v.2, n2. 2013

FEIXA, Carles Pàmpóls. De jóvenes, bandas y tribus. Barcelona: Ariel, 4ª Edição. 2008.

GADELHA, Dilermando. LIMA, Regina Lucia Alves de. Colonialismo: recorrências e dispersões no discurso do audiovisual amazônico. LOGOS edição 42, v. 22, n. 1. Cultura Pop e Linguagem de Videoclipe. 2015

GARCIA CANCLINI, Néstor (1995). Consumidores e Cidadãos: conflitos da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

_____. Diferentes, desiguais e desconectados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 3 ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. A Sociedade sem Relato. Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

GOFFMAN, Erving. Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada, Rio de Janeiro, Editora LTC, 1988.

GLEIZER, Marcos André. Espinosa & A Afetividade Humana. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2005.

HALL, Stuart. Da Diáspora: identidade e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaide La Guardia. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

HOLZBACH, Ariane. "Ôôhhh tempinho bom!!": Videoclipes no Youtube e a reconfiguração do rock nacional dos anos 80. Revista LOGOS edição 42, v. 22, n. 1. Cultura Pop e Linguagem de Videoclipe, 2015.

LÓPEZ CANO, Rubén. La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital. Revista LIS. Letra Imagen Sonido - Ciudad Mediatizada. Año III # 5. Mar. Bs. As. UBACyT. Cs. de la Comunicación. FCS~UBA. Jun. 2010.

MAFFESOLI, Michel. A contemplação do mundo. Tradução de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MAGNANI, José Guilherme Cantor (2002), De Perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana. Revista RBCS, vol. 17. Número49 junho/2002.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ,1997.

_____. Arte, comunicação e tecnicidade no final do século. Margem-Tecnologia e Cultura. São Paulo: Educ/FAPESP, n.8,1999.

_____. Ofício de Cartógrafo. São Paulo: Loyola, 2004.

_____.Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Denis de. (org.). Sociedade midiatizada. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

JANOTTI JR., Jeder. Are you Experienced?: experiência e mediatização nas cenas musicais. Contemporânea, Salvador, v.10, n. 1, jan./abr. 2012.

_____; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.). Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

_____; ALMEIDA, Victor. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; LIMA, Tatiane Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org.). Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Rio de Janeiro: Simplíssimo, 2011.

RINCON, Omar. LO POPULAR EN LA COMUNICACIÓN: <CULTURAS BASTARDAS + CIUDADANÍAS CELEBRITIES. LA COMUNICACIÓN EN MUTACIÓN - Remix de discursos. Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, C3 FES, www.fesmedia-latin-america.org/ Bogotá, 2015.

ROCHA, Rose de Melo. SILVA, Josimey Costa. PEREIRA, Simone Luci. Imaginários de uma outra diáspora: consumo, urbanidade e acontecimentos pós-periféricos. Galaxia (São Paulo, Online), n. 30, p. 99-111, dez. 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Meneses, Maria Paula. Epistemologias do Sul. G.C. Gráfica de Coimbra. Coimbra, Portugal, 2009.

SIQUEIRA, Denise. MATHEUS, Letícia. Logos: Comunicação & Universidade - Vol.42, N° 1 (2015) - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, 2015.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. Cultural Studies, vol. 5, n. 3, 1991.

_____. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. in: DE SÁ, Simone Pereira; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). Cenas musicais. São Paulo: Anadarco, 2013.

SPINOZA, Baruch. Ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

TROTTA, Felipe. Entre o Borralho e o Divino: a emergência musical da periferia. Galaxia. Revista do Programa de Pós graduação em Com. e Semiótica da PUC/SP. V.13, n.26. 2013.

_____. A música que incomoda: o funk e o rolezinho. Grupo de Trabalho Comunicação e Sociedade, XXIII COMPÓS, Univ. Federal do Pará (2014).

WILLIAMS, Raymond. Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

YUDICE, George. A funkificação do Rio. In: A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

"Delírio, meu!": uma análise de performance da cantora Ná Ozzetti a partir de questões de voz, corpo e gênero

Luísa Toller (Universidade de São Paulo)

Resumo: O presente trabalho pretende apontar alguns caminhos de análise de *performance* lançando um olhar sobre a cantora Ná Ozzetti através de uma gravação do Grupo Rumo de 1986 levando em consideração voz, corpo, figurino, cenário, arranjos musicais, mediações e questões de gênero. Para tal, serão abordados os textos de Paul Zumthor, Regina Machado e Norval Baitello acerca de performance, além de algumas associações com a psicologia das massas.

Palavras-chave: performance; estudos de gênero, Vanguarda Paulista;

1 Introdução: Parâmetros de análise

> "Analisar uma canção enquanto performance evita perguntas sobre o que vem, ou o que deveria vir, primeiro, pois nessa perspectiva a existência da canção não se encontra no texto escrito, na obra musical ou na partitura, nem em alguma origem primeva na história da humanidade ou na natureza humana. Ela se realiza nas especificidades da sua materialização em performance (FINNEGAN, 2008, p.24)"

– voz

Considerada o primeiro instrumento dos seres humanos, a voz carrega atualmente a função de "portadora de significado" na canção das mídias. Quando se pergunta a um indivíduo o porquê de se gostar de certa canção há grandes chances da resposta ser uma identificação com o texto reforçada pela "beleza" da melodia.

No entanto, como explica Paul Zumthor, as características "musicais" da voz - timbre, altura, intensidade, etc - são também carregadas de sentido, podendo reiterar o que o texto diz, contradizer ou até sugerir múltiplas vias de interpretação. Adriana Cavarero elucida:

> A voz é som, não palavra. Mas a palavra constitui o seu destino essencial. O lado fundamental de qualquer investigação sobre a ontologia da voz – sobre uma ontologia vocálica na qual comparecem em primeiro plano justamente a unicidade e a relação – consiste em refletir, sem preconceitos metafísicos, sobre esse destino. O preconceito fundamental diz respeito à tendência a absolutizá-lo, de modo que, fora da palavra, a voz se torne um resto insignificante (CAVARERO, 2011, p.28)

Para analisar um comportamento vocal é necessário partir de conceitos e parâmetros, como, por exemplo, a metodologia desenvolvida por Regina Machado na sua dissertação "A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista". Também compositora e cantora, Machado propôs a divisão de um vocabulário técnico-vocal em três níveis: Físico, Técnico e Expressivo, sugerindo alguns elementos dentro destes para serem observados. Neste estudo abordo a lista apresentada pela autora, com o acréscimo de outros elemtentos, tais como:

Níveis	parâmetros MACHADO	minhas observações
Físico	- Extensão e Tessitura - Timbre - Registro vocal	- Vibração - Fonação - Consoantes - Vogais
Técnico	- Técnica vocal - Emissão - Articulação rítmica - Dicção	- Articulação - Apoio - Fonema - Vibrato
Expressivo	- Gesto expressivo - Performance - *Dicção*	

Tabela 1: parâmetros para análise de comportamento vocal

– Corpo

> Mas, se é inegável que o corpo está na base de toda comunicação, também é inegável que o corpo enquanto mídia se altera a cada alteração da cultura e da sociedade da qual faz parte. Porque falar em corpo é falar em uma complexa intersecção entre natureza biofísica, natureza social e cultura (BAITELLO, 1999, p.4).

Ao pesquisarmos a canção, deparamo-nos com análises nas quais o foco está mais nos aspectos composicionais e relacionados à escuta de fonograma. Não se trata de uma visão equivocada, mas enquanto vivemos em tempos de forte presença de aspectos visuais, faz-se necessário incluir uma análise de corpo nesse tipo de pesquisa.

O semioticista Norval Baitello explica a presença do corpo com a mídia primária em nosso sistema de comunicação. Segundo ele, é "impensável qualquer interação de um indivíduo com outros sem o corpo e suas muitas e múltiplas linguagens, (...) as imagens que se especializam em códigos, conjuntos de regras com seus significados". (1999, p.3)

Além das observações de Batello tomarei na pesquisa presente os elementos de análise propostos por Zumthor, partindo de gesto, tônus e postura das partes do corpo, como membros, cabeça, busto, coluna, pés, mãos e expressões faciais.

Nessa linha de observação também é interessante passarmos por objetos de mediação da performance, sendo estes indumentária, luz, cenário, equipamentos sonoros e condições de apresentação (espaço aberto/fechado, pequeno/grande, próximo/distante do público).

Se conectarmos a questão de gênero com a observação do corpo podemos entrar também em aspectos como sexualidade, construções culturais, padronizações e censura. Cristina Costa observa que "o corpo e a sexualidade têm sido, através dos tempos, o ponto principal da instalação de uma regulagem que leva à construção das subjetividades, às condutas valorizadas e, no limite, à construção da cidadania e ao controle dos cidadãos". (2006, p.9)

A escolha do fonograma a ser analisado está relacionada à minha pesquisa sobre as cantoras da Vanguarda Paulista. Visitemos, pois, o período.

2 – Contextualização Histórica

Costumamos usar nomes para organizar historicamente e socialmente os movimentos e tendências da música das mídias no Brasil. No entanto, não é possível enxergar em todos uma organização de compositores e intérpretes com objetivos em comum. A Vanguarda Paulista, por exemplo, entendemos e estudamos como movimento de vanguarda devido à ruptura estética com o que conhecíamos como canção até então. Mas, segundo depoimento de alguns artistas e pesquisas já realizadas, o processo não foi necessariamente organizado e não tinha uma proposta objetiva.

O nome ficou conhecido apenas por ser uma criação de jornalistas que tentavam definir as tendências musicais de São Paulo na época. O músico e compositor Wandi Doratiotto – do grupo Premeditando o Breque - preferiu definir o período como uma movimentação em vez de movimento[41]. Preferirei, então, usar esse termo daqui em diante.

O pesquisador Laerte Oliveira, por sua vez, salienta que "os músicos independentes identificados com a Vanguarda Paulista não estabeleceram qualquer tipo de união que pudesse caracterizá-los como um grupo" e que "sempre negaram a existência de um movimento de qualquer natureza, visto que as propostas estéticas não eram únicas" (2002, p.66).

No entanto, fazendo justiça ao meu papel de pesquisadora, insisto na afirmação de que há muitos elementos em comum nas músicas dos artistas da movimentação. Acredito até que, com o passar do tempo, muitos deles passaram a compreender suas obras dessa forma.[42]

Um processo comum a todos os artistas da Vanguarda Paulista, por exemplo, é o surgimento de uma lógica de cultura alternativa na cidade de São Paulo. A década de 1970 deu início a novos processos de produção musical. Graças às novas possibilidades

[41] Em entrevista concedida ao documentário *Lira Paulistana*, direção: Riba de Castro, Buscavida, 2012.

[42] Digo isto porque enquanto escrevia esse texto pude assistir a um show de Luiz Tatit que na ocasião apresentou Mario Manga (Mário Augusto Aidar, do grupo Premeditando o Breque) que o acompanhava como o "melhor músico da Vanguarda Paulista".

tecnológicas era possível fazer gravações, ensaios e apresentações em espaços menores e fora do circuito das grandes gravadoras, o que permitiu a existência (ou resistência) de um mercado de música independente que reconhecemos até hoje. O nome "independente", então, tornou-se símbolo de todo um processo de produção de discos – desde a gravação até a prensagem - em espaços pequenos e caseiros.

1

Podemos observar, como exemplo, os dois primeiros discos do Grupo Rumo lançados em 1981, sendo um de releituras de canções da Época de Ouro (Rumo aos Antigos) e outro que apresentava um repertório inédito do grupo (Rumo). Os dois long-plays foram lançados de forma independente e surpreenderam com uma média de 20 mil cópias vendidas – o que é um alcance grande já que as formas de distribuição no mercado independente são bem menos articuladas se comparadas às grandes gravadoras. Além disso, o Rumo ainda recebeu naquele ano dois prêmios da APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes): "melhor grupo vocal" e "melhor grupo instrumental".[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡]

Fig.1 e 2: Capas de disco: Rumo (1981) e Rumo aos Antigos (1981) Fonte: www.gruporumo.com.br

Além disso, a Vanguarda Paulista teve outro elemento em comum que contribuiu para a concentração desses trabalhos que recriavam a canção: o teatro

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Retirado do site www.gruporumo.com.br - acessado em 27/05/2017.

Lira Paulistana. Idealizado por Wilson Souto Junior, o "Gordo", e Waldir Galeano, o Lira teve uma participação indispensável para a projeção dos artistas e das inovações estéticas que eles propunham na cena independente de São Paulo. Foi palco de inúmeros shows, concentrou um público expressivo, se expandiu para ser selo de música e jornal, e até hoje é consultado como acervo do período na música paulistana.

Fig. 3: Fachada do teatro Lira Paulistana e loja que comercializava sua produção (jornais, livros e discos do selo) em 1984

Fonte: vanguardapaulista.com.br

Muitos grupos e artistas passaram pelo teatro do Lira Paulistana. Mas alguns são considerados indispensáveis para falarmos sobre a Vanguarda Paulista. São eles: Grupo Rumo, Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia, Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno, Premeditando o Breque, Língua de Trapo e a dupla Luli e Lucina. Desses grupos podemos observar a presença de intérpretes que posteriormente seguiram em carreiras solo como Suzana Salles, Ná Ozzetti, Eliete Negreiros, Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Cida Moreira e Virgínia Rosa.

Apesar de, curiosamente, muitos artistas da Vanguarda Paulista dizerem não compreender a nomenclatura nem reconhecer as vantagens e desvantagens desta

classificação, acredito que é possível falarmos também em elementos musicais e performáticos em comum que marcaram suas obras – e reinventaram a estética da canção popular.

O canto falado, como primeiro exemplo, pode ser notado nas gravações do Grupo Rumo, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e Premeditando o Breque. Até então reconhecido como elemento narrativo em sambas de breque ou na Jovem Guarda, nesse contexto a fala ganhou mais possibilidades expressivas, aparecendo em linhas melódicas que desafiavam os limites da separação entre voz cantada e falada.

Experimentações com timbres na emissão vocal também aparecem em diversos trabalhos do período. Podemos listar estridência, desafio da extensão vocal em regiões agudas e graves, e até cantos parodiados como objetos de análise.

Outro elemento relevante é a performance cênica. No documentário *Daquele Instante em Diante*[§§§§§§§§§§] muitos parceiros de Itamar Assumpção relatam sua obsessão com ensaios e busca por gestos minimamente combinados. Encontramos a mesma preocupação nos registros de shows do Premeditando o Breque e de Arrigo Barnabé e a Banda Sabor de Veneno.

Sobre as composições, é notável a recorrência de canções com narrativas extensas, melodias atonais e complexas ritmicamente - o que de certa forma foi possível devido à liberdade criativa e à não-relação com o grande mercado - somados a um estilo cronista e irônico de retratar a cidade de São Paulo, conforme destaca Mauro Clemente, que estudou o grupo Premeditando o Breque (Premê).

> (...) acreditamos que as canções da Vanguarda Paulista, gravadas nos anos 1980 (em sua maioria), podem nos ajudar a compreender este hiato entre a São Paulo dos anos 1970 e a do começo dos anos 2010. Já que estes artistas se permitiram falar sobre aspectos específicos da cidade, com a marca da oralidade característica do paulistano, contando histórias do cidadão

[§§§§§§§§§§] Direção: Rogério Velloso, Instituto Itaú Cultural, 2011.

> comum perdido neste imenso cenário de metrópole (CLEMENTE, 2016, p.92).

A movimentação da Vanguarda Paulista tem rendido muitos estudos, eventos comemorativos, discussões e filmes documentais. Dentre os trabalhos que contribuíram até então para minha pesquisa estão as produções acadêmicas de Mauro Clemente, Maria Clara Bastos, Regina Machado, Ana Carolina Murgel, Anajá Santos e Laerte Oliveira.

Já dentre os filmes em formato de documentário, posso citar *Daquele Instante em Diante* – sobre a obra de Itamar Assumpção, *Premê Quase Lindo* – grupo Premeditando o Breque – e *Lira Paulistana* – no qual faço uma breve e honrosa aparição cantando ao lado de Arrigo Barnabé em uma comemoração de 30 anos do surgimento do teatro. Além dessa comemoração, foi possível observar a existência de inúmeros festivais e homenagens à Vanguarda Paulista com shows e debates nos últimos anos, principalmente na cidade de São Paulo.

Todavia, acredito que ainda há a necessidade de tornar as mulheres que participaram da movimentação também protagonistas sob a ótica de pesquisas, filmes e festivais. Para isto, pretendo, com este trabalho, contribuir para que esta lacuna seja diminuída.

3 – Análise do fonograma

Canção: Delírio,

meu!

Compositor: Luiz

Tatit Ano: 1986

Intérprete: Ná Ozzetti

Música: disponível em www.gruporumo.com.br

Estrofe A

Ok,
rapaz
Cê
convenc
eu

É tudo
seu Cê
não
percebe?

Ué, ué!

Cê canta tão
bonito Deixa todo
mundo aceso E
não percebe

Ok,
rapaz Cê
tem uma
voz

Enorme! Enorme!

Estrofe B

Cada vez que cê dá um grito no
Sudeste O pessoal do Norte se
estremece

É toda uma nação que se
concentra Atenta! Atenta!
Atenta!

Ainda que com pouca chance
de deleite Essa gente magra e
surpreendente Fica num
prazer quando te aplaude

E aplaude e aplaude e como
aplaude!

Estrofe C

Delírio, meu! Delírio!

Cê pode perceber
nitidamente Que estão
todos delirando

No mínimo!

E quando cê prepara o seu agudo
principal Meu Deus! O pessoal vem
parar no palco!

Deírio, meu! Delírio!

Cê vê que todos querem te
alcançar Pra te pegar e levar
pra casa

No mínimo!

Repara com atenção como caminha a
multidão Meu Deus! Vem vindo em sua
direção!

Apesar do arranjo e interpretação pouco convencionais, a canção apresenta uma forma recorrente nas músicas midiatizadas, dividindo-se em estrofes A, B e C (refrão). A instrumentação também em grande parte sugere um reconhecimento auditivo de gêneros comuns como rock e pop. É possível notar a presença de bateria,

baixo elétrico, guitarra e saxofone. No entanto ouve-se um triângulo como elemento sonoro que causa estranheza, talvez sendo uma assinatura de que a canção não é tão comum quanto simula.

O acompanhamento e as convenções rítmicas parecem contribuir para a construção de significados da letra, através de breques e ênfases nos versos que se repetem, além de uma mudança de ritmo na parte C que reconhecemos como "refrão" intensificando o clima de "correria", "histeria" e "perseguição" que a letra comenta.

Acerca do canto é possível comentar primeiramente a busca do Grupo Rumo – especialmente de Luiz Tatit – pela proximidade do canto com a fala. A intérprete Ná Ozzetti reproduz essa estética de forma bem sucedida, mantendo a união sutil entre fala e melodia – ou seja, deixando transparecer que apesar de o canto ser falado, há um respeito pelas alturas – o que fica mais claro na segunda exposição quanto entra uma proposta de segunda voz.

Devido à proximidade da fala o canto apresenta emissão frontal e timbre metálico - principalmente nos agudos. É também notável uma respiração curta e o aumento da intensidade da canção com a repetição de palavras que, assim como o acompanhamento, contribuem para a construção do clímax e da retratação da histeria de fãs.

Após a segunda exposição da canção ouve-se a inserção de um coro de voz feminina – provavelmente da voz da mesma intérprete Ná Ozzetti – em região aguda que aos poucos vai se transformando puramente em gritos sugerindo a imagem direta de fãs exaltadas.

4 – Análise do videoclipe

Como foi discutido no início deste artigo, para analisar a performance também é possível lançar olhares sobre imagens, corpo, indumentária e mediações

em geral. No videoclipe da canção "Delírio, meu!" – também disponível em www.gruporumo.com.br - faz- se necessário compreender se o enredo fílmico reforça o sentido da música, traz novos elementos ou até mesmo a contradiz.

Um dos primeiros elementos a ser notado é a escolha da cantora Ná Ozzetti para performar o videoclipe fazendo com que a mesma cumpra dois papéis: a de observadora do "ídolo" enquanto interlocutora na canção e ao mesmo tempo "ídola", já que esta também sofre perseguição pelos fãs em cena.

Entramos agora um pouco na questão de gênero pelo fato de o videoclipe ironizar a sensualização feminina através do roteiro e da edição:

Figura 3 – tirando a toalha aos 36''

Figura 4 – cantando no chuveiro aos 47''

Figura 5 – sensualizando com pés aos 56''

Figura 6 – deixando o sabonete cair aos 57''

Além das cenas que ironizam a sensualização da mulher, há também uma forte referência a duas imagens presentes no inconsciente cultural: o "cantando no chuveiro" e a sugestão de mistério e surpresa imortalizada pelo filme Psicose de Hitchcock.

Figura 7 - mãos tentando pegar a personagem aos 1'01''

Figura 8 – personagem fugindo aos 1'06''

5 – Gritos coletivos e problemas de gênero

Mesmo que haja histeria e grupos de fãs de todos os gêneros, a música "Delírio, meu!" trata de forma mais direta dos gritos femininos em busca de um ídolo – o querer ter. Desde o surgimento da banda The Beatles esse tipo de comportamento costuma ser enfatizado pelos recortes midiáticos (reprodução televisiva de shows, entrevistas com fãs, etc).

Como problematiza Iazzetta:

> Na verdade, a música se converte num comentário ao ritual, cujo movimento passa a ser o próprio concerto enquanto fato social.

> Evidentemente, a música continua com seu papel central, já que não há concerto sem música, mas sua apreciação passa a ser mediada por tal número de convenções e contextos simbólicos (musicais e sociais) que sua apreciação torna-se cada vez mais voltada para a abstração. (IAZZETTA, 2009, p. 53)

Freud, o pai da psicanálise, abordou esse tipo de comportamento coletivo chamando de *psicologia da massa*.

> A massa é impulsiva, volúvel e excitável. É guiada quase exclusivamente pelo inconsciente. Os impulsos a que obedece podem ser, conforme as circunstâncias, nobres ou cruéis, heroicos ou covardes, mas, de todo modo, são tão imperiosos que nenhum interesse pessoal, nem mesmo o da autopreservação, se faz valer (...). Não tolera qualquer demora entre o seu desejo e a realização dele. Tem o sentimento da onipotência; a noção do impossível desaparece para o indivíduo na massa. (FREUD, 2011 [1941], p.25)

Ao buscar gritos coletivos que caracterizassem comportamentos masculinos, tomo como exemplo as torcidas de futebol. Assim, comparando o grito histérico feminino em shows musicais (sendo indiferente ao gênero ou a sexualidade no palco) com o grito das torcidas de futebol, é possível chegar em alguns elementos em comum e em dissonância:

Torcidas de Futebol (gritos masculinos)	Grupos de fãs (gritos femininos)
Possui texto literal	Não possui texto
Movido pela paixão	Também movido pela paixão
Relacionado ao ego da "escolha certa"	Querer ser (artista mulher) e Querer ter (artista homem)
Olhar de julgamento	Paixão imparcial

Tabela 2 – gritos e questões de gênero

Tal divisão não é sugerida como forma de generalização dos comportamentos de gênero. Esta tabela tem apenas como objetivo compreender a construção social

desses gêneros e como é esperado que estes se comportem.

Sendo assim, os gritos masculinos de torcidas de futebol tendem a este formato com textos literais de mensagens claras, relacionados a uma escolha (o time) e com um olhar severo de julgamento sobre os jogadores quando estes erram. No caso dos gritos femininos das fãs, o volume e a altura aguda apresentam mais impacto, ou seja, não há texto. Observa-se também uma relação entre o /querer ser/ e o /querer ter/ de acordo com o gênero do artista em questão movido por uma paixão completamente imparcial, a ponto de levantar manifestações de ódio em redes sociais hoje em dia.

"Delírio, meu" é abordada aqui, portanto, como canção e seu videoclipe, abrindo espaço para discussões acerca de como é possível analisar performance englobando voz, corpo, mediações e questões de gênero.

6 – Referências

CAVARERO, Adriana, *Vozes Plurais*, UFMG. Minas Gerais, 2011.

FAOUR, Rodrigo, *Historia Sexual da MPB*, Record, São Paulo, 2006.

FINNEGAN, Ruth, *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* In *Palavra Cantada*, 7 Letras, Rio de Janeiro, 2008.

MACHADO, Regina. *A voz na Canção Popular Brasileira: Um Estudo sobre a Vanguarda Paulista*, Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo, *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista*, Campinas [s.n.], 2005.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte, *As vozes da canção na mídia*, São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte, *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*, São Paulo: Annablume, 1999.

ZUMTHOR, Paul, *Performance, recepção, leitura*; trads. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich, São Paulo: EDUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul, *Introdução à poesia oral.* São Paulo: Educ; Hucitec, 1997.

7 – Anexo (glossário de conceitos para análise de voz)

- Extensão e Tessitura: a extensão é o conjunto de todas as notas que uma voz é capaz de emitir. A tessitura é o conjunto das notas emitidas por uma voz dentro da região de conforto.
- Timbre ou qualidade vocal: "cor" da voz, formada pela maior ou menor presença de determinados harmônicos
- Registro vocal: série de sons consecutivos homogêneos produzidos por um mecanismo, diferenciando- se de uma outra série de sons, igualmente homogêneos, produzidos por um outro mecanismo, independentemente das frequências (é possivel utilizar varios registros na mesma nota). São divididos em Basal, Modal, Elevado e "Whistle".
- Vibração: produção de som que não chega a formar uma vogal, concentrando-se no ataque consonantal, prolongando-o, fazendo vibrar lábio e/ou língua. Serve para relaxar a musculatura na região médio/grave.
- Fonação: ato ou processo de produzir voz pela vibração das pregas vocas à saida do ar dos pulmões. Aplica-se aos seres humanos e outros animais que possuam pregas vocais.
- Consoantes: do ponto-de-vista articulatório, diz-se do som em que a corrente de ar encontra na cavidade bucal algum tipo de empecilho, seja total (oclusão), seja parcial (estreitamento).
- Vogais: fonemas produzidos quando não há obstrução da passagem da corrente de ar vinda dos pulmões, não interrompendo a onda sonora.
- Técnica vocal: estudo técnico-muscular do conjunto de mecanismos fisiológicos, padrões e normas que orientam a realização do canto dentro de modelos estéticos culturalmente definidos.

- Emissão: ato de produzir a voz relacionado à ressonância e à pressão exercida sobre a coluna de ar.
- Articulação Rítmica: tempo de duração das notas/silabas.
- Articulação: movimentos e ajustes musculares do sistema fonatório (boca, mandibula, laringe, palatto: o que produz som.
- Dicção: modo de produzir os fonemas com inteligibilidade.
- Fonema: as menores unidades sonoras que podemos isolar na cadeia da fala.
- Apoio: Sustentação da coluna de ar através de uma cadeia muscular (músculos da parede abdominal, intercostais e diafragma).
- Vibrato: oscilação da frequencia emitida por uma voz em decorrência do relaxamento ou tensionamento da musculatura. Usualmente é produzido intencionalmente, com o objetivo de dar maior dramaticidade à interpretação, mas pode ocorrer tambem sem a intenção do cantor.
- Gesto interpretativo: conjunto de elementos expressivos da voz, que podem ser notados pelo ouvinte atraves da maneira como se faz a junção da melodia com a letra, a articulação rítmica, a timbragem e a emissão.
- Performance: é a ação cênico-expressiva.
- *Dicção*: "numa compreensão mais ampla de sentidos, a *dicção* é também um conceito que se estende a toda a realização musical, pois pode ser compreendida como 'a maneira como se faz'". (Machado, 2007, p.57)

Escuta a pé: articulação som-espaço em múltiplas linguagens audiovisuais

Thaís Amorim Aragão[**********]

Resumo: A articulação som-espaço é recorrente em obras audiovisuais, mas ainda pouco investigada ou pouco aprofundada em termos teóricos. *Soundwalkings*, mapas sonoros, *games*, *websites* documentários, obras de arte sonora e aplicativos de celular: elegemos para análise este conjunto de apropriações de som ambiental, tomadas aqui como composições topossônicas. Estes trabalhos, desenvolvidos em diferentes linguagens, se utilizam também de expressões topográficas, como plantas baixas e mapas. Nos casos trazidos à discussão, o resultado nunca pode ser entendido como final, contando sempre com a experiência do participante, que se apresenta como um tipo particular de coautor. O jogo sonoro, nestes casos, está diretamente relacionado a uma projeção do corpo no espaço proposto, e esta se efetua pé ante pé. Por meio de uma metodologia que envolve observação, descrição e destaque de tópicos envolvendo diferença e repetição (Lefebvre, 2007), destrincharemos essas abordagens de realização audiovisual em termos de experiência estética, privilegiando considerações sobre os atos de escutar e de caminhar. Faremos isso à luz de autores que lidam com ambas as problemáticas, como Henri Lefebvre (ritmanálise, produção do espaço), Jean-François Augoyard (experiência sonora e caminhada no cotidiano) e Tim Ingold (maneiras de andar, movimento humano e percepção visual e auditiva). O objetivo central é levantar e colocar em discussão diferentes pontos de articulação som-espaço, tendo como resultado um pequeno compêndio classificatório que nos guie por futuras explorações.

Palavras-chave: som; espaço; caminhada

Abstract: *La articulación sonido-espacio es recurrente en las obras audiovisuales, pero aún poco investigada o profundizada teoricamente. Soundwalkings, mapas sonoros, videojuegos, sitios web, documentales, obras de arte sonoro e aplicativos de celular: elegimos para analizar este conjunto de apropiaciones del sonido ambiental, tomados aquí como composiciones toposónicas. Estos trabajos, desarrojados en diferentes lenguajes, se apropian también de expresiones topográficas, como plantas bajas y mapas. En los casos traídos a discusión, el resultado nunca puede ser entendido como final, contando siempre con la experiencia del participante, que se presenta como un tipo particular de coautor. El juego sonoro, en este caso, está directamente relacionado a una proyección del cuerpo en el espacio propuesto, y ésta se efectúa paso a paso. Por medio de una metodología que involucra observación, descripción e destaque de tópicos envolviendo diferencia y repetición (Lefebvre, 2007), desmenuzamos esos enfoques de realización audiovisual en términos de experiencia estética, privilegiando consideraciones sobre los actos de escuchar e caminar. Lo haremos a la luz de autores que tratan con ambas problemáticas, como Henri Lefebvre (ritmanálise,*

[**********] Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS (São Leopoldo-RS), com estágio doutoral na Westminster School of Media, Arts and Design (Londres) pelo programa Ciências Sem Fronteiras (Capes). Mestre em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR-UFRGS) e produtora cultural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

producción del espacio), Jean-François Augoyard (experiencia sonora y caminata en el cotidiano) y Tim Ingold (maneras de andar, movimiento humano y percepción visual y auditiva). El objetivo central es levantar e colocar en discusión diferentes puntos de articulación sonoro-espacial, teniendo como resultado un pequeño compendio clasificatorio que nos guie por futuras exploraciones.

Palabras llave: *sonido; espacio; caminar.*

Andar, ouvir, criar

Assumindo que o corpo é onde a cultura se funda, o antropólogo Tim Ingold adverte, junto com Jo Lee Vergunst (2008), sobre a aparente obviedade em torno do fato de que o caminhar é social – além de constatarem que pouca atenção tem sido dedicada ao tema pelos cientistas sociais. Para os autores, "as raízes do social está no próprio campo da experiência vivida": é no chão que pisamos, pé ante pé, "e não em alguma esfera etérea de significado discursivamente construído, pairando sobre o mundo material", que as relações são tecidas (INGOLD, VERGUNST, 2008, p. 2). Entendem que maneiras de andar não apenas expressam pensamentos e sentimentos, mas são elas mesmas pensamento e sentimento. Ingold vai além, afirmando que as diferenças culturais são diferenças de percepção e, em sua busca por compreender o movimento humano no mundo, não se furta a investigar os sons e a escuta: "parece que a única coisa que não percebemos é a própria percepção" (INGOLD, 2008, p. 2)

Ingold não é o único estudioso que ao longo de sua vida vem se debruçando ora ao caminhar, ora ao ouvir. No fim da década de 1970, o filósofo, planejador urbano e musicólogo Jean-François Augoyard (1995, 2005, 1979/2007) publicou um estudo sobre práticas pedestres no dia a dia dos habitantes de um bairro da cidade francesa de Grenoble. Anos mais tarde, em parceria com Henry Torgue, do Centro de Pesquisa sobre o Espaço Sonoro e o Ambiente Urbano (CRESSON), ele desenvolveu um guia que pudesse oferecer conceitos genéricos para "descrição e design do conjunto de formas sonoras perceptíveis no ambiente" (AUGOYARD, TORGUE, 1995, p. 8).

Eles pensaram em um nível intermediário entre a abordagem da paisagem sonora de Murray Schafer, que não daria conta da tarefa por ser considerada muito ampla e imprecisa pelos autores, e a abordagem do objeto sonoro de Pierre Schaeffer, que entendiam como muito elementar em termos de níveis de organização. A ideia era produzir um repertório de noções que pudessem ser úteis, do ponto de vista operacional, para identificar "configurações possíveis entre os três termos a considerar na observação: as fontes acústicas, o ambiente habitado, e o par indissociável formado pela percepção e pelas ações sonoras" (idem, ibidem).

> Hoje, a produção sintética de sinais sonoros inclassificáveis e nunca escutados vem abalando seriamente as distinções acadêmicas. O que dizer, afinal, sobre as trilhas sonoras audiovisuais, em que o musical, o linguajar e o ruidoso se fundem no mesmo fluxo temporal do tecido narrativo ou do comentário mixado, a não ser que elas mimetizam essa torrente nunca totalmente silenciosa da vivência do som ordinário, que por sua vez podemos chamar de "a trilha sonora do cotidiano"? (AUGOYARD, TORGUE, 1995, p. 5, tradução nossa)

Michel de Certeau (2009) é um autor bastante difundido no meio acadêmico das Ciências Sociais no Brasil, servindo de referência para muitas investigações dedicadas às práticas de espaço[††††††††††]. Quando discutia as noções de retóricas ambulatórias e retóricas habitantes, ele foi buscar em Augoyard (1979/2007) a ideia de analisar as caminhadas dos pedestres como uma "arte moderna da expressão cotidiana", através de relatos dessas práticas (CERTEAU, 2009, p. 167). Augoyard havia publicado *Pas à pas: Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, uma tentativa de comunicar "o que os habitantes estão *expressando* por si mesmos, todos os dias, em suas mais vulgares formas de conduta" (AUGOYARD, 1979/2007, p. 3, grifo do autor). Essa ênfase na expressão é importante, porque precisamos desviar de algumas implicações do pensamento de Certeau que podem comprometer, potencialmente até à revelia do próprio autor, uma imaginação geográfica que dê conta do espaço como um conjunto irrepresentável de devires coetâneos.

[††††††††††] Inclusive para a minha própria pesquisa de mestrado em Planejamento Urbano e Regional, defendida em 2012.

Para Doreen Massey (2009), Certeau é um dos muitos autores que equiparam espaço à fixidez e à representação, o que seria um equívoco (MASSEY, 2009, p. 51). Para Certeau, por exemplo, as estratégias (do poder estabelecido) seriam da ordem do espaço, enquanto as táticas (atos de resistência ao poder estabelecido) seriam da ordem do tempo. Mas tanto estratégias quanto táticas se desenrolam e coexistem no mesmo espaço-tempo, para além dos binarismos que separam espaço e tempo e que, há cerca de um século, vêm sendo usados para associar o que é criticável ao espaço e o que é desejável ao tempo. Esse modo de pensar o espaço retira dele o devir que também o caracteriza e não pode mais lhe ser negado, sob pena de essencializarmos o espaço e ignorarmos sua potencialidade como fruto das múltiplas relações que nele se dão de forma incessante e que nele são tangíveis.

> A [ideia de] espacialização, sob este ponto de vista, achata a vida fora do tempo. (...) Para começar, notem que há duas coisas acontecendo aqui: primeiro, a questão de que a representação, necessariamente, fixa e, portanto, amortece e deprecia o fluxo da vida; e segundo, que o produto desse processo de amortecimento é o espaço. (MASSEY, 2009, p. 52)
> (...)
> Seria melhor reconhecer que 'sociedade' é tanto temporal quanto espacial e deixar completamente de lado essa definição de representação como espaço. O que está em questão, na produção de representações, não é a espacialização do tempo (compreendida como a tradução do tempo como espaço), mas representação do tempo-espaço. (idem, p. 53)

O mapa não é o território, e neste caso o território deve ser entendido como espaço-tempo. Para pensar a geografia das práticas contemporâneas, é preciso recusar formulações do tempo como dinâmico e ativo, em contraposição a formulações do espaço como estático e passivo, (MASSEY, 2009, p. 271). Tal discussão é importante por nos levar a refletir não apenas sobre o que entendemos por espaço – e Tim Ingold aponta para discussão semelhante a respeito do que se trataria, afinal, o som (INGOLD, 2008), embora ela apresente um caráter muito agonístico para ser resumida aqui – como também sobre a maneira como as práticas de espaço são hoje atravessadas pelo uso das mídias no âmbito da cultura digital.

Como ferramenta para navegação, os mapas ao mesmo tempo representam o espaço e também acabam influenciando a forma como entendemos o mundo. Devemos estar atentos às novas práticas que se desdobram deles, que são recursos primariamente visuais, e que se emaranham com as práticas de escuta no contexto das assim chamadas novas mídias (MANOVICH, 2001; BOLTER e GRUSIN, 2000). Se a cartografia tradicional pode reforçar compreensões enviesadas, é importante ressaltar que as novas tecnologias também não são neutras. Neste trabalho, sugerimos a abordagem a obras audiovisuais em que a articulação som e espaço exerce um papel relevante, mas não sem antes propormos que as reflexões teóricas também sejam estendidas ao campo dos estudos de mídia, incluindo os novos debates em torno dos estudos do software.

Discutindo a ideia de uma "nova retórica da interatividade" de Lev Manovich, Wendy Chun (2004) chama atenção para o fato de que as ferramentas (deletar um arquivo da memória de um computador) não podem ser tomadas pela representação das ferramentas (um gráfico que mostra o desenho de uma folha de papel sendo arrastada pela tela e colocada sobre o desenho de uma lixeira, em que um efeito sonoro ajuda a representar o ato de um arquivo digital sendo deletado na memória de um computador, nos termos de objetos tangíveis no cotidiano).

Isso significa dizer que o uso de programas de computador nos leva ao engajamento em tarefas por meio de recursos audiovisuais, mas que na maior parte das vezes não estamos manipulando dados diretamente, como experimentamos a ilusão de estar, e sim interfaces que se neutralizam no ato midiático e que são programadas previamente, sendo estas interfaces frutos de formas particulares de pensar o mundo. "A nova retórica da 'interatividade' mais ofusca do que revela", conclui (CHUN, 2004, p. 44).

A autora segue com sua crítica a uma noção de software que não leva em consideração a base ideológica a partir da qual é fundada e constituída, chegando ao ponto de, no senso

comum, software ter se tornado uma descrição abreviada para cultura – e hardware, para natureza.

> Nossas interações com software têm nos disciplinado, criaram determinadas expectativas sobre causa e efeito, nos ofereceram prazer e poder que acreditamos serem transferíveis para outro lugar. A noção de software se arrastou para nosso vocabulário crítico em grande parte de maneiras não interrogadas. Ao questionar o software e a cultura visual que ele perpetua, podemos ir além da assim chamada crise da indexicalidade, em direção à compreensão das novas formas pelas quais o conhecimento visual está sendo transformado e perpetuado, não simplesmente deslocado ou tornado obsoleto. (CHUN, 2004, p. 47, tradução nossa)

Levando esse conjunto de reflexões em consideração, como podemos proceder com análises enfatizando a dimensão sonora em práticas nas quais as questões levantadas comparecem e se interseccionam? O que venho experimentando, de forma bastante preliminar, é uma tentativa de entender experiências de caminhar e ouvir em obras com propostas ditas interativas, buscando inspiração tanto na ideia do jogo como elemento da cultura (HUIZINGA, 2014) quanto na ritmanálise de Henri Lefebvre (2007), que se apresenta como uma disposição para investigar as dinâmicas do urbano a partir do sonoro.

Para tanto, os procedimentos adotados têm partido de um esforço descritivo em que é importante não só destacar relações com a problemática do som e do espaço, mas também da tecnologia. Isso porque a produção cultural abordada diz respeito não apenas às propostas de seus criados em relação às primeiras, mas também às formas como eles lidam com as restrições e enquadramentos impostos pelo contexto tecnológico para chegar a determinados resultados funcionais e estéticos. Da mesma maneira, é preciso compreender como os produtores desenvolvem tais obras entendendo que eles mesmos são, antes de autores de suas criações particulares, usuários de espaços habitáveis, e que o conhecimento deles no campo do vivido se reflete em escolhas ao desenvolverem seus trabalhos.

É possível identificar um conjunto de obras audiovisuais produzidas a partir de apropriações do som do ambiente, tomadas aqui como composições topossônicas porque envolvem arranjos múltiplos decorrentes dos vínculos possíveis entre escuta, deambulação e manipulação de controles, quando disponíveis. Entre eles, destacamos *soundwalkings* (WESTERKAMP, 1974/2007), mapas sonoros, games, obras de arte sonora, aplicativos de celular envolvendo as noções de realidade aumentada e mídia locativa, entre outros. Como exemplo dessas análises preliminares, trataremos a seguir de um website documentário que pode dar pistas de como as questões debatidas podem ser encontradas nas práticas. Lembramos, no entanto, que um pequeno compêndio classificatório que nos guie por futuras explorações diria menos respeito a classificações fixas, e mais à observação de um conjunto de problemas que podem vir a se repetir e sobre os quais devemos estar atentos nos casos em que se apresentam, para podermos captar a rítmica das diferenças.

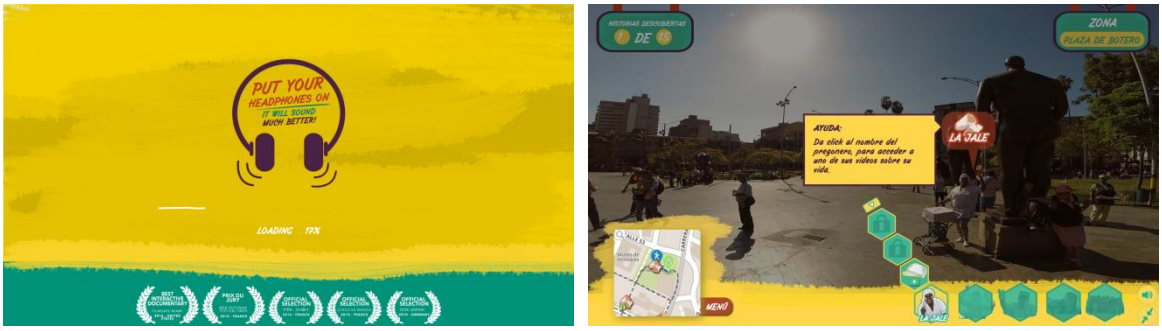
Passeio online para ouvir vendedores ambulantes

Com a ideia de difundir a riqueza das artes de apregoar, abundantes na vida cotidiana da Colômbia, o projeto transmídia *Pregoneros de Medellín* (2015) envolve, além de desdobramentos como uma exposição fotográfica itinerante e um conjunto de curtas metragens para televisão, um *website* em que se pode emular uma caminhada pelo centro da segunda maior cidade daquele país sul-americano, descobrindo pregões de rua tão numerosos quanto diversos. Trata-se de um misto de *game*, documentário audiovisual e aplicação *web*, ganhador de vários prêmios[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡].

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Em 2016, *Pregoneros de Medellín* ganhou na categoria de novas mídias no New Media Film Festival de Los Angeles e na categoria de documentário interativo no Film Gate Festival, de Miami. Também ganhou o prêmio do júri tanto no Swiss Web Festival (categoria documentário) quanto no Web Program - Festival Internacional de Televisão por Internet (categoria web-documentário), realizado na França. Em 2017, foi eleito a melhor história digital interativa no Madeira Film Festival, em Portugal.

O website correspondente permite passeios virtuais em estilo *street view*, oferecendo não apenas o recurso sonoro, inexistente no pioneiro serviço da Google para visualização de endereços por meio de imagens navegáveis a nível do chão, como orientando-se precisamente para a escuta das manifestações urbanas às quais o projeto dá destaque. A tela inicial anuncia "um percurso virtual pelo universo laboral e pessoal daqueles que entenderam que o amor e os clientes são seduzidos pelo ouvido". Enquanto o navegador mostra o progresso do carregamento dos dados, lê-se na tela: "coloque os fones de ouvido, vai soar muito melhor".

Figura 1: Interface visual do website documentário *Pregoneros de Medellín*



O áudio captado nas ruas foi arranjado com imagens em movimento de modo a simular a situação que torna esse fenômeno dos pregões de rua tão especial para muitos: o encontro inadvertido. Por isso o caráter de jogo é tão importante: ele está relacionado ao desafio de encontrar pelas ruas as cinco figuras protagonistas: La Jale, Líder, Pajarito, Gaucho e o grupo Papá Vanegas.

Circunscritos em La Candelaria, que corresponde ao centro histórico da cidade, os percursos iniciam-se na Plaza de Botero e estendem-se até as imediações do Parque Bolívar e do Parque de las Luces. No centro dessa área está a estação Parque Berrío, que recebe o maior número de usuários de todo o sistema do Metrô de Medellín. No canto inferior à esquerda da tela, um mapa animado mostra aonde a navegação vai se projetando. O encontro com os protagonistas ao longo desses traçados libera a exibição de pequenos documentários, que levam a outro nível de compreensão de seus fazeres. A

partir daí, os vendedores se destacam do emaranhado polifônico do centro urbano e ouvimos um pouco mais da sua voz própria, pela tela do YouTube. Nesse outro formato que se abre, além de apregoar em modo *solo*, os vendedores também vão contar mais sobre suas vidas, seu dia-a-dia, sua família.

Nessa mudança de uma experiência mais interativa para um formato midiático de contornos mais tradicionais, acabamos tendo acesso a outros espaços da cidade. É assistindo aos apregoadores em suas casas que passamos a ver a cidade a partir de suas margens, que são as partes altas de Medellín, para onde a metrópole cresceu. Essa vista do alto e a partir da periferia acaba se mostrando recorrente nos documentários curtos que encontramos pelo caminho, quando percorremos os percursos centrais. A experiência se completa quando acaba a busca por cada parte das cinco minitrilogias, uma para cada personagem ambulante.

Ao final, temos uma noção mais ampla do espaço e da vida nesta cidade, a partir dos relatos de vida e de espaço desses trabalhadores, que estão em constante trânsito entre o privado e o público, entre o íntimo e o que é para todos, entre o particular e o geral. Isso faz com que as noções do que é central e do que é periférico também varie, de acordo com aquilo a que conferimos importância no curso dessa narrativa audiovisual e sócio-espacial, da qual somos convidados a fazer parte de uma forma um pouco mais dinâmica do que estamos acostumados. Thibault Durand, engenheiro egresso do Instituto Nacional de Ciências Aplicadas de Lion (INSA) que dirigiu o trabalho junto com a fotógrafa e realizadora audiovisual Ángela Carabalí, comentou:

> Desde os primeiros dias em que estávamos pensando o web-doc *Pregoneros de Medellín*, queríamos realizar uma caminhada de rua virtual por causa do valor narrativo disso, não pela fantasia de ter uma caminhada de rua legal. Nunca pensamos tanto em: 'Como vai ser a experiência do usuário? Que tipo de interatividade podemos oferecer a eles?' Nossa história era a experiência, e a experiência era a história. E a história de *Pregoneros de Medellín* é: passeie pela rua, curta a paisagem sonora urbana, seja surpreendido pelos pregões e os conheça. (DURAND, 2015, tradução nossa)

O passeio online foi elaborado a partir de uma animação que utiliza foto *stitching*§§§§§§§§§§§ e desenho de som estereofônico que vai dando a impressão de aproximação ou distanciamento das fontes sonoras, conforme manipulação pelo mouse. Para compor esse resultado, foram usados uma câmera GroPro e um Jecklin Disk entre dois microfones. O aparato é um círculo almofadado do diâmetro aproximado de uma cabeça humana, o que faz com que a captação pelos microfones (dispostos em cada lado como duas "orelhas") recrie características da escuta humana em um determinado ambiente, enquanto produz um efeito estéreo na reprodução.

No momento da realização, ainda não havia imagens da Colômbia disponíveis no Google Street View, então a equipe chegou a pensar em como produzir suas próprias imagens em 360°. No ano anterior ao lançamento de *Pregoneros*, a Google lançou algo semelhante: o projeto *Night Walk in Marseille*********** trazia percursos com curadoria de artistas para explorar "os sons, as ruas e a alma da cidade" francesa, tendo como vértices trinta e quatro pontos de interesse (*hotspots*) em Cours Julien, vizinhança conhecida por abrigar artistas, músicos e *bobos*††††††††††††.

Uma diferença marcante entre os projetos da Google e dos produtores de Medellín – além do fato de que estes últimos não contaram com vastos recursos financeiros (o que fez inclusive com que tivessem que abrir mão de imagens em 360°‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡) – é que a equipe de *Pregoneros* almejava proporcionar uma experiência mais linear e contínua, sem os saltos entre uma posição e outra que caracterizam o uso do Google Street View. Nesse serviço, sempre que é escolhido um ponto para onde se encaminhar, a imagem pula e todo o ambiente começa a ser recarregado e reconstituído a partir dessa nova posição.

§§§§§§§§§§§ Processo de sobreposição de várias imagens para formar panoramas ou outras imagens em alta resolução, utilizado para gerar imagens de satélite, imagiologia médica (tomografia computadorizada, ressonância magnética, ultrassom etc), sistemas de estabilização de imagens para câmeras de vídeo, entre outras aplicações.

*********** http://nightwalk.withgoogle.com

†††††††††† Como são chamados burgueses boêmios afeitos à arte e à cultura, muitas vezes apontados como agentes de processos de gentrificação em bairros populares de cidades francesas.

‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡ *Pregoneros de Medellín* só contou com financiamento depois de finalizado um protótipo. Uma boa performance de imagens em 360° pediria maquinário mais caro e levaria a uma logística de gravação mais complexa e a um volume maior de material a ser trabalhado na pós-produção. Do lado do espectador, seriam fundamentais navegadores com tecnologia que desse suporte à leitura desses dados, não tão comuns à época.

Para evitar isso, os produtores na Colômbia utilizaram uma ferramenta disponível na internet chamada *scroll2play*[§§§§§§§§§§§§§], que permite o uso da barra de rolagem do navegador web para avançar e retroceder a imagem na janela, em sites que se apresentam como vídeos de tela inteira. Assim, o internauta poderia controlar a velocidade da caminhada sem que a ideia de continuidade se perdesse. Seria basicamente como fazer *scratch* em um vídeo: *Pregoneros* é um site em que o espectador tem a impressão de se projetar no espaço representado, a partir de uma manipulação para frente e para trás de um vídeo pré-gravado, registrando trajetos urbanos a pé.

Ironicamente, a tomada das imagens foi feita em bicicleta (Figura 2), pois andar com a câmera à mesma velocidade dos demais transeuntes faria com que o espectador visse quase sempre as mesmas pessoas ao redor e pudesse ter a sensação de que leva muito tempo para chegar aos lugares. Perceptualmente, a relação entre ação e resultado no deslocamento pretendido é distinta quando se compara a experiência de mover o próprio corpo pelo espaço, pé ante pé, com o mero esforço dos dedos na manipulação de um mouse ou *gamepad*, controlando uma imagem. Como a reprodução da caminhada poderia diminuir o interesse e levar ao abandono da experiência proposta, fez-se necessária uma adaptação em função da mídia. Em comunidades *gamers*, é possível observar críticas a caminhadas incontornáveis previstas em alguns jogos. Mesmo que caminhar seja parte fundamental da experiência proposta em *Pregoneros*, ainda assim foi preciso recorrer a um ritmo mais ágil durante a produção.

Figura 2: Gravações de *Pregoneros de Medellín* (Fotos de divulgação: Henry Jimenez e Andrés Zea)

§§§§§§§§§§§§§ http://pwalczyszyn.github.io/scroll2play

Os sons não são elementos secundários, mas elementos centrais de *Pregoneros de Medellín* enquanto obra. Mas, além disso, eles exercem a função de assegurar a continuidade da narrativa: eles também foram usados para manter uma impressão de percurso ininterrupto quando se muda de rua e as imagens são carregadas, por exemplo. Para tanto, foi utilizada uma ferramenta em código aberto chamada Sounds of Street View[**********], criada para permitir a associação de sons aos marcadores do Google Maps, durante um trajeto desse gênero. Por padrão, tais marcadores carregariam apenas informação de texto e imagem. No caso do áudio, o marcador fica invisível na imagem na tela. O desenvolvimento do Sounds of Street View em 2014, por sua vez, também só foi possível graças à emergência da Web Audio API[††††††††††††], para processamento de áudio em navegadores de internet. Proporcionar uma "experiência de som *surround* imersiva" era uma das vantagens que seu desenvolvedor, a Mozilla, destacou ao lançar a nova API, em 2013.

> Engenheiros de som podem agora construir mecanismos de áudio robustos capazes de produzir incríveis paisagens sonoras para que as pessoas curtam. Entre as poucas novas funcionalidades a destacar estão o posicionamento de áudio e o suporte a efeitos como *reverb*, que pode criar experiências de som imersivo na Web, como nunca antes. (MOZILLA, 2013, tradução nossa)[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡]

[**********] Foi desenvolvida por técnicos da unidade britânica da Amplifon, empresa que fornece serviços e soluções tecnológicas para a área de saúde no campo da audição. Sua representação no Brasil mantém o nome de fantasia Direito de Ouvir (www.direitodeouvir.com.br) e atua no segmento de aparelhos auditivos junto a empresas e profissionais de fonoaudiologia.

[††††††††††††] API é o acrônimo, em inglês, de Interface de Programação de Aplicativos.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Do original: "*Audio engineers can now build robust audio engines capable of outputting amazing soundscapes for people to enjoy. A few new features to highlight include positional audio and support for effects such as reverb, which can create immersive audio experiences on the Web, like never before.*"

A ferramenta Sounds of Street View, usada em *Pregoneros*, articula, portanto, o Google Street View e a Web Audio API para permitir geoespacialização de arquivos de áudio. A partir das coordenadas (latitude e longitude) de dois pontos – a posição do usuário e a posição da fonte sonora – é calculada a distância em metros entre eles, que é então traduzida em um parâmetro de volume. Para calcular a redução ou aumento da intensidade do som de acordo com a distância entre o usuário e uma determinada fonte sonora no ambiente digital, é usado um cálculo que não é linear, mas exponencial; e isso é feito por meio da Lei do Inverso do Quadrado da Distância (usada também na fotografia para calcular a relação entre *flash* e objeto fotografado, por exemplo).

Além disso, um filtro é aplicado ao áudio para emular a experiência auditiva humana com base no senso de direção. Quando a fonte sonora está na frente do usuário, o filtro fica totalmente aberto e todas as frequências daquele som são ouvidas. Quando a fonte está atrás, o filtro é fechado, removendo as frequências mais altas. O resultado é que os sons de frente parecem mais claros e mais proeminentes, enquanto os de trás soam levemente abafados. Isso vai conformando uma espécie de áudio-posição em um campo estereofônico (VERMA apud STERNE, 2015, p. 70).

Há outras ferramentas envolvidas no desenho de som de *Pregoneros de Medellín*, sobre as quais não me estenderei aqui, mas é importante ressaltar que os realizadores decidiram por 1) enfatizar os pregões; 2) trabalhar com outros dois tipos de gravações de áudio para compor o campo estereofônico que emula as ruas. Estes últimos foram chamados pelos realizadores de sons ambientais e sons pontuais, e foram trabalhados conforme a tabela a seguir.

Tabela 1: Diferenças entre sons ambientais e pontuais em *Pregoneros de Medellín*

SONS AMBIENTAIS	SONS PONTUAIS
Ambiência de *background*	Detalhes que se destacam do entorno sonoro
Longos (1 a 2 minutos)	Curtos (5 a 20 segundos)
Entram em *loop*, quando se permanece no mesmo trecho de rua correspondente a eles	Repetem-se quando se passa pelo mesmo ponto novamente

Estéreo	Mono
Gravados imediatamente após as captações de imagem	Gravados também em outros momentos, às vezes isoladamente
Fade in/out mais lento	*Fade in/out* mais rápido

A articulação entre som e espaço em *Pregoneros de Medellín* dependeu de como os realizadores lidaram com disponibilidades e restrições de equipamentos e recursos de programação durante a produção e a pré-produção do web-documentário interativo. Mesmo quando não era possível ou não era desejável usar diretamente alguma ferramenta, a equipe buscou inspiração e conhecimento técnico em diversas soluções disponíveis, adaptando-as tanto aos recursos à mão quanto à ideia orientadora de proporcionar a experiência de um percurso sonoro, traduzido em termos em uma narrativa de espaço oferecida em formato audiovisual.

Para além disso, articulação entre som e espaço nesse produto audiovisual é também articulação entre programas (entre APIs como Web Audio e Google Street View, ou Google Maps, por exemplo), entre resultados perceptivos e expressivos (caso da adaptação da experiência de andar pela rua à da manipulação de um vídeo feito em bicicleta, sem prejuízo da factibilidade da narrativa caminhante em estilo POV), e entre ideias que são compartilhadas em ambientes colaborativos da internet. Um dos pontos altos da realização é a busca pelo desenvolvimento de novos formatos orientados às sonoridades, especialmente aquelas que são particulares de determinados lugares, tornando possível mergulhar em aspectos sociais da produção do espaço a partir da experiência estética do urbano.

Referências

AUGOYARD, Jean-François. Step by Step: Everyday Walks in a French Urban Housing Project. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

AUGOYARD, Jean-François. TORGUE, Henry. Sonic experience: A guide to everyday sounds. Québec: McGill-Queen's University Press, 2005.

AUGOYARD, Jean-François. TORGUE, Henry. A l'écoute de l'environnement: Répertoire des effets sonores. Marselha: Editions Parenthèses, 1995.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. Remediation: Understanding new media. Cambridge/Londres: MIT Press, 2000.

CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano, vol. I: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2009.

CHUN, Wendy Hui Kyong. On Software, or the Persistence of Visual Knowledge. In: Grey Room, v. 18, Winter 2004, p. 26-51. DOI: 10.1162/1526381043320741

DURAND, Thibault. How we created an immersive Street Walk Experience with a GoPro and Javascript: Sharing back the making of the web-documentary Pregoneros de Medellín (Colombia) [19 Mai. 2015]. Disponível em: < https://medium.com/@tibbb/how-we-created-an-immersive-street-walk-experience-with-a-gopro-and-javascript-f442cf8aa2dd>. Acesso em: 20 Ago. 2017.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2014.

INGOLD, Tim. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. Ponto Urbe: Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, v. 3, 2008. Disponível em: < https://pontourbe.revues.org/1925> Acesso em: 20 jul. 2017.

INGOLD, Tim; VERGUNST, Jo Lee. Ways of walking: Ethnography and practice on foot. Hampshire, Burlington: Ashgate Publishing, 2008.

LEFEBVRE, Henri. Rhythmanalysis. Londres/Nova York: Continuum, 2007.

MANOVICH, Lev. The language of new media. Cambridge: The MIT Press, 2001.

MASSEY, Doreen. Pelo espaço: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MOZILLA. Listen Up! Web Audio API now in Firefox – Completes Web as a Platform for Gaming [29 Out. 2013]. In: The Mozilla Blog - Dispatches from the Internet frontier. Disponível em: <https://blog.mozilla.org/blog/2013/10/29/listen-up-web-audio-api-now-in-firefox-completes-web-as-a-platform-for-gaming/>. Acesso em: 20 Ago. 2017.

PREGONEROS DE MEDELLÍN. Disponível em: <www.pregonerosdemedellin.com>. Acesso em: 20 Ago. 2017.

SOUNDS OF STREET VIEW BY AMPLIFON: Journalism Press Kit. Disponível em: <http://www.amplifon.ie/sounds-of-street-view/press-kit/index.html>. Acesso em: 20 Ago. 2017.

STERNE, Jonathan. The Stereophonic Space of Soundscape. In: THÉBERGE, Paul; DEVINE, Kyle; EVERRETT, Tom (org.). Living Stereo: Histories and Cultures of Multichannel Sound. Nova York: Continuum, 2015. p. 65-83.

WESTERKAMP, Hildegard. Soundwalking. In: CARLYLE, Angus (ed.). Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice. Paris: Double Entendre, p. 49, 2007. Disponível em: <https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundwalking.html> Acesso em: 20 jul. 2017

Exercícios de Escuta no Ensino de Trilha Sonora

Alexandre Marino Fernandez§§§§§§§§§§§§*

Resumo

Neste artigo abordarei a utilização de exercícios de escuta no trabalho com graduandos em Comunicação Audiovisual, na disciplina de Trilha Sonora. O artigo, redigido em formato relato de experiência, é apoiado em cerca de dez anos trabalhado com alunos de graduação na Universidade Anhembi Morumbi. Apresentarei o percurso que me levou a utilizar tais exercícios, bem como detalharei os exercícios realizados e os resultados normalmente obtidos ao longo desses anos com este valioso recurso pedagógico.

Palavras-chave: Trilha Sonora; Escuta; Experiência.

Abstract

In this article I approach the use of listening exercises in the work with college students in Audiovisual Communications, in the Sound Track field. The article is written as a report in first person, based on experiences of around ten years working with college students mostly at

§§§§§§§§§§§§§ Universidade Anhembi Morumbi – Mestre em Musicologia pela ECA/USP

Universidade Anhembi Morumbi. I present the path that took me to utilizing such exercises, as well as describing the exercises and some results obtained by the application of this valuable pedagogical resource.

Keywords: *Sound Track; Listening; Experience.*

I. Intodução

Neste artigo abordo o uso de exercícios de escuta no trabalho com graduandos, na disciplina de Trilha Sonora. A ideia de trabalhar desta forma, mais "experimental", advém de uma característica comum entre os alunos: a falta de sensibilidade auditiva e o desinteresse pelo aspecto sonoro da linguagem audiovisual. Para contornar tal problema e tentar cativar alguns alunos, decidi experimentar a utilização de exercícios de sensibilização de escuta, inspirados em oficinas que participei, no Hangar, em Barcelona**********.

II. Primeiras Experiências: Oficina Lúdica de Sonorização Audiovisual

O primeiro exercício que trabalhei em sala é uma atividade que atualmente chamo*Oficina Lúdica de Sonorização Audiovisual* (OLSA).

A atividade é precedida por uma aula, em que solicito aos alunos que tragam objetos de uso cotidiano que produzam sons interessantes, e consiste das seguintes etapas: exploração livre dos objetos; improviso livre; audição/debate; sonorização sem planejamento de trecho de obra audiovisual; audição/debate; sonorização planejada de trecho de obra audiovisual; audição/fechamento.

Na primeira etapa, os alunos exploram livremente os objetos que trouxeram. Em primeiro lugar preparamos a sala, tirando todas as cadeiras e abrindo espaço para que a atividade ocorra com os alunos em pé. Solicito que todos os objetos sejam colocados no centro da sala, e que os objetos sejam explorados em seu máximo potencial sonoro. A cada três minutos, mais ou menos,

********** *Taller Composicional Sonido y Espacio*, com Paulo Raposo e Patrick McGinley e *Seminario de Práctica Consciente de la Escucha*, com Orquestra del Caos

solicito que os alunos troquem de objetos entre si. Durante a etapa, monto o equipamento de gravação (normalmente dois microfones condensadores posicionados em técnica AB, ligados a um computador com *Pro Tools*), e sugiro que os alunos aproximem seus objetos próximos aos microfones e escutem, através de fones de ouvido, como soam em relação aos microfones. Esta etapa da atividade costuma durar em torno de 1 hora, dependendo da quantidade de alunos e objetos trazidos.

Realizada esta etapa, solicito que todos os objetos sejam colocados novamente no centro da sala e que cada aluno escolha seu(s) objeto(s) preferido(s) e realizamos um "improviso coletivo" com esses objetos. A forma e a duração do improviso fica a cargo dos alunos, sugiro, porém, que eles procurem estabelecer uma "conversa" musical. Quando todos param de produzir sons, paramos a gravação, fazemos uma audição do material gravado e abrimos para uma conversa/debate sobre a experiência e o resultado sonoro.

A etapa seguinte é a sonorização de um trecho de obra audiovisual sem planejamento. Escolhi um trecho do filme *Tempos Modernos* (Charlie Chaplin, 1936), por ser um filme que trabalha o som de forma bastante interessante já que, mesmo tendo sido lançado quase dez anos após o surgimento do cinema falado, ainda possui, em grande parte de sua duração, uma estética de filme mudo, além do que, devido às limitações de objetos dos alunos, julguei que as cenas da fábrica seriam bastante divertidas de serem sonorizadas. Esta primeira etapa ocorre de forma totalmente improvisada, com os alunos assistindo ao filme pela primeira vez enquanto o sonorizam. Selecionei um trecho de por volta de cinco minutos e, após feita a sonorização, assistimos ao trecho e conversamos sobre a experiência e o resultado sonoro.

Finalizamos a atividade com a proposta de sonorizar o mesmo trecho, porém, desta vez com a possibilidade de planejamento. Deixo os alunos totalmente livres em termos estéticos e organizacionais. A única limitação que impomos é o tempo para a realização da etapa (vinte minutos antes do final da aula) e a quantidade e o tipo de microfones disponíveis (dois condensadores de cápsula larga), a posição dos microfones fica a cargo dos alunos. Quando chega o momento estipulado, gravamos a sonorização planejada, assistimos e fazemos uma roda de debate/conversa sobre toda a atividade.

Desde as primeiras realizações da atividade, em 2010, acredito que seja uma importante etapa da construção da disciplina. Após a realização da oficina, é possível notar alguns alunos mais motivados e diversas vezes se remetendo à atividade em momentos específicos da disciplina.

Obviamente a atividade possui problemas e dificuldades. Uma delas é motivar os alunos a trazerem os objetos. Às vezes, para tentar contornar o problema, atribuo nota à atividade, atribuindo uma porção da nota para a "qualidade" dos objetos trazidos, outra forma é deixar a atividade para o meio do semestre, desta forma é possível, uma aula antes, levar alguns objetos para inspirar os alunos e motivá-los, depois de já haver realizado outros exercícios. Outra dificuldade da atividade é necessidade de uma sala com projetor, computador com *Pro Tools* (ou similar) e um certo isolamento/tratamento acústico para que ocorra de forma ideal.

A quantidade de alunos também se apresenta como um possível problema. Em turmas de até 30 alunos a atividade funciona bem. Conforme o número de alunos aumenta, o nível de dispersão também aumenta, sendo assim, há um aumento proporcional da dificuldade em conduzir a oficina[††††††††††††††].

III. Primeiras Experiências: Escuta Ambiental

Chamo a segunda atividade que experimenteiEscuta Ambiental. Em um período em que minhas aulas possuíam apenas duas horas de duração, apliquei esse exercício que começava com uma conversa de por volta de 30 minutos, onde abordava a diferença entre ouvir e escutar, as três escutas teorizadas por Roland Barthes (1984) e o conceito de paisagem sonora, a partir de R. Murray Schafer (2001).

Após essa introdução, pedia aos alunos que fechassem os olhos por alguns segundos, prestassem atenção na respiração e escutassem por alguns minutos o som dentro da sala de aula. Após cerca de 3 minutos, propunha que saíssemos da sala, todos sem silêncio, prestando atenção a todos os sons ao redor e nos dirigíamos a um espaço aberto nos fundos da universidade, próximo da Av.

[††††††††††††††] Já cheguei a realizá-la com 70 alunos, o que dificultou o processo, porém, ainda assim, acredito ser uma boa atividade.

Radial Leste e vizinho de uma linha férrea. Ali conduzia um exercício de escuta, de por volta de 10 minutos, parecido ao exercício de *Escuta Multidimensional* proposto por Pauline Oliveros:

> *As dimensões de som/silêncio são os espaços criados pelo som e pelo silêncio, pelo instante som/silêncio, suas durações, qualidades, as relações entre o ouvinte e o som/silêncio, a intensidade e a localização (real e percebida). A profundidade da escuta está relacionada à expansão da consciência trazida pela escuta inclusiva. A escuta inclusiva é imparcial, aberta e receptiva e emprega a atenção global. A escuta profunda tem dimensões ilimitadas. A atenção se fecha para a escuta exclusiva. A escuta exclusiva coleta detalhes e emprega a atenção focalizada. A atenção focalizada é necessariamente limitada e específica. A profundidade da escuta exclusiva é a clareza.* (Oliveros, 2005: 15)

Após esses minutos, sugeria que os alunos caminhassem pelo espaço, procurassem outro lugar, com características diferentes do ambiente anterior, e, isolados e em silêncio, comparassem os ambientes. Ao final, voltávamos em silêncio para a sala de aula, e conversávamos sobre a experiência.

Essa conversa era sempre frutífera, percebi que alguns alunos entravam realmente no exercício e traziam *insights* interessantes. A última etapa da atividade consistia em escutar uma montagem de 20 minutos composta exclusivamente de gravações de campo feitas por mim durante alguns anos de pesquisa. Nesta montagem, apresentava sons de diversos locais e com diversas características (desde ambientes rurais, até espaços urbanos muito densos, passando por espaços internos, externos, sons mais concentrados e mais difusos).

A duração máxima de uma única gravação de campo era de quatro minutos e a média de dois minutos e meio. Com as luzes apagadas e a porta fechada, sugeria que os alunos fechassem os olhos e escutassem a montagem. Ao final, conversávamos por alguns minutos. Novamente era uma conversa instigante, com muitos comentários acerca de memória afetiva, sinestesia, profundidade de campo e lateralidade, dificuldade do som em produzir informações concretas precisas, potencial imersivo do som, percepção temporal de duração, enfim, diversos temas que depois seriam trabalhados na disciplina através dos autores que utilizávamos.

Óbvio que este exercício não ocorria sempre de forma tranquila. Um dos principais problemas enfrentados era a condição atmosférica (temperatura, umidade, vento, chuva, etc.). Dias muito frios ou muito quentes, dias chuvosos ou com muito vento atrapalhavam, quando não impossibilitavam a realização do exercício. Assim como na OLSA, a estrutura física da sala também é uma questão, já que a escuta da montagem funciona muito melhor em sala com um bom PA, isolamento e tratamento acústico. Além disso, notei que alguns alunos possuem muita dificuldade em manter a concentração por um período de 20 minutos.

Conversando com os alunos sobre esses exercícios, o principal *feedback* que obtive foi a percepção de que os exercícios permitiam-lhes a possibilidade de experimentar o conteúdo antes de obter a informação teórica. Tal *feedback* me faz pensar na reflexão de Jorge Larrosa Bondía:

> *A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.* (Bondía, 2002: 24)

Tal atitude mais "passiva", que busca aprimorar, ou "cultivar a atenção e a delicadeza", como bem diz Bondía, sempre esteve na meta dos exercícios.

IV. Tempo, Espaço, Semântica e Afeto

Ao longo de alguns anos ministrando a disciplina e aplicando os exercícios acima descritos, senti a necessidade de ampliar a utilização dessa ferramenta didática. Para tal, dividi uma parte importante do conteúdo teórico em quatro eixos[###############], a partir das seguintes relações: Som e

[###############] Tal divisão me ocorreu a partir da leitura da obra *A Audiovisão* (Chion, 2007), apesar de o autor não estabelecer esta divisão, a ideia de que o som tem um grande potencial expressivo e informativo nesses quatro campos de percepção aparece diluída em sua obra.

Espaço, Som e Tempo, Som e Afeto e Som e Semântica. Para cada um desses eixos, trabalho um exercício de escuta específico, que relatarei a partir de agora.

V. Som e Espaço

O trabalho com a relação entre Som e Espaço, deriva, em grande parte, do exercício, já descrito, de Escuta Ambiental. Entretanto, devido aos problemas relatados acima decidi fazer algumas alterações na atividade: aumentei um pouco a explanação inicial, trazendo alguns conceitos novos, eliminei a escuta feita em ambiente externo e fracionei a escuta das gravações de campo.

Sendo assim, acrescentei algumas reflexões de Bernie Krause (2013), Burch(1992) e Bordwel e Thompson (1985). Após essa primeira parte, que dura um pouco mais do que a explanação realizada no momento anterior, trabalho a escuta das gravações de campo.

Começo o exercício apagando as luzes da sala e fechando a porta antirruído (quando tal recurso é disponível). Sugiro que os alunos se sentem da forma mais confortável possível, que desliguem seus celulares, fechem os olhos e prestem atenção, por alguns segundos, a sua respiração. Sugiro que façam três respirações profundas e começo com a reprodução da primeira paisagem sonora: amanhecer em uma casa de campo no interior de São Paulo, por volta de 5h30 da manhã. Por se tratar de um horário crepuscular, há uma grande mudança na sonoridade§§§§§§§§§§§§§§: no início, ainda sem o aparecimento do sol, escutam-se grilos, morcegos, anuros, insetos e um pequeno riacho ao fundo, aos poucos, conforme o Sol vai aparecendo, notam-se os primeiros galos e pássaros e uma redução gradual dos anuros, morcegos e grilos.

Ao término, acendo as luzes e conversamos sobre a experiência. Os temas que aparecem são similares aos que obtia na escuta ambiental anterior: sinestesia, profundidade e lateralidade de campo de escuta, memória afetiva, potencial imersivo da escuta, entre outros. Chamo atenção para o fato de que, nesta primeira escuta, a escuta territorial descrita por Barthes ser a mais

§§§§§§§§§§§§§§ A gravação dura cerca de 10 minutos.

utilizada e para o fato de que, somente com o som conseguimos ter uma noção bastante precisa do horário e do espaço em que foi gravado o som, mesmo sem necessitar do aporte visual.

Passo, então, para a escuta da segunda gravação de campo, que possui sons de trens. Desta vez, não é uma gravação única, mas uma montagem com três diferentes espaços: metrôs de São Paulo e São Francisco (EUA) e trem urbano em Porto (Portugal). A montagem tem sete minutos e começa com o metro de SP, passa fluidamente para SF e acaba com a gravação de Porto. Depois da escuta, conversamos sobre a experiência. Nesta montagem é notadamente mais difícil estabelecer os horários das gravações, bem como é necessário utilizar mais a escuta de sentido (Barthes, 1984). Outra questão debatida é a diferença em termos de profundidade/lateralidade do campo de escuta, além da questão afetiva**********.

Algo que chama a atenção em ambas as escutas é a sinestesia: na primeira gravação muitos alunos reportam sensação de humidade por conta do som do riacho, e alguns reportam cheiros ligados à infância na casa de parentes, como o cheiro de café ou bolos que os remetem a cenas do passado; na escuta dos trens é bastante comum o relato de movimentos corporais similares aos que ocorrem nos trens em movimento.

Em uma pesquisa que realizei com os alunos acerca dessa atividade de escuta††††††††††††††††, obtive comentários esclarecedores sobre seu potencial pedagógico, com as seguintes respostas:

> *- Na Escuta Ambiente, foi interessante notar como os sons que compõem uma paisagem sonora são capazes de nos ajudar a imaginá-la, nos trazendo ideias de espaço, tempo, calor e até mesmo lembranças.*
>
> *- (...) é uma sensação de transporte para outra época, período e lembrança.*
>
> *- O poder da paisagem sonora é muito mais forte que da imagem, porém, normalmente, pensamos o contrário.*

********** Normalmente é reportada uma maior tendência à ansiedade do que na primeira, que costuma despertar mais afetos nostálgicos e agradáveis.

†††††††††††††††† Pesquisa realizada com os alunos ao final do primeiro semestre de 2017, respondendo à seguinte pergunta: *O que mais marcou sua experiência no exercício realizado?*

VI. Som e Tempo

O trabalho com a relação entre Som e Tempo começa com uma explanação sobre o conceito de Tempo. Para tal utilizo alguns autores como base teórica: Norbert Elias (1998), Milton Pelegrini (2004) e Mcluhan (1971).

Abordo, nesse primeiro momento, o conceito de tempo em si, a partir, essencialmente da visão de Elias, que faz a seguinte reflexão (que abre meu material de apoio para essa aula):

> *Os físicos às vezes dizem medir o tempo. Servem-se de fórmulas matemáticas nas quais o tempo desempenha o papel de um* quantum *específico. Mas o tempo não se deixa ver, tocar, saborear nem respirar como um odor. Há uma pergunta que continua à espera de resposta: como medir uma coisa que não se pode perceber pelos sentidos? Uma "hora" é algo invisível.* (Elias, 1998: 7)

Acabo essa primeira parte com a seguinte citação de Michel Chion:

> *O ouvido, grosso modo, analisa, trabalha e sintetiza mais depressa que a vista. (...) Em um primeiro contato com uma mensagem audiovisual,* ***a vista é mais hábil espacialmente e o ouvido temporalmente.***(Chion, 2007: 21 – grifo meu)

A citação é uma provocação para o exercício de escuta que vem a seguir. Sigo o mesmo procedimento já apresentado anteriormente, fecho a porta, apago as luzes e proponho que os alunos prestem atenção à respiração para então iniciar o exercício. Antes desse preambulo, sugiro que todos os celulares e dispositivos de "tempo objetivo", sejam apagados ou guardados, para que a experiência do "tempo subjetivo" seja intensificada.

O exercício é simples: consiste na escuta de duas obras musicais com características formais bastante distintas: *Pisces* do Chicago Underground Trio‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡ e *Seventy-four (verison I)* de John Cage§§§§§§§§§§§§§§§§. A primeira tem duração de 3'26" e possiu uma camada métrica bastante evidente com bateria e baixo fazendo a "cozinha", além do trompete de Rob Mazurek com um

‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡ Do álbum *Possible Cube,* de 1999.
§§§§§§§§§§§§§§§§ Do álbum *The Seasons,* de 2000.

perfil fraseado mais livre, formalmente é uma música com características mais corriqueiras ao universo *pop*, ao qual os alunos estão acostumados, com verso e refrão, apesar de não possuir canção; já a segunda tem duração de 12'15" e não possui uma camada métrica, nem mesmo o pulso é perceptível, é executada por uma orquestra com grande quantidade de instrumentos de cordas e madeiras e formalmente é complexa e nada evidente.

Realizada a escuta de ambas as músicas (em sequência, sem pausa), proponho um debate sobre a experiência. A percepção de duração normalmente é bastante coerente e próxima à duração real da música, no caso da primeira, variando em torno de 3' a 4'. Já na obra de Cage a experiência é muito diversa: há alunos que acreditam que a música durou cerca de 5' e há aqueles que sentem uma duração muito estendida (há relatos de duração de cerca de 20'). Chamo atenção para as diferenças de timbres e forma como são empregados e para a questão da duração em si. Além disso, sempre aparece a questão da previsibilidade, muito maior na primeira obra do que na segunda, o que aumenta a sensação de ansiedade e desconforto na escuta da obra de Cage. Como bem apontam os alunos na já mencionada pesquisa realizada após as experiências:

> *- (...) achei muito interessante notar como os sons podem manipular a noção percepção de tempo e trazer sensações como ansiedade ou conforto com esse tempo.*
>
> *- A sensibilidade no ouvir. O reconhecimento do tempo e espaço junto à diversas sensações de emoção até desconforto!*

VII. Som e Afeto

Para a reflexão sobre a questão dos afetos trabalho essencialmente com o artigo de Daniela Wortmeyer et al (2014), uma excelente introdução para um assunto tão complexo e para a teoria dos afetos, apoiado na dissertação de Patrícia Gatti (1997).

Para este exercício de escuta não apago as luzes, já que proponho que os alunos anotem o que sentem durante a escuta. Começo tocando um trecho do filme *Akira* (Katsuhiro Ôtomo, 1988),

sem a imagem. O trecho em questão é o momento em que o personagem Tetsuo desperta no hospital militar após ser apanhado pelo exército. É um trecho que possui uma sonoridade complexa, onírica e infantil, que possui afetos que vão do sobrenatural ao agressivo. Peço aos alunos, então, que apontem os afetos que anotaram e vou escrevendo na lousa.

O interessante da cena é que os afetos apontados variam bastante. A complexidade afetiva trazida na cena logo mostra como a variação afetiva apontada por eles é coerente com a cena e o momento do filme em questão.

A seguir toco a abertura do filme *Vertigo – Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958), cuja trilha musical de Bernard Herman apresenta um grande índice de variação afetiva, que já aponta para grande parte dos afetos que serão trabalhados no filme como um todo. Novamente peço aos alunos que anotem o que sentiram ao escutar a música e depois passo a abertura com as imagens e aponto para o fato de a música apresentar, de forma sintética, o potencial afetivo completo do filme.

Os comentários dos alunos sobre o exercício novamente são esclarecedores acerca de sua eficácia:

> *- (...) no exercício de Escuta Afetiva, é legal notar o cuidado ao criar as trilhas de forma que evoquem os sentimentos que cada cena pede, podendo manipular o que o espectador deve sentir e até mesmo direcionar a nossa atenção ou gerar o clima de todo um produto audiovisual.*
>
> *- Exercita à reflexão* (sic)*, importância do som junto a imagem visual, o nosso eu, no silêncio e impacto afeto/emoção.*

É interessante notar, nesse exercício, que os alunos possuem dificuldade em relacionar o que escutam com o que sentem. Há um descompasso entre escutar e sentir, que aparece no momento em que peço que apontem aquilo que sentiram. Na primeira escuta, poucos falam, aparentemente com vergonha de "errarem" na resposta, algo que procuro contornar deixando claro que não há respostas corretas ou erradas. Na segunda escuta, após "quebrar o gelo", a participação aumenta consideravelmente.

VIII. Som e Semântica

Som e Semântica é a última das relações que trabalho, antes de fechar e amarrar todo o conteúdo em uma aula que chamo Som e Narrativa (que não possui exercício de escuta específico). Nesta aula trabalhamos o conceito de Escuta Semântica, proposto por Chion (2007: 35):

> *Chamamos de escuta semântica àquela que se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem: a linguagem falada, evidentemente, bem como os códigos, a exemplo do Morse. (...) Um fonema não é ouvido pelo seu valor acústico absoluto, mas sim através de todo um sistema de oposições e de diferenças.*

O exercício de escuta que planejei para esta aula é o que chamo "escuta surda" ou "escuta sem sons", em que apresento cenas de filmes sem a camada sonora, conversamos sobre a experiência e, logo após, apresento a cena completa e comparamos quais informações/sensações se transformaram pelo aporte do som à cena.

Começo com uma cena do filme *Beleza Americana*, (Sam Mendes, 1999), onde há uma conversa entre os personagens Jane e Ricky, em que o último apresenta à primeira a coisa mais bonita que já filmou: um saco plástico voando com o vento. A imagem é bastante simples e apresenta pouca informação (semântica e/ou afetiva) ao espectador, cabendo ao texto de Ricky boa parte do conteúdo transmitido. Ao assistir a cena sem o som, a turma costuma afirmar que há pouca informação, sentem que a cena é sem graça, sem profundidade reflexiva e até sem emoção. Ao apresentar a cena completa há uma mudança radical na fruição. Chamo atenção ao fato de que, no audiovisual, como bem aponta Chion (2007: 19), muitas vezes não temos o tempo que precisamos ou desejamos para fruir uma imagem e chegar, por conta própria, a reflexões mais profundas. Destarte o diálogo (ou a narração) podem atuar como formas de apontar para tais reflexões, pensamentos ou sentimentos.

A seguinte reflexão de uma aluna, extraída da já mencionada pesquisa realizada, é bastante reveladora de sua eficácia:

> *Acredito que, principalmente em relação à escuta semântica, o tratamento que antes dava ao som era totalmente dependente à imagem, como um complemento mesmo, e eu não acreditava que a falta do som (não enquanto linguagem, mas o fato de tirar o som mesmo) alterasse muita coisa de uma cena. Quando vi uma das minhas cenas favoritas de* American Beauty *sem som percebi que a relação era igualitária, que o som conseguia "esconder" processos de montagem e fazer com que esses cortes pareçam mais naturais, sem contar a própria sensação de tempo que é ridiculamente diferente sem o som.*

Apresento, então, outra cena, desta vez do filme *Domésticas* (Fernando Meirelles, 2001), em que as personagens Cida e Mercedes, conversam em uma área de serviço sobre o sonho da primeira personagem, enquanto ela trabalha e sua interlocutora faz uma pausa para o café. Ao exibir a cena sem o som, pergunto aos alunos: que informações concretas podemos obter através das imagens? Chegamos a algumas conclusões: o local onde estão, a função social que desempenham, o fato de ser uma grande cidade e não conseguimos chegar muito além disso. Além destas questões, os alunos apontam grande dificuldade em "entrar" na cena, além de grande mudança em sua percepção temporal e o aumento de sua percepção de detalhes da cena (tanto no detalhamento de ações, como na direção de arte e figurino). Como não há informação sonora, há uma busca de preenchimento desta lacuna pela atenção mais concentrada no visual. Outra questão percebida pelos alunos é que a função de Agregação dos Planos, atribuída essencialmente ao som por Chion (2007: 51-52), é enfraquecida e os cortes ficam mais evidentes.

Adicionando a camada sonora, percebe-se que o sonho de Cida versa sobre o tema central do filme: Cida vai ao céu e é "deixada de lado" por todos. Como diz a personagem, "parece que ninguém me vê, ninguém me dá um bom dia." Comento o poder do diálogo de sintetizar conteúdos concretos em curtos espaços de tempo a partir desta experiência, além de pontuar a prioridade da escuta semântica em nosso sistema perceptivo, como bem coloca Rodríguez (2006: 334):

> *Conforme o processo de aprendizagem de uma pessoa evolui, as linguagens arbitrárias adquirem uma prioridade extraordinária sobre todos os outros níveis de reconhecimento sonoro. (...) tudo o que nos rodeia será sempre nomeado, explicado, interpretado, organizado, estudado, classificado, aceito, recusado, narrado, armazenado... pela linguagem arbitrária mais hegemônica e imperialista que existe: a língua. (...) Essa duríssima programação psicológica fará com que o sistema auditivo humano anteponha os conteúdos do discurso oral a qualquer outra coisa.*

IX. Conclusão

Este artigo tem o objetivo de apresentar minha experiência com o uso de exercícios de escuta no ensino de trilha sonora, e procura demonstrar como são uma preciosa ferramenta didática. Acredito, pela experiência com os alunos e por seus comentários (tanto na pesquisa que realizei, quanto pelos comentários informais que obtive ao longo dos anos), que tais exercícios são uma excelente forma de trabalhar um conteúdo complexo através da experiência, fortalecendo sua absorção, o que é notável na melhora da qualidade sonora das produções dos alunos nos semestres em que venho aplicando-os.

Os exercícios aqui apresentados são fruto de diversas tentativas e erros e acredito que ainda possam ser muito melhorados e desenvolvidos, bem como acredito que ainda possa criar e experimentar com novos exercícios, para deixar a disciplina mais atrativa e atingir mais o objetivo central de sua aplicação: ampliar a sensibilidade auditiva dos alunos e aumentar seu interesse pelo aspecto sonoro da linguagem audiovisual.

Espero que este artigo tenha incitado você leitor a trabalhar com esta excelente metodologia ativa de ensino/aprendizagem e finalizo-o com a sugestão de que você crie seus próprios exercícios e/ou utilize minhas sugestões, adapte-as para suas necessidades específicas e perceba por si seus efeitos como práticas pedagógicas.

Referências

BARTHES, Roland. O Corpo da Música. In: O óbio e o obtuso: ensaios críticos III. *Lisboa: Ed.*

70, 1984.

BORDWELL, David & THPOMPSON, Kristin. Fundamental Aesthetics of Sound. In: WEIS, Elisabeth & BELTON, John. (ed.) Film Sound – Theory and Pratice. *New York: Columbia University Press, 1985. p. 181-199.*

CHION, Michel. La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. *Barcelona: Paidós Comunicación, 2007.*

ELIAS, Norbert. Sobre o Tempo. *Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.*

GATTI, Patrícia. A expressão dos afetos em peças para cravo de François Coupernin (1668-1733). *1997. 127f. Dissertação (mestrado) – Universidade de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 1997.*

KRAUSE, Bernie. A Grande Orquestra da Natureza. *Rio de Janeiro: Zahar, 2013.*

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. SP: Ed. Cultrix, 1971.

OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening: A composer's sound practice.* NY: iUniverse, 2005.

PELEGRINI, Milton. *O tempo como mídia na cultura.* Revista Grebh-. São Paulo: v. 5, 2004.

RODRÍGUEZ, Ángel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual.* São Paulo: Ed. Senac, 2006.

SCHAFER, Murray. *A afinação do Mundo.* São Paulo: ed. UNESP, 2001.

Sobre a Utilização Estrutural do Som, in BURCH, Noel. Práxis do Cinema. *São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992. p. 115-163.*

WORTMEYER, Schmitz Daniela, et al. Explorando o território dos afetos a partir de Lev Semenovich Vigostki. In: *Psicologia em Estudo.* V. 19, n. 2, pp. 285-296, abr/jun, Maringá, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/pe/v19n2/11.pdf

Intertextualidade e desconstrução sígnica através da teledifusão de uma canção

Yuri Behr[**********]

Resumo:

A canção vale-se do texto para comunicar imagens e ideias de maneira direta, ainda que nele contenham figuras de linguagem as quais desloquem a narrativa para além dos limites teleológicos. Todavia, quando deliberadamente associada a um aspectovisual assumeoutras conotaçõespela forçadas imagens; e ainda porque a linguagem cinematográfica acrescenta outros tantos signos – do nível icônico ao simbólico – que acabam por gerar uma segunda narrativa. Neste artigo será analisada a versão em vídeo produzida no ano de 1978 da canção *Lady Jane*,composta por Nando e Geraldo Carneiro, interpretada por Olívia Byington. Essa análise tem por objetivo destacaras intertextualidades e como elas se confrontam como a imagética da versão cinematográfica. O que se pretende é demonstrar que a teledifusão dessa cançãoresulta em outra narrativa que acaba por descolar o tempo e as figuras implicadas no texto. A canção, que nasce antes da versão audiovisual existe *per se*. Compete colocar em perspectiva, na presente abordagem analítica, os diversos elementos intertextuais e suas relações em ambas as formas apresentadas para que seja possível abstrair uma significação que atravesse as mídias.Para além da problemática da remidificação este trabalho procura problematizar a questão das citações, sua permanência, e sua desconstrução. Nesse sentido o conceito de movência aliado à leitura deleuziana de imagem-tempo estão presentes como fundamento teórico para este trabalho.

Palavras-chave: Intertextualidade, Teledifusão, Canção, Deleuze, Zumthor, Movência

Abstract:

The song uses the text to communicate images and ideas in a direct way, although they contain figures of language that displace the narrative beyond the teleological limits. However, when deliberately associated with a visual aspect it assumes other connotations by the force of the images; And also because the cinematographic language adds so many signs - from the iconic to the symbolic level - that end up generating a second narrative. This article will analyze the video version produced in the year 1978 of the song Lady Jane, composed by Nando and Geraldo Carneiro, recorded by Olivia Byington. This analysis aims to highlight the intertextualities and how they are confronted as the imagery of the film version. What is wanted is to demonstrate that the broadcast of this song results in another narrative that ends up taking the time and figures involved in the text. The song, which is created before the audiovisual version exists per se. It is necessary to put into perspective, in the present analytical approach, the various intertextual elements and their relations in both forms presented so that it is possible to abstract a meaning that crosses the media. In addition to the problem of remidification, this paper seeks to problematize the question of

[**********] ECA-USP, doutorando

intertextuality, their permanence, and their deconstruction. In this sense, the concept of *mouvence* allied to the Deleuzian *image-time* reading is present as a theoretical basis for this work.

Keywords: Intertextuality, Broadcasting, Song, Deleuze, Zumthor, *Mouvence*

Introdução

A construção de uma cadeia de significados, dentro da teoria da comunicação, implica sempre na análise sistemática dos elementos da comunicação e das funções da linguagem. Entretanto, é possível também desconstruir essa estrutura através de um sistema multi-relacional, à maneira de um rizoma, no qual todos os signos transitam livremente e se conectam uns aos outros criando a cada vez um novo sistema de relações. Isso é possível graças a relação ambivalente linguagem e representação, de tal forma quecomunicar é transformar um sistema em outro. Sob este ponto de vista, que se afasta da linguística de Saussure em direção ao rizoma proposto por Deleuze, é possível pensar nas múltiplas relações entre diferentes construções de significados – que podem pertencer a diferentes códigos de linguagem.O referencial teórico usado neste artigo constitui-se dos conceitos de oralidade e movência, ambos elaborados por Paul Zumthor; bem como de imagem-tempo eterritório, formulados respectivamente por Deleuze & Guattari.

O presente trabalho não objetiva o estudo analítico do texto da canção *Lady Jane*, embora pontue brevemente questões semânticas, mas se dedica prioritariamente a verificar o deslocamento das imagens quando colocadas em distintos contextos, tanto de intertextualidade quanto de remidificação. Para tanto procura traçar linhas entre a Lady Jane da canção objeto deste trabalho, e três personagens: Lady Jane Grey, figura histórica da Inglaterra, Lady Jane, a canção dos Rolling Stones, e Joana d'Arc, figura histórica da França. Essas escolhas, embora não arbitrárias, não pretendem ser fidedignas ao mundo dos compositores da canção. Algumas, eventualmente, podem ter estado presente no momento da composição. O ponto chave dessa questão é a capacidade de estabelecer múltiplas e novas relações de acordo com o referencial pessoal de cada um, que é sempre acrescido de novos elementos. Dessa maneira se estabelece um tipo de intertextualidade não escrita, ou seja, as diversas imagens presentes no texto da

canção apontam para outros textos – não necessariamente escritos sob a forma de livro, às vezes oralidades nômades que perpassam o imaginário.

A canção *Lady Jane* foi composta em 1974 por Fernando e Geraldo Carneiro, e gravada pela primeira vez no álbum *A Barca do Sol*, grupo do qual Fernando "Nando" Carneiro era integrante. Segundo Nando Carneiro, autor da música, essa foi a sua segunda composição, através da qual ele "procurava alguma coisa que pudesse ser bela e ao mesmo tempo simples[†††††††††††††††]".

Há muitas relações que se pode estabelecer a partir do título desta canção. A primeira que vem à mente, para aqueles que estão familiarizados com a história do rock anglofônico, é uma referência à canção homônoma dos *Rolling Stones* composta em 1966 e gravada no álbum *Aftermath*.A segunda, e para além do âmbito da cultura popular, é Joana d'Arc, que, muito embora não apresente a grafia inglesa – "Jane"– etimologicamente é a versão latina deste nome. Esta ligação, entre a canção sobre a qual versa este trabalho e a figura de Joana d'Arc se estabelece através da imagem da fogueira, presente no texto de Geraldo Carneiro[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡].

A terceira relação, embora um tanto menos direta, refere-se a Lady Jane Grey, cujo epíteto é "A rainha dos nove dias". O reinado de Jane, the Queen, foi antecedido por Edward I e sucedido por Mary I; e é até hoje objeto de discussão a legitimidade de seu reinado[§§§§§§§§§§§§§§§§§], do qual decorre uma aura lendária que permeia o imaginário da literatura pelo seu aspecto ao mesmo tempo trágico e heroico. No final, Lady Jane – Rainha da Inglaterra – viria a ser executada pelo crime de traição e usurpação.

[†††††††††††††††]Depoimento concedido ao autor por email no dia 15 de agosto de 2017.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡]Geraldo Eduardo Carneiro, autor da letra de *Lady Jane*, foi um dos principais integrantes da Geração Marginal. Poeta, compositor, e dramaturgo, ocupa desde 2016 a cadeira de número 24 na Academia Brasileira de Letras.

[§§§§§§§§§§§§§§§§§]Lady Jane é muito frequentemente negligenciada em estudos históricos da Inglaterra, muitos não reconhecem o fato de que ela reinou como rainha da Inglaterra. Embora seu reinado tenha durado apenas nove dias, a seu história fornece insights sobre a disputa em curso pelo controle da Inglaterra e da guerra que estava sendo travada, na qual em massas de soldados muitas vezes desempenhavam um papel menor do que os descendentes de famílias proeminentes que foram pressionados ao serviço e deu a ele tudo[§§§§§§§§§§§§§§§§§]. (TAYLOR Jr., 2004, p.3)

> Na noite do domingo 11 de fevereiro de 1554 Jane Gray sentou-se escrevendo em casa do cavalheiro carcereiro na Torre de Londres. Ela tinha dezesseis anos. (...) Ela era assustadoramente precoce; sua reputação acadêmica eraconhecida em lugares tão distantes quanto Zurique. Mas naquela noite ela não estava escrevendo uma de suas elegantes cartas em latim destinadas a um estudioso estrangeiro. Jane estava dizendo adeus[**********]. (IVES, 2009 p.1)

Tomando como base essas três "*Janes*", importadas da história através de um processo de seleção à deriva, isto é, recolhidas à medida em que eram achadas, estabeleceu-se um processo de nomadismo. Neste, todas as histórias se cruzam sem necessariamente ligar-se umas às outras. Assim como o termo literatura, para ZUMTHOR (2001, p.8) "marcava como uma fronteira o limite do admissível. (...) Em alguma medida, o conjunto de pressupostos que administravam essa atitude de espírito originava-se do centralismo político que, havia muito tempo, fora instaurado pela maioria dos Estados Europeus". Esse raciocínio não se afasta muito da realidade política e social do Brasil dos anos de 1970, de tal sorte que se fazia necessário propor uma nova literatura; no caso a Geração Marginal. A poesia, como parte da música popular, estava intimamente ligada a esse pensamento de resistência às "histórias nacionais"; termo empregado por Zumthor mas,que, no entanto, se aplica perfeitamente ao contexto dos assim chamados anos de chumbo. Tais "histórias nacionais" viriam justificar fatos como "as palavras de Joana d'Arc, a cruzada do Barba-roxa, ou a fogueira de Jan Hus[††††††††††††††††]". (ZUMTHOR, 2001, p.8). No texto da canção *Lady Jane* há uma força de resistência ao *status quo*, e, que traz uma personagem que se apresenta nesse sentido, pois "apesar de bela essa Lady Jane habitava a cidade e a nossa realidade (vivíamos uma ditadura)" (CARNEIRO, 2017).

Lady Jane, possíveis leituras de personagens na história e nas canções

A letra da canção já demarca trêspalavras referenciais que se associam por proximidade simbólica: catedrais, Babel, edifícios. São elementos altamente visuais e, que estão

[**********]On the evening of Sunday 11 February 1554 Jane Grey sat writing in the gentleman-gaoler's house in the Tower of London. She was sixteen. (...) She was also frighteningly precocious; her scholarly reputation was talked of as far away as Zurich. But that evening she was not composing one of her elegant Latin missives to a foreign scholar. Jane was saying farewell. (IVES, 2009 p.1)

[††††††††††††††††]Jan Hus foi um religioso do século XV condenado à morte na fogueira por heresia.

em oposição a elementos hápticos: gosto, e cheiro. Pode-se dividir facilmente essas palavras de maneira sintática, como na tabela 1.

Edifícios	Cair
Terra	Consumir
Fogueira	Queimar

Tabela 1: relação de palavras por proximidade na coluna 1, e na coluna 2, a ação que incide sobre os substantivos.

O que possibilita fazer essa redução, essa simplificação estrutural, é a escrita. Mas como a canção se propõe ao canto, à voz, o mudo das imagens e dos sentidos hápticos se sobrepõe ao da construção sintática.Mas "A 'oralidade' é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas a sua escuta nos faz tocar as coisas" (ZUMTHOR, p.9), pois a oralidade em si é como uma escrita sem papel. Por outro lado, a voz é a realização das imagens.

Do ponto de vista imagético todas as imagens dessa canção tendem ao fim, em última análise à morte. E isso já está antecipado na potencia de um sonho, que por sua vez está fora da fronteira do admissível. Mas precisamente por estar fora dos limites do real, ou da "história", pode ser dito sem se comprometer com o perigo da realidade; e dessa maneira se torna uma força de resistência que pode sempre ser desterritorializada e reterritorializada livremente. É interessante observar como os fatos das lendas e da história se cruzam. No caso da *Lady Jane* dos *Rolling Stones* o tema de um amor cortês esbarra na história de Lady Jane Grey. A frase "O casamento está próximo, meu amor[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡]" contrasta com "Eu jurei meu pescoço a Lady Jane[§§§§§§§§§§§§§§§§§§]", assim como outros exemplos ao longo da letra que se desenvolve intercalando juras de amor à metáforas de morte; incluindo a mencionada frase sobre o casamento. Não é possível dizer até que ponto isso é intencional, mas é evidente que nessa canção dos *Rolling Stones* há uma alusão à personagem histórica, que se explica pelo fato de ter

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] „Wedlock is night my love"

[§§§§§§§§§§§§§§§§§§] „I've pledged my troth to Lady Jane"

sido executada com um golpe de machado no pescoço[**********].Ao desterritorializar-se das páginas das "Histórias Nacionais" para o texto de uma canção de rock o tema de Lady Jane traz consigo o arquétipo do amor juvenil, na dimensão na tragédia, e adquire na cena da contracultura um elemento de picardia.

Na canção composta por Nando e Geraldo Carneiro não há qualquer referência a machado, casamento ou pescoço; mas sobre fogueira. Joana d'Arc morreu queimada na fogueira. Isso é um fato bem conhecido por todos, o que é suficiente para ligar a ideia da morte. Mas como tanto a grafia de Joana (ou Jeanne, em francês) é muito distante de Jane, e ainda, como não há o título de Lady é improvável que logo de início estas ideias estejam conectadas. Resta claro, porém, que o elo comumé a existência de uma personagem feminina e de alguém que vê e sente um algo a ponto de mudar – morrer.

Como se pode constatar existem imagens e arquétipos que trafegam entre diversosperíodos e escritas. A canção dos *Rolling Stones* foi citada em contraposição porque faz parte de uma cultura amplamente difundida e pertence ao mesmo gênero. Mas isso não significa de maneira alguma que Nando e Geraldo Carneiro tenham de alguma forma se reportado a essa música, ainda que eles a conhecessem. O tema sim, este certamente, de uma forma ou de outra, permeia ambas as composições. Ocorre que o tema ou, para melhor descrever, a imagética e a coleção de signos, é completamente nômade de maneira a territorializar-se em outras tantas criações por um processo de *movência*.

Movência

Segundo ZUMTHOR (1997) a *movência* está relacionada à capacidade de transformação e ressignificação.Esse é o conceito que conduz este trabalho, no sentido de que todos os elementos presentes na canção aqui analisada têm origens diferentes, e, ao serem deslocadas no tempo – ou mídia – são transformados e ressignificados. Tal como já foi explicitado na tabela 1, a associação de palavras em um fluxo lógico conduz a uma significação geral, na qual

[**********]Essa era a forma de execução da pena por traição.

não há nenhum contexto específico envolvido. Porém se for observada a construção das frases originais é possível perceber que há um sentido próprio. "Sob essa escuridão, os edifícios têm de cair"; " Toda essa terra vai se consumir, com seus mistérios, e uma fogueira vai queimar" (CARNEIRO, 1974). Dessa maneira todos os elementos que de alguma forma pertencem a outras leituras se encontram reunidos no mesmo texto sem, no entanto, se reportarem uns aos outros. Não são metáforas, mas movências, desterritorializações, contextos que não param de se remeter uns aos outros. Ali está a fogueira de Joana d'Arc ao lado do fogo que ilumina o fim da escuridão da Idade média; está também aquilo que não pode ser compreendido, revelado, nem mesmo falado. Mas essa não é a história de Joana d'Arc! Então ao lado de Lady Jane tudo isso assume outros tantos contextos. É também a história de uma jovem rainha, é também o cenário de amor platônico. Portanto, quanto mais ligações forem adicionadas a esse sistema tanto mais particularidades e sentidos surgem.

A canção em sua teledifusão

Além da questão das imagens sob a forma escrita esta canção apresenta ainda uma forma narrativa através de uma peça dedicada a teledifusão. Desde os anos de 1980 esse tipo de veiculação recebeu o nome de videio-clip. Trata-se de uma versão "cinematográfica" de uma canção que normalmente procura ilustrar visualmente o texto. A peça a ser analisada foi veiculada no programa "Fantástico" da Rede Globo no ano de 1978, que foi produzida sobre a versão gravada por Olívia Byington no álbum "Corra o Risco".Esta gravação evidencia ainda mais o texto da canção, principalmente por que o andamento é mais lento que o original, o que torna o texto mais inteligível. Esse mesmo fenômeno, andamento, faz com que a montagem das imagens no vídeo altere também a sensação do espectador[††††††††††††††††]. É sob esse aspecto que será tratada a primeira leitura desta peça áudio visual: a montagem.

A montagem é importante porque é ela que determina a maneira como se percebe o fluxo do filme, "a montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para

[††††††††††††††††]Evidentemente é necessário que o leitor deste trabalho escute ambas as versões e assista ao video, pois por mais que o texto possa elucidar os detalhes analíticos nada substitui a experiência.

extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem *do* tempo" (DELEUZE, 1985, p.38). O vídeo se passa na dimensão do onírico, isto é, do sonho. Isso é muito claro tanto pela declarada construção sígnica já no plano inicial, quanto pela opção do criador do roteiro em em elaborar a narrativa através da parte do texto que diz: "Lady Jane, eu tive um sonho estranho!". Deve-se ter em mente, no entanto, que onírico não se refere a surrealismo, ainda que certas proposições possam sugerir isso. Por exemplo, a cama que flutua sobre a rua é, do ponto de vista pragmático da vida cotidiana, algo surreal. Segundo Deleuze (2009, p.75) "A imagem-sonho está submetida à condição de atribuir um sonho a um sonhador, e a consciência do sonho (o real) ao espectador" isso demonstra que a perspectiva do real depende da opção do observador. A câmera, é claro, orienta essa referência ao selecionar o ângulo e o objeto. Mas isso não exclui a possibilidade de que o espectador subverta essa perspectiva. No caso, aqui analisado, a câmera oscila – como em quase todos os filmes – entre o olhar da personagem e um observador que não é obrigatoriamente o espectador, mas uma terceira pessoa. Isso torna possível que o observador assuma tanto o olhar da personagem, enquanto alteridade, ou de uma terceira pessoa no filme – eventualmente ele próprio, o observador. Disso resulta que a narrativa da canção seja orientada mais por um discurso de imagens do que pela relação entre texto e imagem, ainda que por vezes o foco da câmera procure relacionar imagem e palavra. Porém a existência de longos planos que são como que isolados do texto eliminam qualquer tentativa de discurso sincrônico à leitura textual. Isso não significa em absoluto que se trate de um choque em relação à canção, mas sim de mais um processo de desterritorialização no qual efetivamente as palavras se misturam à linguagem cinematográfica. Mas não seria esse o propósito de todo vídeo clip? De certa forma sim, é claro. Mas aqui não se trata de ilustração de uma canção em que as imagens vêm "contar" a história. Destaca-se aqui um processo de movência em relação ao contexto literal.

O texto da canção,quando abstraído em seus aspectos conotativos,revela a confluências de personagens e elementos que se cruzam em diversas temporalidades, lugares e contextos, como já foi destacado anteriormente. No caso da versão audiovisual nenhum desses elementos esteve presente, salvo a palavra edifício e o caminhão de lixo em referência aos "esgotos no chão" – o que acrescenta ainda mais um elemento de ressignificação. É interessante notar como além do mundo dos sonhos, em que o filme se passa, há uma constante oposição entre a realidade das ruas e o luminoso. O que Deleuze (2009) já havia destacado como

característico da imagem-sonho.Esta oposição pode ser também descrita como algo entre o apolínio e o dionisíaco, que o compositor sentia presente em suas composições àquela época.

Considerações Finais

Fenômenos como desterritorialização, movência, e ressignificação, estão presentes em todos os textos. Mas alguns são especialmente dotados dessas características. Isso os torna, de certa forma, pertencentes ao mundo inteiro. Não é sem motivo que esta canção atravessou décadas sendo cantada, tocada e gravada diversas vezes por diferentes artistas. A versão televisiva, ou vídeo clip, era até bem pouco tempo desconhecida do público mais recente, e já havia se tornado uma memória para aqueles que a viram em 1978. Com a veiculação massiva na internet de filmes e músicas é possível não somente ver, mas também ver muitas vezes essas peças – o que por si só é capaz de gerar novas relações. O principal ponto argumentado durante este artigo é a capacidade de certas obras gerarem espontaneamente muitas e novas relações, e que são acrescidas a cada processo, mesmo que em outros meios.Não se falou aqui da música, que em si traz outros tantos dados e por isso necessita de um trabalho inteiramente dedicado a ela, e será objeto de um novo artigo.

Referências:

DELEUZE, Gilles.*Cinema 1: Imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles.*Cinema 2: Imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec; Educ, 1997

ZUMTHOR Paul. Intertextualité et mouvance. In: *Littérature*, n°41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. pp. 8-16.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Schwarcz, 2001.

Los videoclips de Gardel: el tango en los comienzos del cine sonoro argentino

Jimena Jauregui[75]

Resumen

Hacia fines del año 1930 el cantor Carlos Gardel protagonizó quince cortometrajes sonoros dirigidos por Eduardo Morera, con guión de Enrique Pedro Maroni y la participación del músico Francisco Canaro. Aquellos registros fílmicos marcaron los incipientes comienzos del cine sonoro argentino y su vínculo inescindible con el tango consolidado en 1933 con el estreno de los largometrajes *Tango!* y *Los tres berretines* a cargo de las primeras productoras nacionales. En el marco del eje que propone pensar los cruces establecidos entre músicas, audiovisualidades y mediaciones, la presente ponencia tiene por objeto describir los principales rasgos discursivos de aquellos cortos y fragmentos-canción en los films citados.

Desde una perspectiva sociosemiótica y semiohistórica se propone estudiar este fenómeno mediático fundacional desde sus tres series constitutivas - la de los dispositivos técnicos en los medios, la de los géneros y estilos discursivos, y la de las prácticas de los intercambios discursivos- a fin de problematizar su conceptualización como condición de producción del videoclip en tanto formato audiovisual realizado para la difusión de grabaciones musicales. A partir de esta indagación es posible establecer cómo la figura del músico adquirió en su audiovisualidad, una corporeidad y un carácter escénico que habían sido desplazado desde la mediatización sonora propiciada por el fonografismo.

[75] Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Becaria de Doctorado UBACyT.

Resumo

Ao final do ano 1930 o cantor Carlos Gardel estrelou quinze curtas-metragens de som dirigidos por Eduardo Morera, escritos por Enrique Pedro Maroni e com a participação do músico Francisco Canaro. Esses registros fílmicos marcaram o começo do cinema de som argentino e seu vínculo inseparável com o tango consolido em 1933 com a estréia dos filmes *Tango!* e *Os Três berretines* pelas primeiras produtoras nacionais. Sob o eixo que propõe pensar cruzamentos estabelecidos entre música, audiovisualidades e mediações, o presente trabalho tem como objetivo descrever as principais características discursivas desses fragmentos-canção nos filmes mencionados.

A partir duma perspectiva *sociosemiótica* e *semiohistórica* nos propomos a estudar este fenômeno de fundação da mídia desde suas três séries constitutivas - os dispositivos técnicos na mídia, gêneros e estilos discursivos, e práticas de trocas discursivas- para problematizar sua conceituação como *condição de produção* do videoclip como formato audiovisual feito para a difusão de gravações de música. A partir desta investigação, é possível estabelecer a forma como o músico adquiriu em sua audiovisualidade, uma corporalidade e uma qualidade cênica que tinha sido deslocada desde la mediatização de som trazida pelo *fonografismo*.

Palabras-clave: cine sonoro - videoclip - tango - Gardel

Palavras-chave: cinema sonoro - videoclipe- tango - Gardel

Introducción

Hace un siglo, en el año 1917, el cantor Carlos Gardel realizó dos producciones en su carrera artística que signaron el rumbo tanto de su vida profesional como del desarrollo de la mediatización musical. En lo que constituyó el inicio del género

tango canción[76], grabó en Buenos Aires para el sello Nacional Odeón "Mi noche triste", con música de Samuel Castriota y letra de Pascual Contursi. Al mismo tiempo, realizó su debút en cine mudo con una participación en el film *Flor de Durazno* (Francisco Defilippis Novoa, 1917) basado en la novela homónima de Gustavo Martínez Zuviría. Ambas facetas del artista volvieron a reunirse en 1930 cuando Gardel protagonizó quince cortos musicales que marcaron los incipientes comienzos del cine sonoro argentino.

Filmados entre el 23 de octubre y el 3 de noviembre en los Estudios Valle bajo la dirección de Eduardo Morera, con guión de Enrique Pedro Maroni y la participación del músico Francisco Canaro, cada cortometraje correspondió a una canción y presentó características diversas con el acompañamiento de otros músicos en diálogos e imagen. Este material fílmico, sólo conservado parcialmente, conforma un objeto central para el estudio histórico de la mediatización audiovisual de la música. Constituye el antecedente a las películas musicales filmadas por Gardel en el cine internacional a partir de *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Migliar, 1931) y a los primeros largometrajes sonoros de producción argentina estrenados en 1933 también basados en la difusión del tango y sus principales figuras.

En el marco del eje que propone pensar los cruces establecidos entre músicas, audiovisualidades y mediaciones del presente 13º Encuentro Internacional de Música y Medios, esta ponencia tiene por objeto describir los principales rasgos discursivos de aquellos cortos y fragmentos-canción en los cortometrajes citados. Desde una perspectiva sociosemiótica (VERÓN, 1987) y semiohistórica (FERNÁNDEZ, 2008), se propone estudiar este fenómeno mediático fundacional desde sus tres series constitutivas, la de los dispositivos técnicos en los medios, la de los géneros y estilos discursivos, y la de las prácticas de los intercambios discursivos, a fin de

[76] Si bien es ampliamente consensuado el señalamiento de "Mi noche triste" como el primer tango canción, entre diversos debates, Del Priore y Amuchástegui (2008) aclaran que existían previamente gran cantidad de letras que acompañaron las músicas de tango desde fines del siglo XIX correspondientes al denominado tango criollo. Sin embargo, la diferencia respecto al tango canción de corte sentimental iniciado por Gardel es que eran tangos alegres y escritos en primera persona.

problematizar su conceptualización como condición de producción del videoclip en tanto formato audiovisual realizado para la difusión de grabaciones musicales.

Sonido óptico: sonido, imagen y cuerpo del artista

La mediatización del sonido transformó los modos de producción, difusión y recepción de la música desde finales del siglo XIX. El dispositivo técnico[77] fonográfico posibilitó la abstracción visual respecto de la fuente sonora, la recepción espacial y temporalmente diferida de la instancia de emisión y el registro indicial de la voz como cuerpo mismo del emisor. El cinematógrafo, por su parte, combinó trazados gráficos con imágenes múltiples, fotográficas y móviles, a las que luego sumó sonidos fónicos, música y ruidos para una recepción colectiva e inmóvil (METZ, 1974). La historia de ambos dispositivos mediáticos realizó en Argentina un desarrollo conjunto acompañado en sus diversas etapas por el tango.

La Casa Lapage, fundada en Buenos Aires por el belga Henri Lapage, introdujo en el país el cinematógrafo y el fonógrafo, dando inicio en 1897 a las filmaciones y en 1899 a las grabaciones. En un primer período experimental, entre 1907 y 1911, se realizaron 32 cortos de entre 60 y 80 metros, extensión que permitía escenificar una canción o una situación de sainete y que en su mayoría tenían relación con el tango[78]. La técnica consistía en realizar primero el recitado frente a la trompeta de grabación y, una vez logrado el disco, el actor gesticulaba frente a la cámara escuchando desde lejos lo impreso, al modo de lo que luego se denominó *playback* (COUSELO, 1977).

[77] El concepto de dispositivo técnico desde esta perspectiva comprende al herramental tecnológico como campo de variaciones que posibilita en todas las dimensiones de la interacción comunicacional (variaciones de tiempo, de espacio, de presencias del cuerpo, de prácticas sociales conexas de emisión y recepción, etc.) que 'modalizan' el intercambio discursivo cuando este no se realiza 'cara a cara', teniendo en cuenta su dimensión material en la intersección entre aspectos tecnológicos y aspectos semióticos (FERNÁNDEZ, 2017).

[78] Todos los dirigidos por Eugenio Py quien fue el iniciador de filmaciones sistemáticas a partir de 1897 cuando con una cámara Gaumont realizó *La bandera argentina* de 17 metros, primera registrada y procesada en el país (Getino, 1998). En 1900 dirigió *Tango argentino* y dentro del período de experimentación sonora cortos como *Bohemia criolla*, *Pica-Pica el compadrito* y *Gabino el Mayoral* (Couselo, 1977).

Una segunda etapa estuvo vinculada a la sincronización con discos bajo el sistema *Vitaphone*, expandido en forma industrial por la compañía *Warner Bros*. dando origen a las *talkies* o *talking pictures*. Consistía en la sincronización mecánica de la rotación de un disco de 33 rpm de 40 cm de diámetro con el proyector. Con un límite de duración del rollo de película de aproximados once minutos, esta modalidad fue empleada para la grabación de numerosos cortos entre 1926 y 1931 (BONELLO, 2012). En largometrajes, a nivel internacional tuvo un primer ensayo en *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), primer film con banda sonora completa y efectos de sonido sincronizados pero aún sin diálogos, y en *The jazz singer* (Alan Crosland, 1927) considerada la primera película sonora. En Argentina, luego de ser utilizado parcialmente en diversos largometrajes, fue *Muñequitas porteñas* (José Agustín Ferreyra, 1931) el primero con sonido en su totalidad valiéndose del *Vitaphone* (GETINO, 1998). Entre su musicalización se encontraba el tango *Muñequita* compuesto por Francisco Lomuto.

No obstante, las técnicas de sonido en discos presentaban cuantiosos problemas de sincronismo, sumados a los inconvenientes para la distribución conjunta de discos y films. Con una leve vibración o un surco dañado la púa saltaba y era necesario reiniciar la proyección o bien que el operador intentara saltar de un surco a otro entre las risas y gritos del público (BONELLO, 2012). El sonido óptico, desarrollado a partir del *Phonofilm*, logró solucionar aquellos inconvenientes. En 1926 William Fox, representante de *Fox Film Corporation* adquirió la patente de este nuevo sistema denominado *Movietone* capaz de imprimir el sonido directamente en la película.

Los cortometrajes protagonizados por Carlos Gardel en 1930 fueron pioneros en Argentina en la incorporación de esta técnica de impresión de sonido en la película o *sound-on-film*[79]. Sólo tres años más tarde sería utilizada en los largometrajes

[79] Su iluminador, Antonio Merayo describe: "A pesar que por la sonorización se habían recubierto las chapas de zinc con material aislante, tuvimos que hacer una cabina con vidrio, donde encerrábamos la cámara con su correspondiente flexible y motor. Cada canción se filmaba en forma fraccionada. Primero se hacía una parte tomando todo el conjunto, después se

Tango! (Luis Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933) por parte de las primeras productoras nacionales, Argentina Sono Film y Lumiton, respectivamente. En la continuidad del vínculo con el tango y al modo de realización de los cortos musicales, ambas películas incluyeron fragmentos-canción insertos en la línea narrativa. Mientras *Tango!* incluyó una decena de canciones[80], *Los tres berretines* representó a una comedia costumbrista basada en la obra teatral homónima cuya única interpretación vocal correspondió al tema "Araca la cana" con música de Enrique Delfino y con Aníbal Troilo en bandoneón[81].

De este modo, la depuración de la conjunción del fonografismo, en tanto denominación general de todas las técnicas de impresión y reproducción del sonido (FERNÁNDEZ, 2013), y el cinematógrafo posibilitó recuperar la imagen del artista que el medio sonoro había permitido abstraer. Como sostiene Daniela Koldobsky (2008), cuando el fonografismo expulsó la visualidad de la fuente musical permitiendo nuevas modalidades de contacto con la música que era inseparable de su vida social hasta ese momento, también expulsó el carácter de la música como espectáculo. La mediatización cinematográfica a partir de los cortos sonoros no sólo incorporó el carácter indicial en la voz como cuerpo del cantante sino también en su imagen y la de todos los músicos, en un retorno escénico de la interpretación musical.

Los cortometrajes de Gardel: videos musicales del tango

Fuera de todo determinismo tecnológico, entre múltiples posibilidades, a nivel discursivo, la música fue la materia sonora privilegiada en el desarrollo inicial del cine

aproximaba el plano y luego una toma más cercana". Recuperado de http://www.todotango.com/historias/cronica/42/Las-quince-peliculas-cortometraje-de-Gardel/

[80] Son interpretadas por Azucena Maizani, Tita Merello, Alberto Gómez, Libertad Lamarque y Mercedes Simone, sumadas a escenas de baile con el acompañamiento instrumental de reconocidos músicos de tango. De los 80 minutos de duración del film, 46 minutos corresponde a secuencias musicales.

[81] Los orígenes del tango en el cine argentino han sido estudiados, entre otros, en Jimena Jauregui (2015).

sonoro. Con la capacidad técnica del sonido óptico se realizaron los primeros cortos musicales y se constituyó el musical como género cinematográfico[82]. En Buenos Aires, el director Eduardo Morera pensó que Carlos Gardel sería la figura indicada para llevar a la pantalla grande parte de su repertorio ya reconocido y difundido a través del disco. Cabe destacar que si bien Gardel se convirtió luego en una estrella del cine internacional, hasta ese entonces sólo había realizado el mencionado debút en el cine mudo en 1917, en lo que sería su única participación en un largometraje de producción argentina.

Durante dos semanas de rodaje, entre octubre y noviembre de 1930, filmaron un total de quince cortos, de los cuales se conservan sólo once y uno permanece inédito. Los temas musicales interpretados corresponden a "Padrino Pelao" (Tango. Letra y música de Enrique Delfino), "Tengo miedo" (Tango. Música de José María Aguilar, letra de Caledonio Flores), "Canchero" (Tango. Música de Arturo Bassi y letra de Caledonio Flores), "Enfundá la Mandolina" (Tango. Letra y música de Francisco Pracánico), "Viejo Smoking" (Tango. Música de José María Aguilar, letra de Caledonio Flores), "Añoranzas" (Vals. Letra y música: José María Aguilar), "Rosas de Otoño" (Vals. Música de Guillermo Barbieri y letra de José Rial), "Yira yira" (Tango. Letra y música de Enrique Santos Discépolo), "El Carretero" (Canción criolla. Letra y música de Arturo Nava) y "Mano a Mano" (Tango. Música Carlos Gardel y José Razzano, letra de Caledonio Flores). Por último, el registro de "El quinielero" (Tango. Música de Luis Cluzeau Mortet y letra de Roberto Aubriot Barboza) fue encontrado en el año 1995 pero no en condiciones de ser exhibido.

Entre los principales rasgos compartidos por todos los cortometrajes se destaca el estar presentados por una placa de títulos intermedios que anuncian el nombre el

[82] Luego de la transición representada por *The jazz Singer*, el film musical *The Broadway Melody* de la *Metro-Goldwin-Mayer*, fue el primer film sonoro ganador del Óscar a mejor película en 1929. Es este género es también el que adopta *Argentina Sono Film* para su producción primigenia en la mencionada *Tango!* continuando la iniciativa de conquista del mercado de habla hispana emprendida por *Paramount* en la voz y figura de Gardel con *Las luces de Buenos Aires*.

tema musical y sus autores, el estar compuestos por escasos planos en su mayoría cortos y el establecer la mirada a cámara de los músicos. En cuanto al componente musical, Gardel es acompañado por sus guitarristas, Guillermo Barbieri, José María Aguilar e Ignacio Riverol, excepto en "Rosas de Otoño" y "Viejo Smoking" donde es acompañado por la orquesta de Francisco Canaro. Respecto a la imagen, el tipo de planos y su composición pueden ser resumidos en siete modalidades.

Los tangos "Padrino Pelao", "Tengo Miedo" y "Enfunda la mandolina" presentan sólo un plano medio con Gardel ejecutando la guitarra y cantando a cámara (Figura 1). En los cortos de "Añoranzas" y "Canchero", por su parte, puede verse a Gardel y a sus tres guitarristas sentados por detrás (Figura 2). En otra configuración, tres canciones son introducidas a través de una escena de diálogo entre Gardel y los autores de las obras. "Yira yira" con Enrique Santos Discépolo, "El Carretero" con Arturo de Nava y "Mano a Mano" con Celedonio Flores, cuentan con un plano americano que presenta la conversación entre ambas figuras delante de un telón y continúan con un plano medio corto de Gardel y sólo dos de sus guitarristas, Riverol y Barbieri (Figuras 3 y 4). "Rosas de Otoño", introducida en el diálogo con Francisco Canaro, cuya orquesta acompaña a Gardel, bajo el mismo esquema combina, en cambio, el inicio de la interpretación musical con el plano medio de Gardel sólo delante del mismo telón (Figuras 3 y 5).

Figuras 1 y 2.

Figuras 3 y 4.

Figura 5.

Figuras 6 y 7.

En estos diálogos introductorios se hace referencia al tema musical y se explicita en dos de los casos el acontecimiento mediático que se estaba realizando. Mientras en la conversación con Nava se hace alusión a la canción criolla y se agradece a Gardel por difundirla a las nuevas generaciones, en el intercambio con Discépolo el cantor interroga al autor sobre aspectos de la letra musical. Es en la presentación con Flores cuando Gardel afirma: "Contento hermano de haber colaborado con vos en el hermoso tango 'Mano a mano' y ser el primero en interpretarlo en film sonoro". Asimismo, antes de la interpretación de "Rosas de otoño", Gardel le responde a Canaro: "Como siempre hermano, dispuesto a defender nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones con la ayuda del film sonoro argentino.

Por último, un caso particular lo constituye el cortometraje correspondiente al tango "Viejo Smoking", donde Gardel protagoniza un breve acto de comedia junto a los

actores César Fiaschi e Inés Murray. A la secuencia narrativa donde Gardel se niega a vender su viejo smoking ante la presión de ser desalojado por falta de alquiler, ya que la prenda "guarda la historia de sus mejores aventuras", le sigue el plano corto del cantor interpretando el tema en la continuidad del personaje (Figuras 6 y 7). Este corto representa la modalidad predominante que luego adquirió la inserción de temas musicales dentro de largometrajes musicales, insertando la letra de los tangos en la diégesis del film pero funcionando, a su vez, como una cápsula musical detenida en la imagen del músico.

Videos musicales, videoclips y prácticas de recepción

La relación trazada entre música e imagen, de la cual los cortos filmados por Gardel son un producto histórico relevante, ha sido objeto de estudio desde múltiples perspectivas. La mayor cantidad de bibliografía corresponde al campo cinematográfico, donde se ha remarcado, no obstante, cierto relegamiento del análisis sonoro[83]. La preponderancia del interés por la imagen ha sido también advertida por Nicholas Cook (2004) quien establece un modo de analizar las producciones audiovisuales invirtiendo la habitual pregunta por la incidencia de la música en las imágenes. Propone, en cambio, orientar la pregunta de investigación a cómo la imagen resignifica a la música.

Este enfoque resulta sobre todo pertinente para el estudio del videoclip desde la concepción caracterizada por Ana María Sedeño Valdellós (2007) como género cuya particularidad es el constituir un discurso audiovisual a partir de un tema musical preexistente. Consolidado desde la década de 1970 como instrumento publicitario y bajo estos parámetros, no todo video musical puede ser considerado perteneciente al género videoclip. Sin embargo, en los últimos años y luego de diversas

[83] Michel Chion (1993, p. 10) señala: "Hasta hoy, las teorías sobre el cine, en conjunto, han eludido prácticamente la cuestión del sonido".

publicaciones, Carol Vernallis (2013) sostiene que la definición clásica del videoclip como producción de una compañía discográfica que pone imagen a una grabación pop a fin de vender una canción, se ha vuelto demasiado acotada. Ante la dificultad de ser rigurosos entre qué entra dentro de los parámetros del género y qué no, propone simplemente una definición basada en una relación entre sonido e imagen que sea reconocida como tal[84].

Más allá de esta discusión que comprende al uso de los conceptos de videoclip y de videos musicales como sinónimos, puede afirmarse que los cortometrajes filmados por Gardel constituyen un antecedente y una condición de producción discursiva (VERÓN, 1987) tanto de los fragmentos-canción incluidos posteriormente en los largometrajes sonoros, como del género audiovisual de promoción de la música grabada que luego fue difundido a través de la televisión. Sobre este punto, cabe destacar las diferencias en los modos de recepción[85] que encontraron estos productos audiovisuales en distintos momentos de su desarrollo mediático. Por su parte, la producción cinematográfica inauguró una práctica social de escucha colectiva, en una posición corporal pasiva, audiovisual y sin posibilidad de alterar ni reiterar el transcurrir temporal lineal de la secuencia fílmica. Luego, el modo de recepción *broadcasting* de la televisión modificó la escena de expectación y la posibilidad de movimiento, pero negando aún la capacidad de intervenir en el transcurrir de la transmisión, lo que sería posible finalmente con los medios digitales.

Esta práctica de reiteración del video musical al modo de la grabación discográfica, estuvo asociada a la recepción desde los comienzos del cine sonoro. El propio director de los cortometrajes de Gardel, Eduardo Morera, recuerda en una entrevista televisiva que el público pedía por la reiteración de la proyección: "Es la primera vez en el mundo que una canción en película es repetida por el aplauso de la gente que

[84] La autora presenta a YouTube como uno de los principales responsables de la dificultad en diferenciar qué es un video musical y qué no.

[85] En otra perspectiva, desde la musicología ha enfatizado en los efectos en recepción que produce una expresión musical asociada a una imagen indagando el poder ejercido por la industria cultural (TAGG, 2013).

se pone de pie. Eso, yo no tengo memoria de que haya sucedido con ningún otro cantante"[86]. Del mismo modo, Adelqui Migliar, quien dirigió a Gardel el año siguiente en el largometraje *Las luces de Buenos Aires*, atestiguó en una entrevista realizada por la revista *Antena* en 1947[87], que el público se manifestaba en la sala de cine para pedir que se repitiera el fragmento correspondiente a la canción "Tomo y obligo".

A modo de conclusiones

Las primeras décadas del siglo XX constituyeron el momento fundacional de la industria discográfica y del cine sonoro. La figura del cantor Carlos Gardel sintetizó en su propia obra los hitos de ese proceso. Los cortometrajes que protagonizó en Buenos Aires en el año 1930 marcaron el comienzo de un modo de interacción entre música e imagen que predominó en el desarrollo ulterior de la mediatización audiovisual de la musical. Su realización se ubicó en el momento de transición entre la proyección cinematográfica sincronizada con discos y la producción industrial de los primeros largometrajes nacionales, prescindiendo de la interpretación de los músicos en las salas.

En convergencia con la ya consolidada producción discográfica, los cortos promovieron la imagen indicial como cuerpo del cantor devenido en ídolo de masas. En la articulación con el nuevo dispositivo técnico, el cine sonoro naciente apeló a los músicos de tango en virtud de la alta popularidad del género. De este modo, la *performance* musical recuperó la visualidad y el carácter de espectáculo perdidos desde el fonografismo (Koldobsky, 2008) y sentó las bases del videoclip para la promoción de canciones y artistas.

[86] Realizado por Víctor Sassón, en el Hipódromo de Palermo con motivo del aniversario de la muerte de Gardel el 24 de junio de 1988. Recuperado de https://youtu.be/pOq7LYnrYoA

[87] Revista Antena, 12 de agosto de 1947, pág. 12.

Si bien los cortos de Gardel no pueden clasificarse dentro del género videoclip en el sentido restringido a su surgimiento como vía de promoción musical entre los años sesenta y setenta, este material audiovisual fue pionero como forma de difusión de temas musicales grabados previamente en el disco. Conformando la primera producción del cine argentino con sonido óptico, presentó algunos de los principales rasgos que luego continuaron en el musical cinematográfico, como la interpretación del cantor con la mirada a cámara y los planos cortos detenidos sobre sus expresiones faciales. A su vez, el caso del tango "Viejo smoking" constituyó un caso germinal de la inserción del tema musical dentro de una secuencia narrativa y en la diégesis del film.

Los cortometrajes, las películas musicales y, posteriormente, los shows televisivos de música en vivo fueron las formas predominantes de la audiovisualidad del tango durante el siglo XX. En estos términos, el género videoclip no tuvo un lugar destacado en su difusión como sí ocurrió en el siglo XXI con el tango electrónico tal como lo analiza Emilia Greco (2016). No obstante, aquella incursión de Gardel en el incipiente cine sonoro perpetuó su repertorio de canciones y marcó en adelante los modos de relación entre la visualidad y el sonido del tango a través de la corporeidad de su voz y su imagen.

Referencias bibliográficas

BONELLO, Oscar. El sonido desde 1900 hasta nuestros días. En *La aventura del sonido y la música*. Buenos Aires: Librería Editorial Alsina, 2012. p. 153-184.

CHION, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993.

COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press: New York, 2004.

COUSELO, Jorge Miguel. El tango en el cine. En *La historia del tango*, Tomo 8. Buenos Aires: Corregidor, 1977.

DEL PRIORE, Oscar y AMUCHÁSTEGUI, Irene. *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar, 2008.

FERNÁNDEZ, José Luis. La construcción de lo radiofónico: modos de producción de la novedad discursiva. En Fernández, J. L. (Dir.) *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía, 2008. p. 9-73.

---------- Periodizaciones de idas y vueltas entre mediatizaciones y músicas. En Fernández, J. L. (Coord.) *Postbradcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: La Crujía, 2013. p. 27-46.

---------- Las mediatizaciones y su materialidad: revisiones. En Busso, M. P. y Camusso, M. (Eds.) *Mediatizaciones en tensión: el atravesamiento de lo público*. Rosario: UNR Editora, 2017. p. 10-29.

GETINO, Octavio. Historia y dependencia. En *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 1998. p. 10-76.

GRECO, Emilia. Entre la música y la imagen: imaginarios y significados en videos de tango electrónico. *L.I.S. Letra. Imagen. Sonido Ciudad mediatizada* 2016, Año VIII, 16, 90-111.

JAUREGUI, Jimena. El tango y los berretines de la fundación de cine sonoro nacional. En Rosseti, I. et. al. (Eds.) *Congreso Internacional de tango Argentino*. Tomo II. Buenos Aires: Universidad Nacional del Arte. Área Transpartamental de Folklore, 2015.

KOLDOBSKY, Daniela. El fonografismo visto desde el cine: música, baile y visualidad del artista. *L.I.S. Letra, imagen, sonido: la construcción mediática de la ciudad*, 2008 Año I, 1, 105-114.

MANRUPE, Raúl y PORTELA, María *Alejandra. Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

METZ, Christian. El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. En: *Lenguajes*, 2 (1). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974.

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. Narración y Descripción en el Videoclip Musical. Revista *Razón y Palabra*. N 56, 2007. Recuperado de http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/asedeno.html

TAGG, Philip. *Music's Meanings. A modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.

VERNALLIS, Carol. Music Video's Second Aesthetic?. In Richardson, J., Gorbman, C. and Vernallis, C. (Eds.) *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

VERÓN, Eliseo. *La Semiosis Social. Fragmentos de una teorías de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1987.

Medievo Cabano: O Som da Imagem e a Imagem do Som

Marlise Borges de Lima[88]

Resumo: Medievo Cabano foi um projeto de experimentação artística, onde tentou-se provocar uma aderência através do contato com a matéria, realizada em som e absolutamente palpável na forma. O resultado foi uma tradução, que teve o seu princípio no processo de recepção, releituras, recriações e co-autorias. As possíveis intersemioses foram o ponto de partida dessa pesquisa, que apontava essa possibilidade de mistura entre as linguagens. Partiu-se do texto escrito (linguagem verbal), mas a experiência concentrou-se no diálogo entre o texto musical (linguagem sonora) e o texto imagético, plástico (linguagem visual), para chegar ao processo criativo onde o sentido do som abstraiu-se em imagem.

Palavras-chave: Medievo Cabano. Tradução. Intersemioses.

Resumen: Medievo Cabano fue una experimentación artística, donde hemos intentado provocar un apretón através del contacto con la materia, en sonido y absolutamente palpable en la forma. El resultado fue una traducción, que tenía su principio en el proceso de recepción, recreaciones, reinterpretaciones y co autorías. Las intersemioses fueron el punto de partida de esta investigación, que apuntaban a esta posibilidad de mezcla entre las lenguajens. Rompió el texto escrito (lenguaje verbal), pero la experiencia se ha centrado en el diálogo entre el texto musical (lenguaje musical) y las imágenes, texto (lenguaje visual), para alcanzar el proceso creativo donde resumieron la sensación del sonido en imagen.

Palabras-clave: Medievo Cabano. Traducción. Intersemioses.

[88] Mestre e doutora em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, com pós-doutorado em Comunicação, pela Faculdade Cásper Líbero. Pesquisadora do Grupo de Pesquisas Comunicação e Sociedade do Espetáculo, do PPGCOM – Cásper Líbero-SP.

"Medievo Cabano" foi um projeto de experimentação artística, patrocinado pelo Instituto de Artes do Pará (IAP), que teve o seu início em 2003, mas foi concluído somente em 2005; e teve como proposta fazer uma releitura de "Tuyabaé Cuaá", a obra poético-musical de Walter Freitas que acabamos de apresentar e comentar. Neste trabalho de recriação, vivenciou-se novas possibilidades, a partir dos entrelaces ocorridos entre os elementos das linguagens sonora e visual.

Na experiência artística, tentou-se provocar a aderência através do contato com a matéria, realizada em som e absolutamente palpável na forma. O resultado foi uma nova tradução, que teve o seu princípio no processo de recepção, releituras em suas várias formas e recriações das pesquisadoras-artistas, que se desdobraram em mais recepções, traduções, releituras e co-autorias dos alunos de música da EMUFPA (Escola de Música da Universidade Federal do Pará), que integram o Grupo "Cálamo", de Música Antiga.

As possíveis 'intersemioses' foram o ponto de partida dessa pesquisa, cujo interesse e inquietação apontavam exatamente a uma possibilidade de mistura entre as linguagens, tendo como objeto de estudo a obra de Walter Freitas, este compositor paraense cuja poesia - como já foi dito - apresenta trajetos sígnicos que se revelam no modo de falar dos caboclos amazônicos, que misturam ao português termos de origem africana e indígena, originando várias alterações fonéticas características, utilizadas nos textos de sua música, de forma bem definida.

Partiu-se do texto escrito, poético (linguagem verbal), mas a experiência, de fato, concentrou-se no diálogo, numa interpenetrabilidade entre o texto musical (linguagem sonora) e o texto imagético, plástico, pictórico (linguagem visual), protagonizada pelas artistas-pesquisadoras, para chegar ao processo criativo onde o sentido do som abstraiu-se em imagem.

No momento da recriação e tradução na obra de Freitas e da aplicação desta experiência com o grupo "Cálamo" de Música Antiga, as artistas-pesquisadoras procuraram,

então, colocar em prática os possíveis percursos, a partir de uma compreensão de ensino-aprendizagem em arte e da aquisição de conhecimento como resultado da construção realizada pelo individuo, em razão de sua capacidade de auto-organização[89] e autoconstrução.

O trabalho consistiu em pesquisar, estudar, apreciar, interpretar e registrar fonográficamente e plasticamente a poética musical e contemporânea de Walter Freitas em fusão com a música antiga (medieval, renascentista e barroca), num processo de ensino-aprendizagem em arte que durou dois anos e cujo resultado foi a gravação do CD "Medievo Cabano", com arranjos musicais de Marlise Borges (apresentando-se, em primeira pessoa) e oito pinturas (óleo sobre tela), feitas por Cilene Nabiça (artistas-pesquisadoras).

O processo de construção da imagem, no projeto "Medievo Cabano" foi acompanhado pelo também processo da produção dos arranjos musicais. Nesse "*ambiente logos*" de aprendizagem, criação e co-criação, música e imagem foram tomando forma, a partir de uma atmosfera simbiótica a que foram envolvidas as artistas-pesquisadoras.

Ao falar da arte estranha, onde a forma (in)acabada abre-se para o 'não' óbvio, mas aproxima-se do mínimo de sugestão, onde tudo pode ser, a artista plástica Cilene Nabiça revela que construiu (partindo da obra musical de Walter Freitas) imagens que oferecem "ritornellos", "allegros", "saltarelos", ritmos, pulsações e movimentos que regam olhares, "provocando o leitor às inúmeras decodificações diante da intensa profusão de linhas, cores, formas, que, cruzadas, se sobrepõem em múltiplas imagens isoladas, agregadas, multifacetadas, fragmentadas". (BORGES & NABIÇA, 2005, p. 110).

> *Do som do piano aos poucos vinham dedilhados os arranjos já medievalizados, com renascenças e barrocos. O diálogo que era traçado junto à presença do processo de construção dos arranjos, conspirava favorável à minha inserção pictórica pelo universo amazônico de Freitas.*

[89] Segundo Edgar Morin (1995), ao mesmo tempo em que o sistema auto-organizador se destaca do meio e se distingue dele, pela sua autonomia e individualidade, liga-se tanto mais a ele pelo crescimento da abertura e da troca que acompanham qualquer processo de complexidade: ele é auto-eco-organizador. (...) O sistema auto-eco-organizador não pode, portanto, bastar-se a ele próprio, só pode ser totalmente lógico ao introduzir, nele, o meio estranho. Ele não pode terminar-se, fechar-se, autobastar-se" (MORIN, 1995, p.49).

Estar nesse espaço de aprendizagem e trocas de saberes, proporcionou nosso aprofundamento ao seu acervo místico, pluricultural e pluriétnico, nos levando a pré-sentir o que ainda estava por vir. (BORGES & NABIÇA, 2005, p. 110).

Fig. 1 - Igaçaba – Autor(a): Cilene Nabiça

Ano: 2005 - Dimensão: 1,70x 0,67cm

Fig. 2 – Janataíra – Autor(a): Cilene Nabiça

Ano: 2005 - Dimensão: 1,75x 0,63cm

Urucurumim *Quem ãatá* *Bilacubau dë manhã* *Cururê aarã auati* *'Relampo n'agua cunhã tupan...* *(Igaçaba- Walter Freitas/João Gomes)*	*Bêra de cá mato assombrava inté* *Ali sentava a Canindé, a-já é- dia- Maria- já é* *D'sincanta a madrugada ë a cobra preta* *vira igarapé...* *(Janataíra – Walter Freitas)*

Fig. 3 -Fruta Rachada – Autor(a): Cilene Nabiça

Ano: 2005 - Dimensão: 1,78 x 0,66cm

Fig. 4 - Pixaim - Autor(a): Cilene Nabiça

Ano: 2005 - Dimensão: 1,62 x 0,63cm

Pula patêxa du-te as minhas mãos *Vi num dos seios jor'ro infim 'ruim* *Ë o puço 'stranho, o que eu não vi* *Fez 'rio de mágua n'agua dë mim* *(Fruta Rachada -Walter Freitas/João Gomes*	*Pixaim, me vi crescer* *Crendo nas umbandi* *Grande me foi Gandhi além dos Andes* *Ar'ribu amor' amor'..lerê.* *(Pixaim - Walter Freitas/João Gomes)*

Fig. 5 - Merengueira – Autor(a): Cilene Nabiça

Ano: 2005 - Dimensão: 1,77x 0,67cm

Fig. 6 - Tiã, Tiã, Tiã – Autor(a): Cilene Nabiça

Ano: 2005 - Dimensão: 1,75x 0,67cm

....pássaro-canto nas entrepernas da manhã *índia cabocla feiticeira iaucanã* *fruta fruteira beira de rede igarapé* *morena linda tucunari tucunaré* *(Merengueira - Walter Freitas)*	*Sou brasileiro lindo e toco tambor'* *Também toContigo mamBurocô* *RumBoleroLero Tango e agogô* *ChulambaD'Angola conga nagô nagô...* *(Tiã, Tiã, Tiã – Walter Freitas/João Gomes)*

Fig. 7 - Hei Sapecuim – Autor(a): Cilene Nabiça
Ano: 2005 - Dimensão: 1,38x 091cm

Fig. 8 – Salvaterra – Autor(a): Cilene Nabiça
Ano: 2005 - Dimensão: 1,47x 095cm

Ei andar' andar' ê *Vento crina cio cavala vela 'riba o mar'* *'strêla 'strala o temporal* *'sporas dë areia ë sal* *Um Tapajós cor're teus olho adeus* *Adeus teu 'riso a 'roça nö luar'* *Fer'vura dë urucum no coração* *Hei tchê pra o bruxo sol te enfeitiçar.* *(Hei Sapecuim! – Walter Freitas/Antônio Moura)*	*...Me dá licença, sumana quê pede passage* *Os povo da beirá-a-a* *Ai me per'doa, sumana, as tuadas é pra tu* *E eu me dano a tuar...* *(Salvaterra – Walter Freitas)*

Para Cilene Nabiça (2005, p. 116), Traduzir os vários símbolos presentes no universo amazônico de Walter Freitas, impulsionou a invenção de seres híbridos, transmutados em forma e cores. A diversidade verbal e rítmica possibilitou um fluxo enorme de elementos construtivos e compositivos da linguagem visual, "inundando o espaço e o tempo da imagem. A linha marcante e exata revela um todo pulsante como a paisagem amazônica, heterogeneamente densa" (NABIÇA, 2005, p. 116).

Antes mesmo que pudessem experimentar, como cantores-músicos e intérpretes, a obra musical de Walter Freitas, já traduzida na linguagem medieval, renascentista e barroca, o Grupo "Cálamo" de Música Antiga foi convidado a apreciar e ler-interpretar a tradução visual (releitura pictórica da arte de Walter Freitas) realizada pela artista plástica Cilene Nabiça. Neste momento, percebeu-se que as associações feitas do que estava ali representado, visualmente, revelaram particularidades de acordo com as experiências cotidianas que fundamentam as experiências estéticas de cada sujeito.

Cilene Nabiça (2005) diz que o sentido das leituras não comprime e/ou compartimentaliza os significados da arte, "pois esta exprime bem mais do que o sujeito compreendeu e mais além do que o próprio artista quis plasmar de forma consciente, ou não, pois, comunica a compreensão intuitiva". (NABIÇA, 2005, p. 122).

Na linguagem sonora, "Medievo Cabano" se propôs a levar o "popular" de Walter Freitas para o "erudito" da música antiga, ou, talvez, trazer o "erudito" de Freitas para o "popular" da música medieval, renascentista e barroca. Esta ousadia de releitura, recriação, tradução e co-autoria feita pelas artistas-pesquisadoras, teve o firme propósito de apresentar, valorizar e re-afirmar o que consideram "a excelência técnica do inventor" (poeta-compositor) Walter Freitas, cuja obra – talvez a mais radical da arte contemporânea amazônida – ainda é, injustamente, desconhecida da maioria do público.

Com a utilização de instrumentos de época e um coro de oito vozes (lembrando um madrigal), buscou-se, propositalmente, simplificar a 'erudição' da música de Walter Freitas, marcada por crescentes variações melódicas e compassos difíceis de serem executados (7/8, 5/8, 6/8), trazendo para a sonoridade simples da Idade Média, onde a maioria das obras, quase sempre em compassos simples (3/4, 2/4 e 4/4) eram escritas e executadas com flautas-doce de madeira, cravos, guizos, tambores e matracas, que tanto eram utilizados em músicas sacras, quanto as de cunho popular, danças e canções de rara beleza melódica.

Figura 9 – Grupo "Cálamo" de Música Antiga, no recital "Medievo Cabano"

Buscou-se também, nesta experiência estética (traçando paralelos de culturas que, isoladamente pareceriam díspares), [90] ampliar a experiência artística dos músicos e cantores envolvidos no projeto, apostando na criatividade e no risco de fazer e refazer, acreditando, sobretudo, que o trabalho do artista jamais estará na vã tentativa de completar o incompleto, ou de solucionar paradoxos, domesticando-os em fórmulas fáceis. Além disso, é fato que todas as culturas, [91] à sua maneira, acabam lançando mão de variados elementos, gerando fenômenos híbridos (ou mestiços).

[90] A sociedade humana está empenhada num perpétuo movimento, numa transformação e num desenvolvimento constantes; cada época e cada cultura percepciona e compreende o mundo à sua maneira e é à sua própria maneira que os homens das diferentes épocas e culturas organizam as suas impressões e os seus conhecimentos, que eles constroem a sua própria visão do mundo, condicionada pela história. (GUREVITCH, 1990, p. 16).

[91] Todos recebem da cultura a sua coloração. Sem dúvida que se pode e deve encarar assim toda a cultura, qualquer que seja a sua época – quer dizer, enquanto sistema semiótico universal. (GUREVITCH, 1990, p. 25).

Figura 10 – Capa do CD "Medievo Cabano"

Um trajeto árduo, longo e instigante! Assim foi o processo de aprendizagem, ensaio e gravação do CD "Medievo Cabano" com o grupo "Cálamo" de Música Antiga, que teve início em março de 2003. No inicio da experiência, os sujeitos da pesquisa se depararam com uma obra de arte complexa, onde música e poesia (totalmente interrelacionadas) causavam grande impacto a estes músicos. A partir desse estranhamento provocado pela linguagem "difícil", presente na obra do compositor Walter Freitas, nossos leitores-receptores puderam lançar um novo olhar acerca do que eles compreendiam por aprendizagem (e prática/experimentação) em arte a partir da recepção,[92] dando início, assim, a uma profunda interação entre autor-obra-receptor. Inicialmente, entretanto,

[92] Quanto à recepção, um certo "horizonte de espera" a determina: as circunstâncias, a opinião, a publicidade, meu próprio desejo me impulsiona a participar de uma performance como de um concerto, um espetáculo ou um recital poético; uma vez configurada essa intenção, torna-se difícil dela se libertar (ZUMTHOR, 1997, p. 193).

detectou-se queixas sucessivas, causadas pela dificuldade em assimilar o texto, a poesia de Walter Freitas:

Figura 11 - Milton Monte (barítono), durante as gravações.

(...) Um fator que dificultou a leitura foi o alto grau de complexidade do texto das músicas, que é carregado de dialetos africanos e indígenas (Milton Monte).

(...) A complexidade das letras na obra musical de Walter Freitas foi tão grande, que cheguei a pensar que jamais conseguiria articular aquelas palavras, que soavam estranhas ao nosso entendimento. (Táina Roberta).

(...) No começo, pensei que se tratava de música africana ou indígena, de tribos mesmo! As letras eram recheadas da linguagem falada no interior de nossa região amazônica. Fonemas e articulações utilizadas somente na Ilha do Marajó, Baixo Tocantins, etc...(Raquel Carvalho).

(...) A grande dificuldade para interpretar essa música é justamente o texto, a poesia, com seu falar caboclo e os dialetos indígenas e negros. (Tiago Costa).

Passado o estranhamento do encontro com a obra de Freitas, começou-se a perceber nos leitores-receptores um certo cuidado, um respeito e a responsabilidade de estar diante de uma obra grandiosa, e dela poder fazer parte:

Figura 12 - Adnaldo Kunimune (barítono) no estúdio.

(...) A versatilidade das melodias, aliada à riqueza das letras, composta na sua maioria da linguagem cabocla (amazônica), obrigou-nos a uma cuidadosa e atenciosa leitura, assim como quem aprende outro idioma, de um outro país ou de uma outra cultura. (Adnaldo Kunimune).

(...) Percebi logo que as músicas de Walter Freitas, além de serem complexas, perpassando por vários registros e saltos de intervalos, exigiriam de nós, cantores, um domínio técnico muito grande. Principalmente porque teríamos que cantar versos em dialetos afro-indígenas.(Gilda Maia).

(...) Essa música do Walter Freitas exige do cantor-intérprete não só conhecimentos musicais apurados, como também uma pesquisa aprofundada sobre o contexto sócio-cultural da região amazônica. (Tiago Costa)

(...) Vi, desde o início, que cantar as músicas de Walter Freitas (dentro de uma roupagem medieval) não ia ser nada fácil. Desde os primeiros ensaios, com a música "Hei Sapecuim", deu pra perceber como seriam as outras. (Rita Cavalcante).

A fim de obter um conhecimento maior sobre o que está diante dele, o leitor-receptor observa e busca decifrar o universo de significações que fazem (ou podem fazer parte) da obra em questão:

Figura 13 - Eduardo Cruz (tenor), durante a gravação.

(...) Se sua música, por si só, já apresenta-se com um altíssimo grau de dificuldade, imagine quando ela é fundida, ou con-fundida com outras estruturas musicais. (Adnaldo Kunimune).

(...) A utilização de escalas cromáticas e de saltos com intervalos grandes é uma das coisas que dificultam muito a leitura das partituras. (Milton Monte).

(...) A música de Walter Freitas traz um mundo repleto de símbolos, dos quais eu ainda não havia penetrado. A sonoridade das palavras, junto com a versatilidade melódica, leva-me, sem dúvida, a uma nova experiência, um novo conhecimento. (Eduardo Cruz).

Figura 14 - Táina Roberta (soprano) no estúdio.

(...) A melodia surpreendente (ela surpreende o tempo todo, com mudanças de andamentos e variações harmônicas incríveis) é também um elemento de difícil aprendizado. (Táina Roberta)

(...) Para nós, que vivemos e crescemos na capital, é um aprendizado e tanto. Cada palavra é estranha. Parece que estamos falando uma língua estrangeira. (Raquel Carvalho).

Feita a apreciação da obra de arte, o leitor-receptor já com a consciência despertada, parte agora para um momento de experimentação e co-criação, procurando (até quem sabe) transformar a realidade:

Figura 15 - Rita Cavalcante (contralto), no estúdio.

(...) A pronúncia de algumas palavras, dentro de uma linguagem cabocla, soavam (aos nosso ouvidos) de forma muito estranha, e na ânsia de pronunciarmos de maneira correta, tínhamos era a impressão que a língua "enrolava". (Rita Cavalcante)

(...) O cuidado com a pronúncia correta das letras "r", "s", "t" e "d" foi muito grande, para que não perdêssemos a característica própria de cada palavra e do som da mesma, da maneira como deveria ser ouvida. (Rita Cavalcante).

(...) Os arranjos novos, feitos para quatro vozes e para instrumentos de época, ficaram bem bonitos e inéditos, mesmo que em alguns momentos tenha havido um cruzamento de vozes, principalmente na linha da contralto com a soprano e do tenor com o barítono, ocasionando algumas vezes um novo arranjo, para adequar a música às vozes. (Rita Cavalcante).

(...) A dificuldade vocal para interpretar essas músicas é muito acentuada, como em "Hei Sapecuim", em que a exploração dos extremos vocais é constante. Logo nos primeiros compassos do verso inicial, o tenor tem que cantar do registro médio ao próximo do super

agudo. Na música "Igaçaba", em alguns trechos, as vozes agudas cantam um si 4º, sem nenhuma preparação para se chegar a essa nota. (Eduardo Cruz).

(...) Outro recurso melódico usado nos novos arranjos foi a dissonância em alguns momentos, seja no acompanhamento ou nas vozes solistas, provocando uma grande dificuldade para a afinação das peças. (Eduardo Cruz).

(...) A releitura que fizemos, passando do popular para o erudito (ou do erudito para o popular) foi excitante e de difícil aprendizado para um grupo camerístico. A polifonia utilizada nos arranjos novos, escrita para instrumentos de sonoridade antiga e vozes, modificou completamente o original. (Gilda Maia).

Figura 16 - Gilda Maia (soprano) - Estúdio de Gravação

Após interferir na obra de arte, os leitores-receptores passam agora a ser co-autores e tradutores. E, de posse do conceito de que a realidade pode ser transformada ou re-criada, re-construída, partem para um juízo reflexivo:

Figura 17 - Raquel Carvalho (contralto) no estúdio.

(...) Fazer essa mistura da música contemporânea de Walter Freitas com a música dos períodos Medieval, Renascentista e Barroco foi uma experiência inovadora, ousada e complexa, mesmo para um grupo que estuda e trabalha a música erudita. (Milton Monte).

(...) Mergulhar no universo poético e musical de Walter Freitas levou-nos a acreditar nas infinitas possibilidades de novas descobertas e novas experiências. (Adnaldo Kunimune).

(...) Depois de muito estudo para assimilar as letras e as melodias – que não são nada simples – é que consegui entrar realmente no trabalho. Confesso que foi muito complicado, mas valeu a pena. Um estudo que eu jamais iria ter, se ficasse apenas nos ensinamentos da escola tradicional de música. (Raquel Carvalho).

(...) Essa experiência realmente provou o quanto se pode fazer um trabalho erudito a partir do popular e vice-versa, com cantores líricos ou em formação. (Rita Cavalcante)

(...) Sem dúvida, um trabalho de grande valor artístico-cultural, onde a fusão com as danças medievais e renascentistas só contribuiu para engrandecer e tornar ainda mais expressiva a obra deste compositor. (Tiago Costa).

A releitura musical, que teve como texto de partida a obra "Tuyabaé Cuaá", apresenta as mesmas composições presentes no CD de Walter Freitas. São elas: "Hei, Sapecuim"; "Tiã, Tiã, Tiã"; "Fruta Rachada"; "Salvaterra"; "Janataíra"; "Pixaim"; "Igaçaba"; apenas a "Oração da Cabra Preta" foi substituída por "Merengueira", no "Medievo Cabano". Apresentaremos aqui apenas a partitura de "Pixaim", analisada e comentada, que foi interpretada e gravada pelo Grupo "Cálamo", de Música Antiga.

"Pixaim", no início do processo de composição – manuscrito cedido pelo autor:

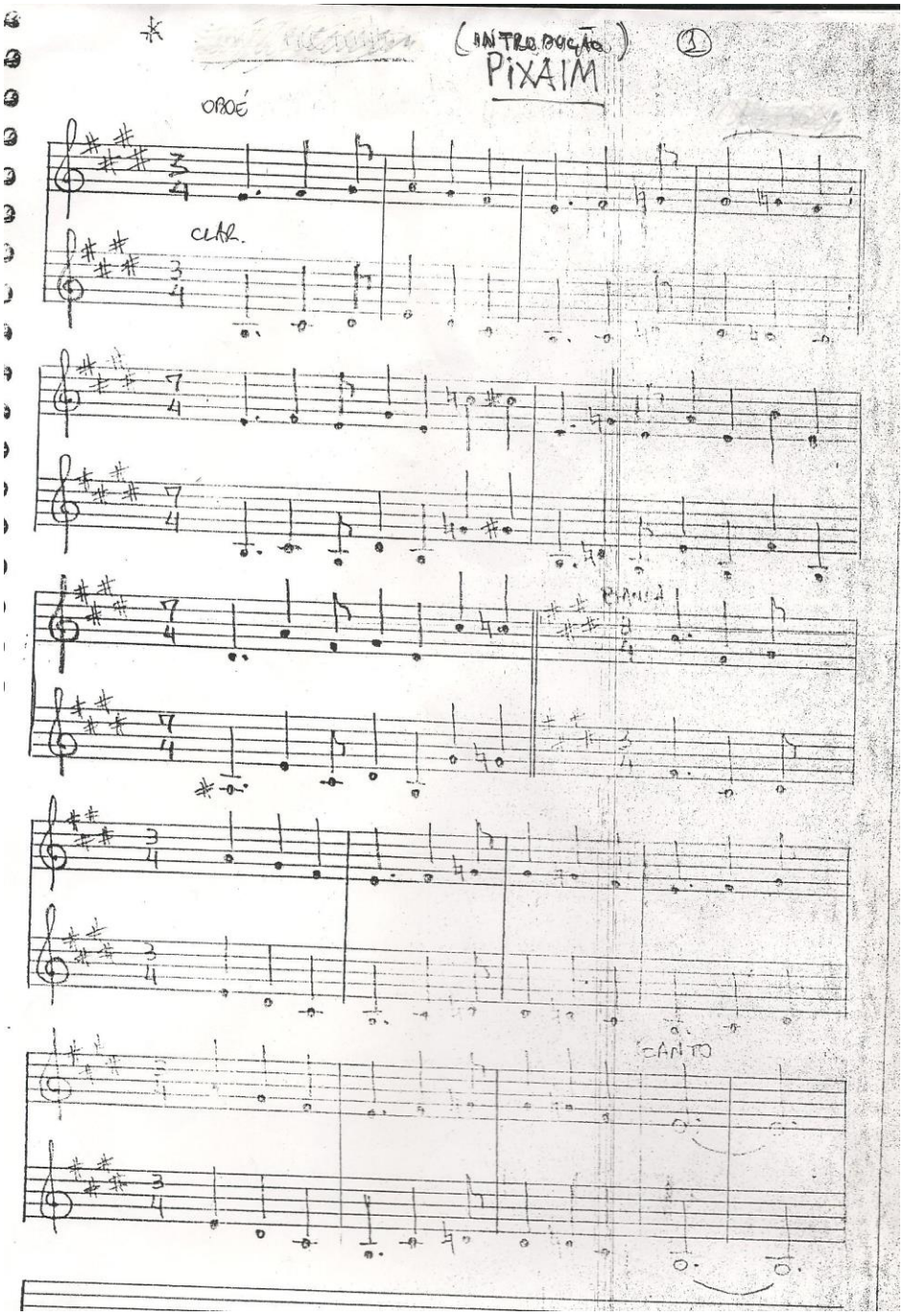


Figura 18– Introdução de "Pixaim"

Na releitura do "Medievo Cabano", ficou assim:

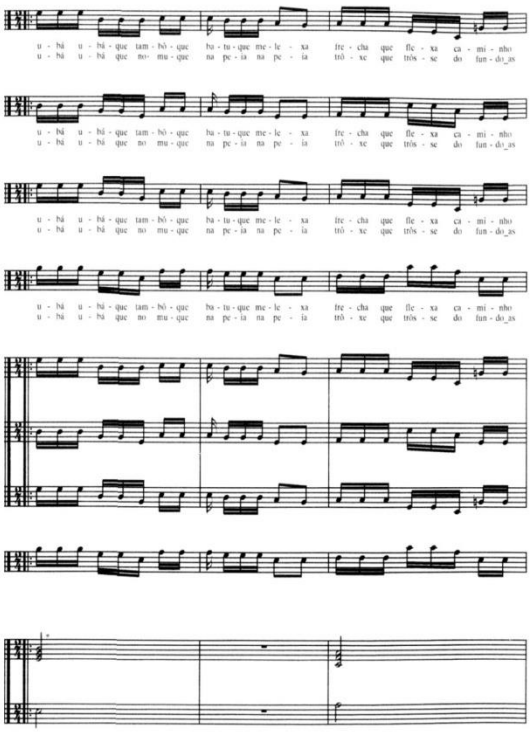
8. <u>Pixaim</u> (Walter Freitas e João Gomes) **Arr: Marlise Borges**

A Letra desta música é recheada de sub-dialetos afro-indígenas, predominando os africanos. Em função da letra, os ritmos também se apresentam com tais características.

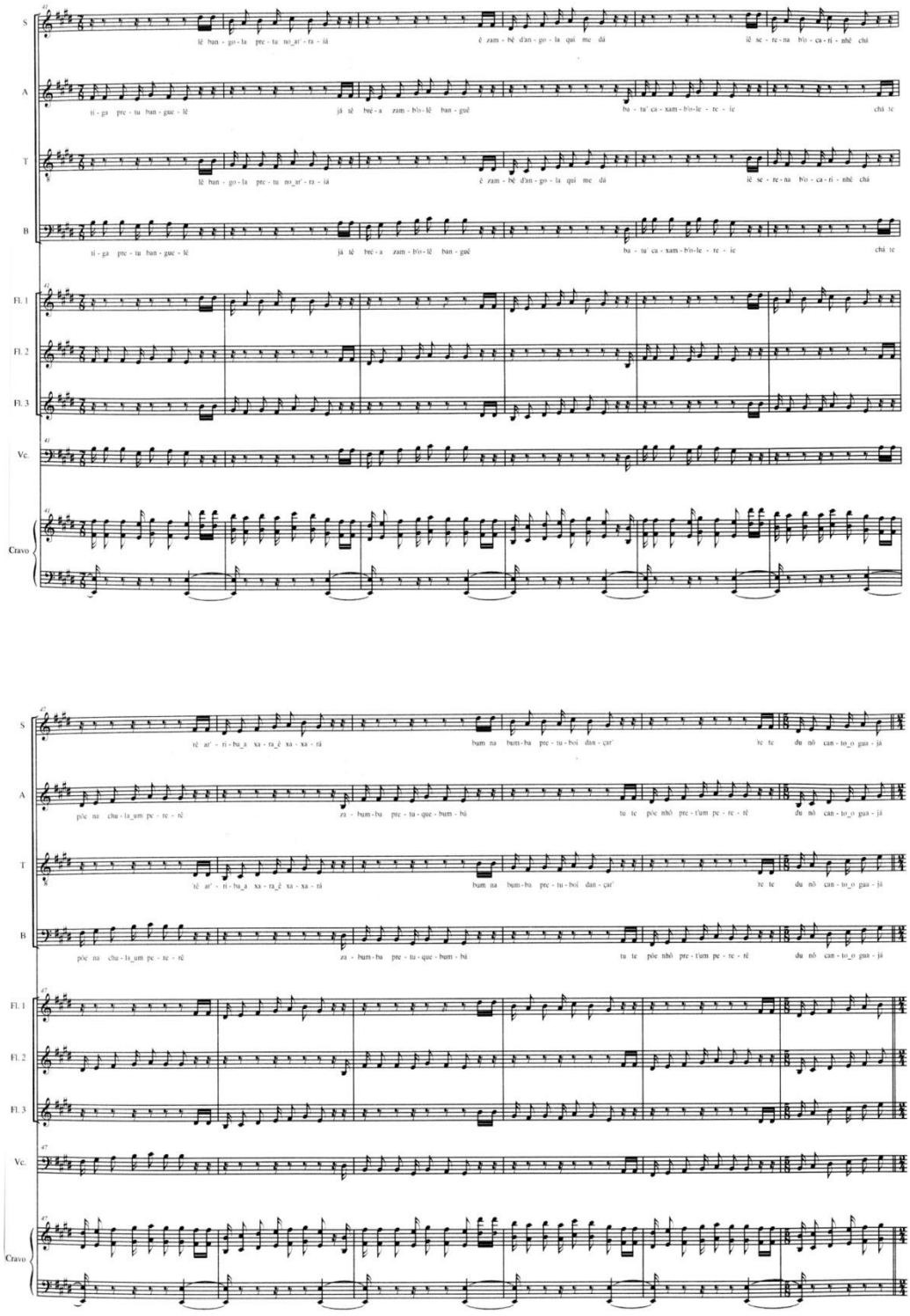
Para reforçar a batida afro que marca esta composição musical, resolvemos fazer a abertura instrumental, que tem como instrumentação principal o tambor africano. As semicolcheias vão sendo cantadas em duas vozes, dobradas pelas vozes agudas e graves, formando intervalos de quartas entre si. Este início marca o ritmo afro ,e logo em seguida um canto indígena,executado em compasso ternário 3/4.Tudo isso não lembraria de fato a música do período anterior a 1750, não fosse o uso dos instrumentos característicos da época: flauta doce de madeira, percussão erudita, violoncelo e cravo.

Ao entrar no compasso 5/8, que introduz uma irregularidade que lembra a música indígena, as vozes surgem imponentes, lembrando os madrigais da renascença, com a melodia variando entre as quatro vozes, lembrando a polifonia característica da época. A melodia principal inicia com o tenor, que a divide com o soprano em intervalos de terça, passando depois para o baixo, que desta vez também divide com o contralto, formando terças entre as vozes.

A música volta para o compasso binário, onde as vozes entram agora dobrando com as flautas e cello, nessa mistura afro-indigena-medieval.



No compasso seguinte, percebemos a oportunidade de fazer um contraponto com as vozes e os instrumentos, característica da música renascentista. Trata-se de um 7/8, que aproveitamos para fazer um jogo de perguntas e respostas a duas vozes.



Quando volta para o compasso binário, experimentamos rítimos característicos da região Norte-Nordeste numa mistura de Carimbó e Baião.

Voltamos ao 7/8 novamente fazendo um contraponto com as vozes e os instrumentos, para em seguida finalizar no 5/8 lembrando mais uma vez a música indígena.

Figura 19 – Partitura de "Pixaim", no "Medievo Cabano"

A interconexão nas linguagens artísticas sonora e visual, neste projeto de releitura da obra de Walter Freitas, desencadeou processos híbridos.[93] Com isso, constatou-se a possibilidade de traduzir, como algo inerente às diversas inteligências humanas, pois todo este processo de re-criação e co-autoria das artistas-pesquisadoras e dos alunos de música resultou em produção de conhecimento, através das ações e transformações ocorridas no percurso.

As sonoridades e as imagens reinventadas e recriadas deram sentidos à outras aberturas. O procedimento estético provocou percepções, interpretações, apreensões e compreensões, que demonstraram a qualidade e o modo como pensam os sujeitos (grupo *"Cálamo", de Música Antiga*) desse projeto artístico. Sem dúvida, o que tornou mais importante este trabalho, é que todas as leituras, releituras e traduções passaram a ser co-

[93] Processos híbridos, porque os elementos também híbridos (ou mestiços) presentes em qualquer cultura - sabe-se - são e estão (perfeitamente) sujeitos à aplicação de intersemioses artísticas.

autorias e que o ato essencial partiu também da intuição, como um tipo de conhecimento gerado a partir do que se apreende dos mundos internos e externos.

Existe um espaço intermediário entre o compreender e/ou não compreender (ou da compreensão e da não compreensão) de uma obra de arte! Quem afirma isso é Iuri Lotman 1978, p. 60), ao falar das diferenças de interpretação em obras de arte, que, para ele, são fenômenos cotidianos, que se ligam à arte, organicamente.[94]

Lotman (1978) permanece afirmando que o receptor do texto (que, nesta tradução, foram tanto as artistas-pesquisadoras como os estudantes de música do grupo *Cálamo*, *de Música Antiga*) não só deve decifrar a comunicação, com a ajuda de um determinado código (que foi passado por Walter Freitas, através da obra Tuyabaé Cuaá), mas também estabelecer em que linguagem o texto foi codificado (na passagem de *Tuyabaé Cuaá* para *Medievo Cabano*, nas linguagens verbal, sonora e visual).

E assim, as artistas-pesquisadoras e os estudantes de música (mais do que compreender) intuíram, realizando opções, comparações, avaliações, decisões e atitudes de coerência, ao relacionar os significados, associando suas representações às experiências de vidas e experiências estéticas cotidianas. Essas novas situações na recepção da arte[95] mostraram que os processos criativos são gerados na intuição, desencadeando novas ideias, vindas da experiência individual, síntese da razão, dos sentimentos e das sensações expressadas.

Vejamos mais algumas observações de Lotman (1978, p. 61): uma, que o receptor e o emissor utilizam (em geral) um código comum; outra que, quando se tenta decifrar um texto utilizando um código diferente (que não o do autor), pode acontecer do texto

[94] É precisamente a essa particularidade que está ligada a capacidade anteriormente notada, de arte, de entrar em correlação com o leitor e de lhe dar precisamente a informação de que ele tem necessidade e para a percepção da qual está preparado. (LOTMAN, 1978, p. 60).

[95] Ao falar da linguagem da arte, Iuri Lotman lembra que esta tem uma dupla tarefa: de modelização (semiotização) simultânea do objeto e do sujeito, em que "gera-se uma constante luta entre a representação da unicidade da linguagem e a da possibilidade de uma escolha entre sistemas de comunicação artísticos adequados, numa certa medida". (LOTMAN, 1978, p. 51).

submeter-se ao que ele chama de "Transcodificação", [96] ou seja, a passagem de um código a outro, a fim de transmitir a mensagem.

Houve, de fato, um ato de comunicação artística na passagem das duas obras (na de Walter Freitas para a do grupo Cálamo, de Música Antiga), pois os códigos (do autor e do receptor) puderam se cruzar (uma vez que o receptor – Cálamo – logo de saída, compreendeu a língua natural em que a obra de Freitas está colocada). Porém, como bem afirmou o semioticista russo, nesta passagem do emissor para o receptor (Freitas = *Tuyabaé Cuaá*, para Grupo Cálamo = *Medievo Cabano*), pode-se dizer que a quantidade dos elementos estruturais aumentaram, ou seja, acumularam mais informações. De *Tuyabaé Cuaá* para *Medievo Cabano*, na verdade, foram acrescentadas outras linguagens.

Sabe-se que, enquanto receptores da arte, atua-se cotidianamente nos trajetos estéticos, codificando e decodificando. Esta experiência estética extrapola o individual, passando a ser coletiva. O mais importante, porém, é que o olhar do receptor atue num campo livre da compreensão, mas a partir do diálogo, da interação, da experiência e do conhecimento, que possam vir a causar transformação. Esse é o legado que a arte moderna nos proporcionou: revolucionar idéias, atitudes, escolhas! É neste sentido que compreendemos (e Walter Freitas também compreende, por certo!) a arte e sua função na sociedade.

Vimos aqui, neste projeto "Medievo Cabano", portanto, o conceito de 'tradução', compreendido como uma atividade semiótica. A Tradução, para Lotman, (1978, p. 349), significa "a reprodução de uma realidade noutra". Para Júlio Plaza (1987, p. 08), é uma "forma privilegiada de recuperação da história". Pode-se dizer também (e porque não dizer?) que o que este projeto realizou, de fato, foi uma 'tradução intersemiótica', [97] ocorrida

[96] Lotman fala em 'transcodificação', como uma prática extremamente produtiva na maioria dos casos e que surge em ligação com os problemas interdisciplinares. E afirma que na transcodificação de uma linguagem noutra, descobre-se, "num único objeto, os objetos de duas ciências ou leva à elaboração de um novo domínio do conhecimento e de uma nova metalinguagem, que lhe é própria". (LOTMAN, 1978, p. 50).

[97] Segundo Júlio Plaza (1987), o tradutor intersemiótico sofre a influência tanto dos procedimentos de linguagem, como dos suportes e meios empregados. Para ele, "a tradução como forma estética não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sígnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior, que a inclui (PLAZA, 1987, p. 72).

num espaço semiótico disponível a interações e produções de sentido (a cidade de Belém do Pará), cujos tradutores (intérpretes, músicos, cantores e co-autores) fizeram a transposição de determinados sistemas de signos para outros. Neste caso, da linguagem verbal para a linguagem sonora e da linguagem sonora para a linguagem visual; e, num *feed-back*, a linguagem visual retornou para a sonora, acrescentando e ampliando a experiência entre linguagens artísticas.

Referências

BORGES, Marlise & NABIÇA, Cilene. **O Som da Imagem e a Imagem do Som na Poética Musical de Walter Freitas.** Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Arte-educação da Universidade do Estado do Pará, 2006.

BORGES, Marlise. **Do Registro ao Documentário: Uma Tradução Verbo-Visual-Sonora na Amazônia.** Dissertação de Mestrado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP, 2009.

GUREVITCH, Aron. **As Categorias da Cultura Medieval**. Portugal, Editorial Caminho, 1991.

LIMA, Marlise Borges de. **Dossiê Walter Freitas: Comunicação, Arte e Cultura na Amazônia.** Tese de Doutorado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP, 2013.

LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do Texto Artístico**. Lisboa, Editorial Estampa, 1978.

LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera – Semiótica de la cultura y del texto** – Tradução: Desidério Navarro - Ediciones Cátedra, S.A, 1996.

MORIN, Edgar. **O Paradigma Perdido: a Natureza Humana**. *4ª edição: Publicações Europa-América*, 1973.

MORIN, Edgar. **Para Onde Vai o Mundo?** Tradução de Francisco Morás – 2ª Edição, Editora Vozes, Petrópolis, RJ – 2010.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. Editora Perspectiva, 1987.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo, Editora Hucitec, 1997.

Música das galáxias: linguagens, performance e cosmopolitismo em "festas de aparelhagem"

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral[98]

RESUMO
No Pará, "festas de aparelhagem" constituem eventos nos quais se produz/consome músicas populares embaladas pela "batida" do *Techno*, tais como o tecnobrega, gênero dançante computacional que se tornou popular na região desde os anos 2000. De caráter multilinguístico, essas festas produzem, além de música em si, uma plasticidade performativa impactante que agrega efeitos de diferentes ordens: pirotecnia, áudio-visualidades, sincronia entre luzes e sons, e também estórias narradas e movimentos hidráulicos de estruturas de metal ("aparelhagens") que aludem a universos místicos/fantásticos dos quais a música faz parte. Nas festas do Rubi, a "aparelhagem" possui forma de espaçonave. Seu universo quimérico consiste em tempo-espaço intergaláctico futurista onde a música perfeita é encontrada. A missão da "Espaçonave do Som" ou do "Portal Intergaláctico" (epítetos do Rubi) é traspassar barreiras interestrelares e trazer, até o presente, uma música que, por sua virtude, existe somente no futuro. Com base em um *script* de "festa de aparelhagem", busca-se compreendê-la, atrelada ao tecnobrega, como de natureza cosmopolita. Para além de deslocamentos entre espaços, o ser e o agir cosmopolita compreendem travessias entre dimensões temporais. No que concerne ao evento, a espaçonave rompe, simbolicamente, fronteiras de tempo, viajando até o futuro e, em seguida, regressando aos dias atuais. Já em relação à música, um saber-fazer musical de tradição secular romântica, antepassada, cafona e basicamente instrumental, o brega, metamorfoseia-se em som atual, interessante e mediado tecnologicamente. Do ponto de vista teórico, discute-se o cosmopolitismo, particularmente em sua dimensão temporal, a partir de referenciais da Etnomusicologia, Antropologia e Estudos de Performance.

Palavras-chave: "festas de aparelhagem"; tecnobrega; cosmopolitismo (musical); música no (do) Pará.

ABSTRACT
In theStateof Pará, NorthernBrazil, "festas de aparelhagem" [ecquipmentparties] are typical popular eventsrelatedto*tecnobrega*'s [Techno tacky/cheesy]musicproductionandconsumption. *Tecnobrega*is a kindofcomputer

[98]Universidade do Estado do Pará (UEPA). Doutor em Música (Etnomusicologia).

dancingmusicgenrethathasbeenpopular in thatregionsincethe 2000s. The parties are multilingualandproduce a strikingperformativeplasticitythat assembles a diversityofeffects: pyrotechnics, audio-visuals, synchronizationbetweenlightsandsounds, as well as narratedstoriesandhydraulicmovementsof metal structures ("aparelhagens" [ecquipments]) alludingtomystical/fantasticuniversesofwhichmusictakespart. At *Rubi*'sparties, the "aparelhagem"isshapedlike a spaceship. Its chimericaluniverseconsistsofanintergalacticfuture time-spacewheretheperfectmusicisfound. The missionofthe"Espaçonave do Som" [soundspacecraft] or "Portal Intergaláctico" [intergalactic portal] (*Rubi*'sepithets) istoovercomeinterstellarbarriersandbring, fromthe future tothepresent, a songthatexistsonly in the time thatstill come, becauseof its virtue. Basedona party script, I intendtounderstandthe*tecnobrega* as a cosmopolitan expression. Beyonddisplacementsbetweenspaces, thecosmopolitanbeingandactioncomprise crossings between temporal dimensions. Regardingtotheevent, thespacecraftsymbolically breaks boundariesof time, insofar it goestothe future andreturnstothepresentday. Aboutthemusic, in turn, a musical know-how of secular romantictradition, ancestor, cornyandbasically instrumental, the brega music (tacky/cheesymusic), it changesandbecomescurrentsound, interesting,andtechnologicallymediated – *tecnobrega*. From a theoretical point ofview, thediscussionofcosmopolitanism, particularly in its temporal dimension, isbasedonethnomusicology, anthropologyandperformancestudies.

Key-words: "festas de aparelhagem"; *tecnobrega*; (musical) cosmopolitanism; Amazonian (Brazilian) popular music.

PREÂMBULO

Este artigo revisita minha tese de doutoramento intitulada "Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia:etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará" (2009), defendida no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e apoiada pelas agências Capes e CNPq. Desenvolvida de 2005 a 2009, a pesquisa focalizou a produção do tecnobrega, uma modalidade de música considerada de "mau gosto" estético e associada tanto a

periferias da cidade de Belém (Capital do Pará, no norte do Brasil) quanto a indivíduos e grupos sociais pertencentes a esses espaços urbanos.

Assim como qualquer música de base computacional, o tecnobregaconsiste no resultado de manipulações digitais de timbres, ritmos e/ou melodias. Ainda que não se encontre exclusivamente vinculado à síntese digital sonora, o tecnobrega é comumente produzido em estúdios amadores equipados basicamente com um computador e uma mesa de som. Além do estúdio, também é produzido em mais duas instâncias: em bandas de tecnobrega, com baixo, guitarra e bateria eletrônica, eem eventos populares itinerantes denominados "festas de aparelhagem". Nesses eventos é que vou me ater, especialmente.

As referidas festas antecedem o próprio surgimento do tecnobrega, nos anos 2000. As aparelhagens sonoras que embalavam as festas, e continuam a embalar,tocavam ao ar-livre, em ruas das periferias de Belém, desde meados do século XX, conforme afirma Costa (2004)em pesquisa sobre o "circuito bregueiro" (referente à música brega) nessa localidade.Vale mencionar que, mesmo não sendo exclusivas às práticas do tecnobrega, as "festas de aparelhagem" tornaram-se simbólicas para este tipo de música, na medida em que sãoos seus ambientes privilegiados de divulgação e consumo. Em Belém, os eventos festivos acontecem em grandes galpões abertos, semelhantes a hangares de aeroportos. Também são populares em municípios da região metropolitana e em inúmeros sítios nos interiores do Estado.

Nas "festas de aparelhagem"*DJs* controlam estruturas metálicas robustas chamadas de "aparelhagens" – estimadas em torno de setecentas na cidade de Belém (LEMOS & CASTRO, 2008, p. 15).É possível que esta estimativa tenha decrescido na última década, em virtude do monopólio de grandes "aparelhagens". Quanto melhores o equipamento e todo o seu aparato tecnológico, maior o poder de uma "aparelhagem" de negociar espaços com festeiros e de arrebanhar fãs para

as festas. No interior dessas estruturas, que podem custar, cada uma, mais do que o valor de um apartamento, encontra-se uma diversidade de equipamentos eletrônicos e computadores utilizados na reprodução de *hits* de tecnobrega e também em procedimentos de manipulação sonora.

As festas contam ainda com a participação de técnicos de som, imagem e efeitos visuais que atuam na iluminação, na produção de fumaça artificial, na reprodução de videoclipes (e também de animações, de imagens captadas ao vivo etc.) em telões, ou ainda, na operação de sistemas hidráulicos por meio dos quais as estruturas metálicas ganham movimento.

O surgimento e o assentamento do tecnobrega no Pará e em Belém remonta o estabelecimento da música brega no Brasil, a partir da década de 1960, como um tipo de música alçada ao plano do "povo" por meio de um discurso midiático nacional de distinção sociocultural concebido no seio de classes médias urbanas emergentes(ARAÚJO, 1987). Este discurso atribuiu à música brega o rótulo de "mau gosto" estético, se comparado a expressões legitimadas como a Bossa Nova, entre outras representativas do "bom gosto". Igualmente aobrega, o tecnobrega (uma *Techno*-versão do brega, pelo que o próprio nome sugere) também se destaca,em virtude de ser supostamente "ruim", como manifestação estigmatizada, tanto quanto personagens ligados ao universo da produção musical local carregam o estigma de ser "brega".

Na contrapartida do estigma, porém, produtores, cantores, compositores, entre outros atores sociais que integram a cena musical brega de Belém do Pará, servem-se da condição de estigmatizados para erigir o tecnobrega como música "subalterna" que resiste à ordem pretensamente hegemônica, apesar de nela também se espelhar. A noção de cosmopolitismo, conforme será vista adiante, não prescinde da relação entre quem domina e quem é dominado; entre padrões estéticos universalmente produzidos/consumidos e referenciais da cultura

regional/local.De dentro do campo desta música, a tese buscou ressignificar a noção de "brega" (cafona) atrelada a músicas consideradas degradadas, partindo da hipótese de que o tecnobrega consiste em expressão de caráter cosmopolita, assim como a sua produção vincula-se a um ser-agir cosmopolita refletido em comportamentos, práticas culturais/musicais e no discurso sonoro.

Cosmopolitismo significa tudo o que faz referência a objetos, ideias e posições culturais passíveis de difusão mundial, mesmo quando é oriundo de determinados países [regiões, localidades] e povos. Representa determinações translocais sobre específicos hábitos e formações culturais, mas também práticas, tecnologias e estruturas conceptuais concretizadas em localidades específicas e nas vidas das pessoas(TURINO, 2000).A ação e o ser cosmopolita significam forjar tempos, recriar espaços, instituir relações interculturais e transculturais; traduzem a assimilaçãode linguagens universais sem que sejam perdidas as identidades regionais; no caso de culturas tais como o tecnobrega, representam aindao exercício da hegemonia, mesmo em se tratando de uma expressão considerada subalterna e dominada (GUERREIRO DO AMARAL, 2016).

ITINERÂNCIA

As minhas experiências de pesquisa em "festas de aparelhagem" desenrolaram-se de duas maneiras. Inicialmente, ocupei-me de observar festas variadas, uma vez que eu pretendia conhecer estes eventos em suas generalidades e diferenciar uma "aparelhagem" de outra. Em um segundo momento, dada a profusão de linguagens que dialogam em um evento desta natureza, eu compreendi que seria necessário acompanhar o percurso de uma única "aparelhagem", buscando apreender a festa de modo mais completo. Ao máximo que me foi possível, explorei os eventos festivos de uma "aparelhagem" desde o funcionamento de equipamentos e tecnologias multimídias até a presença, em

performances, de discursos linguísticos, referências de identidade e marcos de tempo-espaço que subsidiaram o pensar sobre o cosmopolitismo no tecnobrega.

Ter acompanhado a "aparelhagem" Rubi iluminou a pesquisa sob diferentes perspectivas, dentre as quais a da relação entre os espaços das festas e as recorrências ou excepcionalidades expressas no comportamento dos públicos, a da percepção geral das festas e a de específicos ritos. Tomando como base esta tríade, a pesquisa tomou como certa, desde o princípio, a premissa de que as "festas de aparelhagem" performatizam um estilo de vida, não importando se os sujeitos implicados são produtores, divulgadores ou consumidores de tecnobrega ou de quaisquer músicas que toquem nas "aparelhagens". Foi o pontapé inicial para que eu pudesse desdobrar uma teoria sobre o cosmopolitismo que não estivesse circunscrita apenas ao som, como se o som não fosse um saber-fazer humano no tempo-espaço.

CONCEPÇÃO DE UMA "APARELHAGEM": O CONCRETO

A concepção de uma "aparelhagem" compreende duas dimensões: uma de ordem mística e imaterial, levando em conta metáforas e significados nos quais a sua invenção está assentada, e outra de ordem concreta, envolvendo a estrutura física e hidráulica, áudio, tecnologias computacionais, vídeo, iluminação e efeitos visuais que constituem o todo do equipamento.

No tempo de mais de sessenta anos, desde a criação, em 1952, da primeira "aparelhagem" Rubi, denominada"Esplêndido Rubi", até a versão atual denominada "O Poderoso Rubi", a dimensão mística e imaterial do equipamento foi edificada sobre duas relações: uma diz respeito ao desejo do pai de *DJ* Gilmar (dono a "aparelhagem" Rubi), Seu Orlando Santos, de batizá-la com o nome de uma pedra preciosa esplendorosa (o rubi), enquanto que a outra confere à pedra, ao mesmo tempo, lapidação hexagonal e formato de uma nave espacial.

De acordo comCosta (2004, p. 83-84), Seu Orlando foi convencido por um amigo em montar um equipamento de som para tocar em pequenas festas de família. O amigo em questão, que era técnico em eletrônica, levou Seu Orlando ao centro comercial de Belém, onde compraram, entre outros apetrechos, válvulas e pilhas para serem adaptadas a um toca-discos.

Até tornar-se"O Poderoso Rubi", a "aparelhagem" passou por várias e diferentes transformações, ou, como diria o *DJ* Gilmar, por "evoluções". As mudanças deram-se tanto em relação ao equipamento em si, a exemplo do acréscimo do toca-discos, do aumento do número de caixas de som e da conversão das válvulas para transistores (Idem, Ibidem, p. 84), quanto no que diz respeito à sua forma, que evoluiu de uma caixa para uma estrutura que simboliza um modo de ser, de pensar, de sonhar e de se projetar no tempo-espaço, conforme buscarei demonstrar na sequência deste texto.

A estrutura central da "aparelhagem" Rubi, na qual se concentram as relações místicas envolvendo a pedra e a nave espacial, corresponde a uma construção metálica móvel e de partes articuladas, fruto de um trabalho conjunto de idealizadores, de um projetista e de um marceneiro. Por meio de um sistema hidráulico, a estrutura se move aludindo a procedimentos de uma espaçonave tais como decolagem e conversões à esquerda e à direita.

No interior da estrutura, de onde o *DJ* "pilota a espaçonave", encontram-se computadores, *notebooks*, equalizadores e amplificadores de som, além de um microfone usado pelo *DJ* para comunicar-se com o público. Todos estes equipamentos atuam diretamente na produção e na reprodução de músicas e "vinhetas"que embalam as festas de "O Poderoso Rubi". Vinhetas "consistem em intermitências de falas mixadas antes e durante a sequência das músicas tocadas, podendo variar desde expressões curtas até pequenos textos, ambos normalmente recheados de efeitos sonoros criados em computador" (GUERREIRO DO AMARAL,

2009, p. 123).Ao equipamento de áudio integram-se ainda caixas de som em forma de torre. No que concerne à dimensão mística, os equipamentos que se encontram dentro da estrutura correspondem aos controles da espaçonave.

O *DJ* opera com pelo menos dois computadores ao mesmo tempo, sendo um deles para tocar a *playlist* e outro para liberar "vinhetas". Os arquivos musicais guardados no disco rígido de um dos computadores são acessados por meio de um *mixer* virtual que substitui a função da mesa de som. Com o *mixer*, o *DJ* não apenas reproduz os arquivos, como também manipula o som, acelerando-o, distorcendo-o, sincronizando dois *hits* emum mesmo andamento, entre outros procedimentos. Já o outro computador possui instalado um programa para "vinhetas", a serem acionadas diretamente do teclado. Para que sejam liberadas as "vinhetas", basta que o *DJ* saiba qual tecla corresponde a cada uma delas.

Do lado de fora da estrutura, demais funcionários responsabilizam-se pela produção de mídias de áudio, iluminação, vídeo e movimentos da estrutura metálica. Juntamente com o *DJ*,toda essa equipe torna possível o espetáculo multimídia que caracteriza as "festas de aparelhagem".Efeitos visuais constituem um atrativo a mais: quando do movimento da estrutura do Rubi, por exemplo, forma-se na base da "espaçonave" uma cortina de fumaça, o que corresponderia ao efeito da atividade de propulsores no instante da decolagem.

Trechos de filmagem captados no momento das festas são projetados em telões posicionados atrás da estrutura do Rubi, assim como animações com a logomarca da "aparelhagem", letreiros, e também imagens de planetas, asteroides e de um ônibus espacial, entre outros elementos. A partir de 2008, ficou no lugar dos telões um enorme painel de *led*, dotado de dispositivos eletrônicos policromáticos que produzem luz por meio de um fenômeno denominado eletroluminescência. Acompanhando esta mudança de tecnologia, a estrutura central da "aparelhagem" perdeu o *design* hexagonal da pedra preciosa rubi, dando lugar a um objeto com

asas, mais leve que o anterior e com o formato mais aproximado ao de um avião de caça.

O SABER-FAZER PERFORMÁTICO DO *DJ*

Em termos gerais, as "aparelhagens" constituem-se como empresas familiares, não importando se de pequeno ou de grande porte. Na medida em que ficam sob responsabilidade de pessoas com parentesco direto e de gerações subsequentes, como avôs, pais, filhos e netos (sempre do sexo masculino), equipamentos modestos podem transformar-se, ao logo de sua existência, em gigantes do som e das multimídias, conforme aconteceu com o Rubi. Nesse tempo, empresas cresceriam, ganhariam popularidade, receberiam injeções de recursos, "evoluiriam" e investiriam na formação dos *DJs* de "aparelhagem".

Em Belém, as "festas de aparelhagem" são anunciadas em rádios convencionais e também de bairros, em carros-som que circulam nas periferias, em letreiros de pano espalhados pela cidade, e, mais raramente, em reclames na TV aberta. Normalmente estão incluídos nesses anúncios os nomes dos *DJs*, o que quer dizer que, antes mesmo do início das festas, o público já tem conhecimento de quem vai tocar. Vale mencionar que cada*DJ* é funcionário exclusivo deuma "aparelhagem" e ídolo do público frequentador de festas. Estes profissionais não tocam em outras "aparelhagens" além da sua própria.

Como as "aparelhagens", os *DJs* possuem fãs de diferentes estirpes, desde o espectador anônimo das festas até o integrante de um fã-clube, cantores, compositores e colegas de ofício. Para dar um exemplo, é comum que compositores exaltem os nomes de seus ídolos *DJs*em seus *hits* de tecnobrega e canções brega, mesmo que entre esses sujeitos possa existir algum tipo de concorrência. No universo de domínio da produção das sonoridades brega em Belém do Pará é

prática comum um profissional valorizar seus pares, até para que estes últimos possam retribuir àquele a mesma deferência.

Invariavelmente, os *DJs* ocupam-se de controlar a estrutura central do equipamento e de estabelecer comunicação com o público em geral, amigos presentes, funcionários da "aparelhagem" e colegas de profissão que, por ventura, os estejam prestigiando no momento da festa. Quer dizer, envolvem-se com a parte musical e atuam como provocadores de relações de sociabilidades que se ampliam em performances coletivas. Já o modo como acontecem as interações vai depender da competência performática de cada*DJ*(ver BAUMAN, 2002; HYMES, 2002; ZUMTHOR, 1997, 2000).

Para Zumthor(1997), a "competência" na performanceabrange a emissão e a recepção de um texto em determinados contextos e circunstâncias.Entre *DJs* de uma mesma "aparelhagem", a competência pode ser estabelecida no âmbito da hierarquia que distingue*DJs* principais de secundários, assim como pelo fato de um *DJ* ser preferido do público em comparação a outro, por sua sensibilidade musical, criatividade e carisma. Seguem na mesma linha outros teóricos da performance, a exemplo de Bauman (2002), para quem a competência na performance dá-se por intermédio de atos comunicativos.

As músicas que tocam nas "aparelhagens" variam de acordo com inclinações estéticas de produçãoe com os sucessos que emplacam em bandas, em festas concorrentes e também em rádios convencionais. Daí o porquê de os *DJs* possuírem menos autonomia que produtores e cantores/compositores na escolhade seus repertórios. Neste sentido, deve-se mencionar que as "aparelhagens" funcionam à moda de difusoras de rádio convencionais (mesmo sendo independentes), tendo que incorporar em suas *playlists* as tendências de criação e de consumo que circulam em diferentes mídias.Ainda, parte significativa das *playlists* consta de *hits* produzidos para serem performatizados coletivamente, a exemplo de saudações

recíprocas entre *DJs* e audiência entremeando cada música. Enquanto manifestação grupal e não apenas decorrente da atitude de um emissor [no caso, o *DJ*], a concretização da performance engloba princípios como coletividade, aprovação comunal, intencionalidade e consciência partilhada (SULLIVAN, 1986, p. 5).

O REAL E O FANTÁSTICO: SOBRE O PERCURSO DE UMA "NAVE ESPACIAL" NO TEMPO-ESPAÇO

A dimensão mística e imaterial da "aparelhagem" Rubi corresponde a um tempo-espaço idealizado e verossímil, simultaneamente. Se, por um lado,o ideal pode ser atingido, dada sua verossimilhança, por outro pertence ao universo dos sonhos e da imaterialidade. Refiro-me ao futuro idealizado, representado aqui pela "nave espacial" decolando rumo à quebra da barreira do tempo-espaço. Aquilo que está por vir suscita a criação, no presente das festas e por meio daperformance do *DJ*, de um universo discursivo e multimídia que ganha materialidade e plausibilidade.

Para o *DJ*, o futuro torna-se real na medida em que ideais são transformados em possibilidades concretas, o que, no caso do Rubi, correspondem não à música em si, mas à "qualidade", à "inovação" e ao "dinamismo" do som "futurista" produzido no tempo presente. Apesar disto, não se pode atingiresse real de outra maneira se não atravessando o tempo-espaço dentro de uma "nave espacial". Por entre galáxias, a "Espaçonave do Som" risca o vazio e chega ao futuro quimérico para apropriar-se do som perfeito. Somente após a experiência no tempo futuro é que a viagem de retorno ao presente pode ser realizada. Vivenciar um tempo que ainda está por vir corresponde à idealização do presente durante a "festa de aparelhagem", tornando futurista este presente, quer pela estrutura central da "aparelhagem" forjando uma nave espacial (dimensão concreta), quer pelo acesso ao universo desejado através de uma passagem, "O Portal Intergaláctico", que é a própria espaçonave (dimensão mística e imaterial).

Júnior Moreno, o principal *DJ* do Rubi, deu início à performance que o levou, juntamente com o seu público, a um tempo-espaço futuro. A ideia de futurismo presente no discurso ritualístico desta "aparelhagem" foi registrada por meio da transcrição de um textodialógico do qual fizeram parte o *DJ* (indicado com a letra D), uma narração gravada (indicada com a letra N) e "vinhetas" (indicadas com a letra V):

N – Viajamos milhões de anos-luz passando por várias galáxias. Observamos todo o universo para compreender melhor os povos interplanetários. Finalmente chegamos a esse sistema solar. Ficamos hipnotizados a ver o espaço, a beleza do planeta azul, e não resistimos a tanta magia. E por isso invadimos a Terra para fazer você dançar. "Novo Rubi", a "Espaçonave do Som" e "O Portal Intergaláctico!" "Novo Rubi!" Qualidade, inovação, dinamismo e o mais puro som da história de todas as "aparelhagens". A emoção de estar com vocês há mais de meio século, em primeiro lugar. Atenção para a última chamada! Atenção para a última chamada! É Júnior Moreno! É Júnior Moreno! É Júnior Moreno! Esse é Júnior Moreno. Esse garante que faz. "Novo Poderoso Rubi", a "Espaçonave do Som" e "O Portal Intergaláctico!" O maior piloto de todos os tempos está chegando para pilotar a maior e melhor espaçonave, a novidade que vai deixar você alucinado e o talento que todos vocês já viram. É Júnior, Júnior Moreno!

[O *DJ* saúda o público]

N – É o "Novo Rubi" e "O Portal Intergaláctico!" A partir de agora, o futuro vai ser antecipado mais uma vez. Agora você vai entrar em uma nova era, em outra dimensão. Acionando o portal intergaláctico...

D – Acionando o portal... Acionando o portal... Acionando o portal... Olha só!

N – Rubi!

V – Rubi!

N – "Novo Poderoso Rubi" e "O Portal Intergaláctico!" O primeiro você nunca esquece. O que você vai presenciar neste instante é o que há de mais moderno em tecnologia. Preparem-se!

D – Preparem-se!

N – Ativando propulsores intergalácticos... Propulsores intergalácticos ativados.

D – Okay, okay!

N – Okay! Tudo pronto...

D – Vamos decolar...

N – A espaçonave vai decolar.

D – Alô, Planeta Show! Põe a mãozinha pra cima. Vamos decolar...

V – Ru, Ru, Rubi!

N – "Novo Rubi", "Novo Rubi", e "O Portal Intergaláctico!" Rubi! Agora, o mais poderoso Rubi. Rubi, "O Portal Intergaláctico". "Novo Rubi!" No passado, no presente e no futuro, sempre um *show* em tecnologia.

D – Atenção! (...)

O trajeto intergaláctico, que acontece sob o amparo de tecnologias encerradas na música e nas multimídias conectadas ao tecnobrega, leva em consideração duas noções que se cruzam: a de um tempo-espaço real, ligado à produção musical e à história do Rubi em mais de meio século de existência, e a de um tempo-espaço criado e idealizado, que se refere à dimensão mística e imaterial desta "aparelhagem".No que diz respeito à música, a ênfase no tempo-espaço se encontra implexa em variadas referências a gêneros que atravessam lugares-épocas e se convertem em *hits* de tecnobrega, incluindo o funk, o pagode, a música pop internacional e músicas tradicionais da localidade que se vinculam à formação musical regional, atuam na construção de identidades e consolidam esta música como de caráter cosmopolita.

COSMOPOLITISMO: ESPAÇO, TEMPO, TECNOLOGIA E DIÁLOGO ENTRE O PRÓPRIO/LOCAL E O DO OUTRO/GLOBAL

A noção comum de cosmopolitismo dá-se em relação a pessoas que, após se deslocarem de seus territórios, passam a conhecer outros locais, outras pessoas e outras culturas. Diz-se, não raramente, que pessoas viajadas são pessoas cosmopolitas. Assim como as pessoas, as músicas também podem se movimentar entre espaços. No artigo intitulado *Music andthe Global Order* (2004), Martin Stokes analisa diferentes abordagens antropológicas e etnomusicológicas sobre a globalização partindo de processos nos quais a música se desloca por entre fronteiras.

Conforme Turino (2000), em acréscimo, a prática do cosmopolitismo não se limita a localidades isoladas, ou seja, pode ocorrer também em outros diferentes espaços, independente de distâncias geográficas. Modos cosmopolitas de vida, ideias e tecnologias podem ser conectados por meio de diferentes mídias, contatos e intercâmbios, chamados pelo autor de "*cosmopolitan loops*" (Idem, Ibidem, p. 7-8).

Em relação ao tecnobrega, a troca de experiências e informações musicais por meio do computador influi no exercício cotidiano de cantores, coordenadores de "aparelhagens", *DJs* e produtores musicais em estúdio, tendo em vista estarem conectados a tendências de criação sonora, ao mundo globalizado e a demandas da produção musical contemporânea.

Outra noção, menos comum, e sobre a qual este artigo se detém, é a de que o cosmopolitismo não se dá exclusivamente em termos de espaço. Tem sido possível, também, levar em conta questões temporais envolvidas no convívio intra e intersocietário, a exemplo de processos de transferência e assimilação culturais via mediações tecnológicas. Em instâncias da produção do tecnobrega, o cosmopolitismo tecnológico revela-se, de modo contundente, por meio da captura de sonoridades que, mesmo sendo encontradas em outros espaços, podem

também ter sido concebidas em outros tempos e em outros contextos. Portanto, o cosmopolitismo que considera o tempo-espaço privilegia não apenas as experiências contemporâneas distantes geograficamente, mas também experiências de diferentes épocas. O tempo que está por vir, conforme mencionei,se encontra presente em metáforas futuristas relacionadas a equipamentos e a novidades tecnológicas trazidas ao público das "festas de aparelhagem".

O projeto cosmopolita do tecnobrega está ligado, de certo modo, à reversão dos sinais do estigma (mas não somente a isto), por meio de um discurso musical e de uma linguagem estética que, por um lado, pronunciam identidades globais, a exemplo do *Techno* e de multimídias integradas em práticas musicais e em performances, assim como, por outro, contêm em si referências ao regionalismo – daí o porquê de o cosmopolitismo constituir-se como local e translocal, simultaneamente.

No caso das identidades globais, percebe-se, de imediato, a dimensão espacial presente no cosmopolitismo. Por intermédio de tecnologias, músicas e produtores distantes geograficamente passam a ocupar um mesmo espaço, ainda que virtualmente. É desta forma que *DJs*, profissionais de estúdioe compositores de tecnobrega se mantêm plugados ao mundo externo. Como diria Hannerz (1999), é possível praticar o cosmopolitismo sem sair de casa. Mas é claro, porém, que as identidades pronunciadas no tecnobrega abrangem toda uma formação cultural ao longo do tempo, inclusive do tempo decorrido. Se o tecnobrega sintetiza expressões do presente, não é possível concebê-lo desapartado da criação da música brega no Brasil, do movimento da Jovem Guarda que introduziu a tradição da guitarra elétrica no país, dos contatos interculturais entre a Amazônia e localidades do Caribe e da América Latina, entre outras circunstâncias que deixam clara a dimensão temporal do cosmopolitismo. Referências de regionalismo no

tecnobrega, assim como de culturas expressivas translocais (conforme mencionei), também encampam esta última dimensão.

DESFECHO

No âmbito da produção do tecnobrega, o ser e o agir cosmopolita vêm se relacionando com movimentos de abertura estética, midiática, social e mercadológica, bem como também a uma diversidade de gostos que vai desaguar na construção de múltiplas identidades. Por seu turno, as identidades articulam e dissolvem o regional, o cosmopolita, os tempos, os lugares, a tradição, a modernidade...

Levando em conta que o tecnobrega contém em si uma diversidade de gêneros musicais, é possível depreender que a sua produção e o seu consumo abranjam diferentes gostos musicais. Em outras palavras, encontram-se encerradas no tecnobrega identidades múltiplas de artistas, produtores e também de consumidores, do regional ao universal, do tradicional ao contemporâneo, sempre em uma linguagem que revela como traço mais nítido o cosmopolitismo. Afinal de contas, é por meio do cosmopolitismo que tem sido possível aos protagonistas da cena musical brega de Belém responder ao estigma e chamar a atenção dos *mainstreams* culturais.

De um espaço sociocultural circunscrito às periferias de Belém, o tecnobrega passa a integrar universos físicos e virtuais caracterizados por heterogeneidades e fragmentações, fazendo com que categorias como identidade sejam postas à prova, e quem sabe até, reavaliadas. Isto inclui não apenas a música, mas a própria imagem do ser "brega", que em algum momento pode vir a ser "chique", em especial pela possibilidade de uma expressão pretensamente degradada e subalterna ser admitida como de caráter cosmopolita.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, S. **Music andConflict in UrbanBrazil.** 1987. 108 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universityof Illinois at Urbana-Champaign, Urbana.

BAUMAN, R. El Arte Verbal como Ejecución. In: GOLLUSCIO, L. (Org.). **Etnografia delhabla:** textos fundacionales. Buenos Aires: Eudeba, 2002. p. 117-149.

COSTA, A. M. D. **Festa na cidade:** o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2004. 320 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. **Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia:** etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. 244 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

_____. Ensaio sobre relações de gênero em Gaby Amarantos, a "rainha do tecnobrega". In: II ABET NORTE E II COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, Belém: Etnomusicologia na contemporaneidade: diálogos disciplinares e interdisciplinares (Anais). Belém: 2016, p. 75-86.

HANNERZ, U. Cosmopolitas e locais na cultura global. In: FEATHERSTONE, M. (Org.). **Cultura Global:** nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 251-266.

HYMES, D. Modelos de laInteracción entre Lenguaje y Vida Social. In: GOLLUSCIO, L. (Org.). **Etnografia delhabla:** textos fundacionales. Buenos Aires: Eudeba, 2002. p. 55-89.

LEMOS, R. & CASTRO, O. **Tecnobrega:** o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

STOKES, M. Music andthe Global Order. **AnnualReviewofAnthropology.**v. 33, p. 47-72, 2004.

SULLIVAN, L. SoundandSenses: Toward a HermeneuticsofPerformance. HistoryofReligions.v. 26, n. 1, p. 1-33, 1986.

TURINO, T. Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe. Chicago and London: Universityof Chicago Press, 2000.

ZUMTHOR, P. Introdução à poesia oral. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. Performance, recepção e leitura. São Paulo: Educ, 2000.

Músicas de videogames como repertório de concerto

Jairo Batista da Silva*

Resumo: Este resumo trata do projeto "Música de videogames como Repertório de Concerto" e tem como objetivo discutir os múltiplos papéis do performer através da montagem e realização de um concerto com repertório de músicas de videogames.

Minha pesquisa está sendo realizada no âmbito do Programa de Pós Graduação em Música da UFRGS. Meu objetivo final é a realização de um concerto, onde interpretarei obras que selecionei com base em sua diversidade de influências rítmicas e estilísticas, e apresentarei alguns dos arranjos que elaborei. Desenvolvo ainda a criação e seleção de elementos textuais e visuais durante o processo de preparação do concerto, como logomarca, programas, cartazes e projeções. Tais elementos estarão dentro de um universo música/videogames, de forma que o concerto tenha sua própria narratividade. Além da elaboração dos arranjos, serão discutidas as possibilidades de intervenção e apropriação do intérprete em arranjos escritos por outros músicos.

Através do relato do processo da montagem deste concerto, por meio dos referenciais de pesquisa artística de Rubén López-Cano e Úrsula San Cristóbal Opazo, se colocam como pano de fundo as relações entre música e visualidade, cânone e contemporaneidade, além das diversas possibilidades do repertório pianístico.

No estágio atual do trabalho, somam-se 27 transcrições e arranjos já produzidos. São músicas dos jogos: Castlevania, Skyrim, IhatovoMonogatari, Albert Odyssey2, Batman, Shadow ofthe colossos,Final fantasy 7. Ainda decidirei quais tocar no concerto. Esta prática de criação do material está alicerçada em minha trajetória pianistica, colaborando para a reflexão sobre os múltiplos papéis do performer.

Palavras-chave: Concerto, piano, videogame.

*UFRGS, mestrado acadêmico em práticas interpretativas (piano), bolsista da CAPES.

Abstract: This summary deals with the project "Videogames Music as Repertoire Concert" and aims to discuss the multiple performer roles through the assembly and realization of a concert with repertoire of video games music.

My research is being carried out under the Music Graduate Program from UFRGS. My final goal is to hold a concert, where I will interpret works that I have selected based on their diversity of rhythmic and stylistic influences, and I will present some of the arrangements I did. I also develop and select textual and visual elements during the concert preparation process, such as logos, programs, posters and projections. Such elements will be within a music/video games universe, so that the concert has its own narrativity. Besides the elaboration of the arrangements, the possibilities of intervention and appropriation of the interpreter in arrangements written by other musicians will be discussed.

Through the report of the process of the assembly of this concert, through the artistic research references by Rubén López-Cano and Úrsula San CristóbalOpazo, the relations between music and visuality, canon and contemporaneity, as well as the various possibilities of the Pianistic repertoire

In the present stage of the research, 27 transcriptions and arrangements already produced are added. These are songs from the games: Castlevania, Skyrim, IhatovoMonogatari, Albert Odyssey 2, Batman, Shadow of the Colossi, Final Fantasy 7. Still, I will decide which ones to play in the concert. This practice of creating the material is based on my pianistic trajectory, collaborating to reflect on the multiple roles of the performer.

Keywords: Concert, piano, videogame.

1. Introdução

O presente trabalho, em andamento, visa discutir os múltiplos papéis do performer através da montagem de um concerto com repertório de músicas de videogames, e

apesquisatratada elaboração e realização de um programa de concerto com esta particularidade. Criei arranjos e transcrições para piano, logomarca, cartazes, além de considerar o uso de possíveis elementos de visualidade durante a realização do concerto, como projeção de imagens e uso de *cosplay*,guiando-meatravés de preceitos articulados a partir de referenciais da pesquisa artística.

No repertório do concertoconstarão apenas músicas de jogos de videogames, elegidas com base na variedade de influências rítmicas e estilísticas deste material. O repertóriodos jogos envolvenumerosas influências musicais de diversas épocas, estilos, formas de música erudita, pop, rock, dentre outras, e o repertório será montado também com a intenção de mostrar um pouco dessa variedade e discutir os múltiplos papéis do performer contemplando arranjo, transcrição, improvisação e exploração de elementos visuais na montagem da apresentação.

Relaciono-me com os videogames desde a minha infância, e a partir dessa vivência acompanhei a evolução das sonoridades e das músicas que se utilizam para os jogos, anteriormente criadas pelos próprios programadores e atualmente por músicos profissionais. Hoje em dia as músicas de videogames não estão sendo utilizadas apenas nos jogos, mas também sendo executadas por bandas e orquestras que as interpretam nos ambientes das salas de concerto.

2.O concerto como evento

Os concertos públicos como ainda sãorealizadosatualmenteseguem o padrão,majoritariamente, no perfil de apresentações que ocorriam no século XIX, e colocam a música em primeiro plano, independente de qual tivesse sido a origem da encomenda à qual estas músicas se designavam.

Isabel Nogueira (2003, p. 206), diz que o pianismo de concerto é a prática associada ao movimento romântico e ao ideal heroico de artista.

> *Os concertos nos teatros adquirem especial importância porque eram estes os locais que tinham espaço para colher maior número de espectadores que as salas particulares, os clubes e as salas do conservatório. Além disso, os teatros abrigavam vários tipos de público, oferecendo locais e preços diferenciados para pessoas de classe social elevada e para o povo em geral. Desta forma, os teatros abrigavam um grande público, desde a massa popular até a elite.* (tradução do autor)[99]

Isabel Nogueira, nesta passagem, nos fala sobre a realidade da cidade de Pelotas, RS. Mesmo assim trata-se de uma consideração cuja realidade não está ancorada apenas na localidade considerada na citação, porrefletir também a transformação da ideia de músicos, profissionais antes empregados das cortes e igrejas que num dado momento adquirem outro foco e passam a se apresentar em teatros aos olhos do público em geral. Os ideais românticos nos trouxeram isso.

Um grande ícone do ideal romântico de performance é o pianista e compositor húngaro Franz Liszt. Nicholas Cook, em seu livro *Beyond The Score* (2013, p.397), diz que "as pessoas vão aos concertos porque elas querem testemunhar um performer carismático."

As performances de Liszt, por vezes iniciavam-se antes dele se assentar ao piano para tocar. Ele quebrava protocolos, reagia de maneiras inesperadas com a intenção de criar o ambiente necessário para que as atenções se voltassem à sua pessoa enquanto artista, sendo esteum perfil postural muito comum aos artistas *pop*da atualidade.

> *O rompimento da etiqueta resultou em um silêncio atordoado, quebrado logo que Liszt iniciou sua performance, muito antes dele tocar a primeira nota. As pessoas também vão a concertos porque valorizam o tipo de*

[99]*Los conciertos em los teatros adquiren especial importância porque estoseranloslocales que teníanespacio para acogermayor número de espectadores que las salas particulares, losclubs y lossalonsdelConservatorio. Además de eso, los teatros abarcaban vários tipos de público, ofreciendolocales y precios diferenciados para personas de classe social elevada y para el Pueblo em general. De esa forma, los teatros abrigaban um gran público, desde la massa popular hasta la elite.*[99] (Nogueira, 2003, p. 100)

> *interação com o artista que é possível na ocasião do concerto - desde que, claro, essa seja a conjuntura correta de concertos.* (tradução do autor)[100]

As quebras de etiquetas também são típicas do caráter romântico, tanto na postura do compositor para com as formas que estruturam certas obras, como na postura do intérprete que cria e improvisa sobre uma música. Isso muitas vezes gera interesse para o público, o que nem sempre tem se perpetuado nas convenções musicais do século XX, que tendem a restringir posturas criativas por parte dos intérpretes da música de concerto e fazer da performance musical uma prática de obediência e culto à partitura. Assim sendo, as salas de concerto podem se tornar locais de reiteração de práticas e repertório, mesmo quando o texto musical solicita explicitamente a necessidade da liberdade individual do intérprete, como nos casos de *cadenzas* de concerto, por exemplo.

> *A proeza técnica aliada à presença do corpo sonoro é sexualmente carregada no excesso visual da corporeidade engajada com o instrumento e com a música tornando indissociável não apenas a união entre som e visão, mas entre o performer, a música, o instrumento e o público. Pode-se argumentar que para virtuosos/compositores esse ideal de performance amplificava suas obras ao obliterar a separação mente/corpo, confirmando o seu status de indivíduos com poderes super-humanos. (...) Na condição de virtuosos/compositores, esses performers tinham um status privilegiado para cruzar os limites entre a escrita e a oralidade, podendo negociá-las horizontalmente em um território ampliado pela dissolução do dualismo mente/corpo. Desta maneira a performance torna-se a manifestação da autonomia do performer.* (DOMENICI, 2013, p. 87)

[100] *The breachof etiquete resulted in a stunnedsilence, broken as Liszt performancebeganlongbeforeheplayedthefirst note. People alsogotoconcertsbecausetheyvaluethekindofinteractionwiththeartistthatispossible in theconcertsituation – provided, ofcourse, thatistherightconcertsituation.* (COOK, 2013, p. 397)

Hoje em dia a ideia de concerto como evento não está associada apenas a eventos da música conhecida como erudita, e mesmo esta pode ser veiculada em outros tipos de ambientes.

> *Há uma longa tradição de música clássica sendo encenada em locais alternativos que vão desde casas senhoriais a galerias de arte, e não-clássica é apenas um dos muitos empreendimentos recentes para trazer o músico da tradição clássica para novos lugares, e para incentivar as práticas de escuta socialmente e convencionalmente associadas a clubes de jazz ao invéz de salas de concerto.* (COOK, 2013, p.392 - tradução do autor)[101]

Tudo isso, a meu ver, são maneiras de se valorizar essas criações artístico-musicais de acordo com o que o mundo nos oferece em termos de espaço, público, tradição e transformação. Considero também que muitas obras são repletas de liberdades improvisativas dadas pelos próprios compositores e infelizmente tornam-se liberdades petrificadas por convenções editoriais e ou acadêmicas que colocam as versões de alguns compositores que também tocaram essas obras como algo canônico a ser seguido por todos.

Depois que começaram a ser vendidas separadamente dos jogos e ganharam notoriedade, as músicas de videogames receberam diversas versões. Elas são feitas por orquestras, bandas ou por pessoas que possuem habilidades com computadores e ferramentas de áudio. Essas versões podem ser encontradas principalmente na Internet. (SCHÄFER 2011, p.114)

As músicas de videogames por vezes têm sido tratadas por compositores como NobuoUematsu e MichiruYamane, por exemplo, de maneiras diferentes às quais elas se encontram nos jogos às quais foram direcionadas, sendo esses dois compositores artistas

[101] *Thereis a longtraditionofclassicalmusicbeingstaged ar alternativevenuesrangingfromstately homes toartgalleries, andnonclassicalisjustoneofmany recente ventures tobring musico oftheclassicaltraditionto new placesandtoencouragethesocialisedlisteningpracticesconventionallyassociatedwith jazz clubsratherthanconcert halls.* (COOK, 2013, p. 392)

que já trabalharam em produções de jogos e utilizam o material musical de sua autoria em apresentações públicas. Nessas apresentações, as músicas são apresentadas tanto em versões bem próximas das versões originais como também ganham arranjos estruturados musicalmente de maneiras diferentes às quais se apresentam nos jogos. Da mesma maneira diversos músicos intérpretes pelo mundo afora que têm aderido ao repertório de videogames se apresentam e realizam postagens no site do Youtube agindo da mesma maneira, ou seja, alterando o texto musical original presente nos jogos e oferecendo à música uma contribuição de acordo com os níveis de experiência e possibilidades musicais que possuem.

3. Breve histórico sobre a sonoridade e música nos videogames

Considero também relevante escrever um breve histórico sobre a sonoridade e música nos videogames.Atualmente, para se construir um jogo de videogame são necessários compositores, escritores, desenhistas, artistas gráficos, designers, etc. É uma forma de arte interativa, e diferente do cinema, onde a narrativa é diretamente direcionada pelo foco do diretor, os videogames, em muitos casos, podem ter sua narrativa alterada em tempo real de acordo com as ações do jogador, assim como também as músicas se alteram, de maneira pré-programada, dependendo de como o jogador age.

Segundo Alan Richard da Luz, em sua dissertação de mestrado Linguagens Gráficas em Videogame, o campo de estudo do videogame é, por definição, multidisciplinar devido aos variados tipos de enfoques, seja pela ótica do cinema, semiótica, performance, literatura, ciência da computação, estética, etc., devendo ser encarado seriamente como qualquer meio de comunicação (LUZ, 2009, p.15).

Collins (2007, p.3) escreve que o termo videogameservepara se referir a qualquer jogo que se utilize de telas de vídeo, sejam elas monitores de computador, de celulares, de dispositivos portáteis, de televisores, ou de fliperamas operados com moedas." (COLLINS *apud* CAPELLO, 2012, p.5)

Nos primórdios dos videogames havia um problema em relação à capacidade de armazenamento das mídias disponíveis, o que com o tempo avançou para novas tecnologias capazes de inserir trabalhos mais densos, no caso do som com músicas contendo um caráter cada vez mais orquestral. Não havia reproduções sonoras nos primeiros jogos que surgiram. De um modo geral, a princípio não havia a ideia de som ou trilha musical nos videogames. Com o tempo foram utilizadas aplicações de ruídos trabalhados não por músicos, mas pelos próprios programadores.

Os primeiros exemplos de jogos com música contínua durante o *gameplay*[102]são *Space Invaders*(1978) e *Asteroids*(1979). *Space Invaders*tem uma trilha musical feita com quatro notas que são tocadas em velocidades cada vez mais rápidas conforme o progresso do jogo (COLLINS*apud* CAPELLO 2012, p.13).

Collins (2007, p.34-36) escreve que nos anos 80 o uso dos *loops*[103] se tornou comum. Não se trata de algo inovador, afinal de contas foi utilizada em filmes dos anos 30, e no movimento minimalista em 1960 (COLLINS *apud* CAPELLO, 2012, p.16).

O uso de *loops* nos jogos pode, em parte, ser explicado pelas limitações de espaço das primeiras gerações de consoles, mas há de se considerar a adequação deste tipo de composição aos cortes imprevisíveis da música que ocorrem durante um jogo, pois muitos *loops* são músicas com poucos acordes, em geral pertencentes ao mesmo campo harmônico da tonalidade em voga, temas curtos, frases simétricas e com número par de compassos, cuja interrupção tem alta probabilidade de causar um impacto mais ou menos semelhante, independente do momento (CAPELLO 2012, p.16).

Em 20 de agosto de 2003, pela primeira vez fora do Japão, acontece o *Symphonic Game Music Concert*, com músicas de videogame sendo executadas pela *CzechNational Symphony Orchestra*, na Alemanha. O evento reuniu mais de 2 mil pessoas e foi

[102]*Gameplay* é o ato de se jogar um jogo.

[103] No caso dos *games*, *loops* são pequenas ideias musicais criadas de maneira que se repitam durante o ato de jogar.

apresentado como a cerimônia oficial de abertura da maior feira de videogames da Europa, a GC *Games Convention*. Ele foi repetido depois em 2004, 2005, 2006 e 2007. Entre o público estavam, além de fãs de jogos, fãs de música clássica, mostrando que o evento poderia reunir as mais diversas pessoas. (SCHÄFER 2011, p.115)

Com NES (*Nintendo Entertainment System*) surge o recursode mídia com3 canais para voz e outros 2 para efeitos, que conquista o mercado americano com os 18 jogos *Super Mario* (1985) e *LegendofZelda*(1986). Em *Super Mario* há o revezamento de música com a mudança de fase, refletindo a mudança do cenário; na fase *underwater*é tocada uma pequena valsa, enquanto no *underground*, cheio de armadilhas, é tocado um tema tenso que sugere o perigo iminente. O tema da primeira fase (*Mario theme*) é o que aparece mais frequentemente no jogo (PIDKAMENY*apud* CAPELLO 2012, p.17-18).

A constante evolução das tecnologias agregadas aos videogames permitiu que os jogos ficassem cada vez mais elaborados, tanto nos quesitos gráficos como nos sonoros. O jogo *Final Fantasy VII* foi um dos primeiros a apresentar uma trilha sonora cujo material não ficou apenas associado à experiência do jogador com o jogo. Suas músicas, compostas pelo compositor japonês NobuoUematsu, são interpretadas por músicos e orquestras profissionais em grandes produções. Associado ao jogo foi também criada uma série de arranjos pianísticos chamada *Piano Collections Final Fantasy VII*, assinados pelo compositor e arranjador ShiroHamaguchi. Episódios anteriores e posteriores da série *Final Fantasy* também foram arranjadas para piano e continuam sendo. As influências são diversas e incluem marchas, *jazz*, *rock*, *pop*,etc. A amplitude de influências encontra-se não apenas na serie *Final Fantasy*, mas na *game music*[104] de um modo geral.

Ano após ano, as músicas destinadas aos jogos passam a ser comparáveis aos trabalhos musicais direcionados ao cinema. A trilha nos jogos contribui de diversas maneiras, seja como ambientação, como um elemento que dá ênfase às mudanças de cenários, sugestões de humores e personalidades das personagens, sentimentos, etc. Cada projeto aplica a música e as diversas possibilidades sonoras de acordo com o sentido

[104]O repertório de músicas de videogames tem sido chamado de *game music.*

peculiar do jogo em si. Como resultado, o jogador percebe, sente e vivencia a experiência como um todo através do controle do personagem que encabeça o enredo. A música está sempre presente em cada momento da narrativa.

Nem sempre a trilha sonora é uma composição original. Há casos onde são utilizadas obras de compositores consagrados, como a Sonata op 27, nº 2, de Beethoven (em *ResidentEvil*1). Outro exemplo interessante está no *gameThe Sims*. O jogo simula uma cidade virtual onde o jogador constrói sua casa, a decora, e pode adquirir móveis e diversos itens, inclusive um piano. O personagem precisará "aprender" a tocar, e em cada nível que avançar ele estará "tocando" exercícios técnicos e peças mais complexas, com mais expressividade. O *game* utiliza peças de Chopin, Debussy, Sonatas de Mozart, Improvisos de Schubert, etc.Há também o caso de *games* como GTA, onde são utilizadas diversas músicas numa simulação de variadas estações de rádio. Cada "rádio" tem uma proposta musical específica, e o mesmo ocorre no já citado *The Sims*. Quando o processo requer um compositor, o que ocorre na grande maioria das vezes, ele participa de todo o processo de criação em conjunto com a equipe. Precisa conhecer o enredo, saber o que se passa em determinados momentos da estória de forma que o jogador possa experimentar cada sensação que a união de elementos artísticos e computacionais possa expressar. Uma das principais ideias é que a trilha varie de acordo com os cenários. Ao utilizar uma trilha que altere de acordo com os demais elementos presentes o jogador se sentirá mais imerso no mundo do *game* e então sua experiência se torna mais intensa.

Zachart Natan Whale (2004), em sua tese *Play Along: Video Game Music as MetaphorandMetonymy*, diz que as funções que a trilha sonora desempenha nos jogos são a de gerar sensações de espaço, tempo, caracterização e ambientação. Seria essa uma função metafórica. A outra função seria a de contribuir para com a estrutura sintática, favorecendo a ideia de que o *gamer* mantenha o interesse em evoluir na narrativa.

> *Nos videogames, em específico, o som ganha importância quando agrega elementos para os jogos, como coesão à narrativa e transformação do ato de jogar em uma experiência mais interativa, imersiva e divertida. A sonoridade quando bem utilizada ajuda a intensificar as emoções, gerando*

> *um impacto positivo sobre a experiência do jogador, porém quando mal aplicada geram efeitos inesperados e desagradáveis. Por estas razões os elementos sonoros requerem atenção e planejamento, pois somente com uma análise apurada é possível conseguir uma trilha sonora de qualidade, que envolve o jogador, reforça o roteiro e ajuda a ambientação do jogo, evitando, assim, o desgaste dos jogadores e a divergência de sua atenção.* (DIAS, et al., 2014, p.7-8)

Cito dois exemplos onde podemos perceber a importância do som. Num enredo onde prevalece a ideia de terror, como nos jogos *Silent Hill* e *Outlast*, a trilha musical nem sempre é tonal e melódica, mas poderá estar agregada a ruídos e intervalos dissonantes. Geralmente são jogos onde o desafio do jogador está em enfrentar seus medos, encontrar itens nos cenários e resolver diversos enigmas. Já num enredo onde prevalece a ideia de aventura, como no jogo *TombRaider*, a trilha está presente em situações específicas. Talvez isso ocorra para que o silêncio ajude o jogador a se concentrar nos diversos desafios que o ligam mais aos comandos do *joystick*. O *gamer*, aointeragir com a música, percebendo seus sinais e sugestões, atenta-se mais para com as alegorias presentes no decorrer do jogo. A música envolve o jogador na estrutura audiovisual contribuindo para com o entendimento e configuração de sentido da mensagem.

Os videogames hoje estão em sua oitava geração. Nos primórdios, os jogos não utilizavam a ideia de trilha sonora visando a imersão do jogador dentro do contexto narrativo, eram apenas pequenas faixas de música que se repetiam constantemente. Muitas dessas músicas eram feitas apenas para servir como "pano de fundo", compostas sem relação direta com as ideias do enredo e criadas apenas para preencher o jogo sonoramente. Hoje em dia a trilha é criada para contribuir com a sustentação da narrativa, e para isso músicos profissionais precisam participar do processo criativo. O trabalho do compositor de videogames pode inspirar intérpretes a executarem seu repertório, levando o mesmo aos palcos das salas de concertos, diante de grandes orquestras e de um público sedento por música.

O New EnglandConservatory,*Yale University*, *New York University*, *BerkleeCollegeof Music*,todos possuem cadeiras de trilha sonora de jogos. A música e sonoridade nos *games*são alguns dos fatores que conduzem o jogador ao universo proposto pelos programadores e demais membros da equipe. Um jogo sem música, sem som poderia comprometer grande parte do estímulo do *gamer*.

> *(...) a importância das trilhas sonoras pode ser comprovada com seu recente destaque nos principais eventos de música e audiovisual do planeta, ganhando espaço nas principais premiações e provando que sua importância foi subestimada por muitos anos, mas que agora assume sua posição de direito, entre os mais importantes elementos da composição midiática atual.* (DIAS, et al., 2014, p. 13-14)

O repertório de videogames é hoje um produto autônomo. Cumpre sua função dentro do universo dos jogos, mas não está limitado a isso. De 1991 a 1996, foram realizados uma série de concertos com diferentes orquestras japonesas na cidade de Tóquio. Gravações dos concertos foram disponibilizadas numa série de álbuns, e encontram-se disponíveis no *site* do *YouTube*. Dentre as orquestras estiveram presentes a Orquestra Filarmônica de Tóquio, Orquestra Memorial de Tóquio, Orquestra Sinfônica de Tóquio, Orquestra Filarmônica de Kanagawa. Em 2011, a Orquestra Filarmônica de Londres lançou o álbum The GreatestVideo Game Music. Em 2016 a Orquestra Sinfônica da Rádio Sueca (*Videogame musicwiththe Swedish Radio Symphony Orchestra*) realizou um concerto de músicas de *videogames* com arranjos apropriados pelos autores a partir das músicas originais criadas para os jogos.

Álbuns musicais lançados independentemente dos *games* aos quais se originaram, criações de arranjos, como a série Final Fantasy Piano Collections, e diversos vídeos de concertos com o repertório das músicas de *videogame* (no *site* do *Youtube*), servem de exemplo do que tem sido produzido nesse sentido. Materiais musicais têm sido criados para grandes orquestras, piano, demais instrumentos e formações. Muitas músicas utilizadas em

trilhas musicais de filmes ganham espaço entre os músicos intérpretes, e o mesmo tem ocorrido com as músicas de videogames.

4. Arranjos e iconografia

Como já dito anteriormente, trabalho na presente pesquisa a criação de arranjos e transcrições, considerando minha experiência e influência musicais como pianista. Em minha trajetória estudei peças de vários compositores, estilos, partes de piano para coral, partes de piano em orquestra, piano solista e orquestra, música de câmara com cantores e diversos instrumentistas de todos os naipes, música popular, já criei música para peças de teatro, dança e já gravei música de piano para cinema. Creio que essa bagagem artística me oferece material para atuar num universo musical onde as influências musicais são bem variadas, como ocorre nas músicas de videogames. Tenho sido um pianista muito atuante principalmente na execução do repertório tradicional de concerto, a música erudita, e dialogo principalmente com característicasdessa bagagem que carrego em minha trajetória artística na produção de meu processo criativo nesta pesquisa explorando as possibilidades musicais que adquiri durante minha formação e atividades pianísticas.

Por vezes me aproprio do material original e de arranjos já escritos por outros pianistas, gerando alterações harmônicas, contrapontísticas, rítmicas que em alguns casos terminam por gerar um novo arranjo através dessas transformações estruturais. Como os materiais originaisutilizados nos jogos são em grande parte orquestrais preciso criar uma escrita pianística que se adeque à linguagem do piano. Por exemplo, num trecho onde a música original apresenta uma parte executada pelos naipes de cordas em *crescendo* ou *diminuendo* preciso criar meios para que a intenção expressiva dessas dinâmicas sejam possíveis de serem executadasao piano através de variações rítmicas e do acréscimo de notasdentro da harmonia que o trecho possa apresentar de modo que seja possível executartais dinâmicas no instrumento. Há também os casos em que algumas músicas de videogame são compostas para serem tocadas nos jogos como *loop*, e ao criar um arranjo considero essas repetições optando por criar variações diversas durante os retornos que

possam ocorrer de modo a não repetir da mesma maneira, ou seja, variando estruturas rítmicas, harmônicas e ou melódicas.

A presente pesquisa coloca o intérprete no foco dotrabalho atuando como produtor, criador de material gráfico, criador de arranjos, transcrições além da interpretação dos arranjos. Uma boa maneira de se documentar este tipo de estudo é através da pesquisa artística.

Fernando Iazzetta (2014, p.1) registra que há produções relativamente recentes em que prática artística e pesquisa acadêmica aparecem conectadas.

Tendo em vista minha trajetória musical considero que músicas de vídeogames podem ser consideradas como formas de experimentações de repertório em relação às práticas usualmente cultivadas nos cursos superiores de música. Não pretendo defender essa tese, registro apenas minha impressão dentro dessa reflexão artística.

Segundo Iazzetta (2014, p.4), o experimentalismo em música tem sido utilizado de maneira bastante difusa, e é frequentemente associado a práticas de caráter transgressor em que comportamentos, modelos e delimitações já estabelecidos são colocados em questão. Experimental, significa nesse caso, uma atitude crítica em relação ao que está consolidado e é aceito como referência artística, forçando uma abertura para a incorporação de elementos relativamente estranhos a um determinado campo da arte. Na música experimental, o foco na composição se transporta para a performance e a separação entre criação e recepção é atenuada uma vez que o público é chamado a ter um papel mais atuante nos processos de geração e fruição da obra. O traço de transgressão ou subversão torna-se elemento essencial do experimentalismo.

A pesquisa artística é um meio pelo qual o pesquisador busca realizar seus objetivos quando estes não casam exatamente com as tradições de estudos acadêmicos.

> *Como qualquer atividade universitária, cada nível de ensino há de culminar em uma tese, projeto ou trabalho final de estudos, equivalente às teses universitárias. No entanto, pretende-se que pelo seu conteúdo, formato e*

> *metodologia, estes trabalhos sejam adaptados às características de disciplinas artísticas. "Isto é tão válido como o conhecimento científico" é uma frase recorrente nas centenas de páginas de reflexões epistémológicas, pletórico, ontológicas ou filosóficas que abundam na literatura sobre esta área. Pesquisa artística não se limita ao trabalho da escola e se destina a ser estendida como uma atividade regular em todos os conservatórios de ensino superior.*(LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p 1).[105]

Trata-se de um perfil investigativo que, no caso da música, busca trabalhar um artista que reflita sobre as problematizações de sua atividade artística pessoal e ou em relação às demais à sua volta. Incentiva também o abandono às zonas de conforto em prol de novas formas de se ver a arte, com novos questionamentos.

Em minha trajetória pianística tive experiência de tocar obras de variados compositores de diferentes períodos da história da música, criei cadências para o concerto 20 de Mozart, me dediquei à escrita de composições musicais, arranjos para partes de piano em corais e trilhas para teatro. Os músicos performers que tenho visto executarem o repertório de videogame, seja em concertos ou na *internet*, têm realizado trabalhos de interpretações, apropriações, transcrições e ou arranjos, e ao sentir-me inspirado por essa maneira de lidar com o repertório em questão, além de minha relação com os jogos em si, resolvi utilizar o histórico de minha bagagem musical para também produzir algo nesse sentido conectando o conhecimento que adquiri em meus estudos com uma proposta de trabalho relacionada com as músicas de videogames.

> *Em resumo, a pesquisa em artes é realizada por artistas como regra, mas sua pesquisa prevê um impacto mais amplo do que o desenvolvimento de sua própria arte. Ao contrário de outros domínios do conhecimento, a*

[105] *Como cualquieractividaduniversitaria, cadanivel de estudios ha de culminar con unatesis, proyecto o trabajo final de estudios, equivalente a lastesisuniversitarias. Sin embargo, se pretendequeporsucontenido, formato y metodología, estostrabajos se adapten a lascaracterísticas de lasdisciplinasartísticas. "Se trata de conocimientos tan válidoscomo los científicos", esunafraserecurrente en los cientos de páginaspletóricas de reflexionesepistémicas, ontológicas o filosóficasqueabundan en la literaturasobreestaárea. La investigaciónartística no se limita a los trabajosescolares y se pretendeque se extiendacomounaactividad habitual en todos los conservatorios y centros de enseñanza musical superior.*

> *pesquisa artística emprega métodos experimentais e hermenêuticos ao se dirigir a produtos e processos particulares e singulares.*[106](BORGDOFF, 2012, p.52)

Borgdoff (2012, p.119) observa o enriquecimento de nosso mundo atraves do desenvolvimento de novos produtos gerados pela pesquisa artística, ampliando nossa compreensão da realidade e de nós mesmos como parte do entendimento incorporado aos frutos originados pela investigação.O termo "investigação artística" (BORGDOFF, 2012, p.143) conecta a arte e a academia. Através desse entendimento a arte transcende seus limites, visando através da pesquisa contribuir para novas formas de compreensão; A academia, por sua vez, abre seus limites a formas de pensamento e compreensão que se entrelaçam com práticas artísticas. O autor conclui (2012, p. 143) que a pesquisa artística não exatamente busca explicitar formas de conhecimento que a arte pode produzir, mas sim fornecer uma articulação específica do conteúdo pré-reflexivo e não-conceitual da arte. Convida desse modo ao "pensamento inacabado". Portanto, não é o conhecimento formal que é o tema da pesquisa artística, mas o pensamento, através, e com a arte.

Durante o desenvolvimento de meu projeto de pesquisa envolvendo a preparação de um concerto com músicas de videogames, estou criando logomarca e cartazes idealizados dentro de um diálogo que case o universo musical com o universo dos videogames, através do uso de imagens e textos.

Percebo processos de identificação similares em capas de disco, cartazes e iconografias de trabalhos musicais diversos, como materiais ligados ao *rock* e outros tipos de música, por exemplo.

Em seu trabalho sobre análise de capas de disco do trio *Sá, Rodrix&Guarabyra*, Resende (2015) escreve que "é possível afirmar que as capas dos discos, aqui analisadas, não são dados extramusicais, mas, fazem parte do fato musical, da construção e do fazer

[106] *In summary, research in theartsisperformedbyartists as a rule, buttheirresearchenvisages a broader-rangingimpactthanthedevelopmentoftheirownartistry. Unlikeotherdomainsofknowledge, artresearchemploysboth experimental andhermeneuticmethods in addressingitselfto particular and singular productsand processes.*

musical do trio. As capas vendem as músicas, permitem a representação das ideias e do estilo dos artistas, trazem representações sobre campo e cidade, são ícones e símbolos da realidade – a estrada, o trânsito entre o urbano e o rural, o violão que representa a música brasileira. As capas de discos, produzidas pela indústria fonográfica, carregam conceitos relacionados ao mundo moderno e aos fazeres musicais em diferentes países".

Assim como as capas de disco podem ilustrar o universo musical ao qual este material iconográfico se relaciona e identifica, os materiais visuais dos concertos de músicas de videogames também fazem parte da identificação do contexto que este repertório participa, seja através da imagem de objetos, frases e palavras utilizadas no mundo dos jogos.

No processo de criação do material iconográfico, utilizei como recurso: termos que se aplicam aos vídeogames, uma logomarca que também criei durante a pesquisa, fotos de *wallpapers* baixados da internet em diversos sites que oferecem essas imagens gratuitamente, fotos de cenas de jogos baixadas através de pesquisas de imagens no Google (em especial os jogos que joguei e cujas músicas utilizarei no concerto). Essa relação foi criada a partir de meu histórico como *gamer*, e dessa maneira busquei trabalhar possibilidades de se representar um diálogo música/videogames nesse sentido. Ao desenvolver esses elementos, tenho a intenção de criar uma identidade que caracterize meus concertos com repertório de videogames.

Resende (2015), ao citar Paulo Castagna (2008, p.25) considera que a iconografia pode ser entendida como "o estudo de fontes visuais relacionadas à música, onde é possível encontrar informações sobre instrumentos, características dos espaços de apresentação, tipos de intérpretes etc. Castagna aponta, também, uma iconografia analítica e interpretativa, que estuda o significado das informações na imagem, ao invés de somente descrevê-las".

Geralmente crio meus próprios cartazes e meios de divulgação físicos e virtuais, além de também considerar que o processo de preparação do material gráfico seja parte do trabalho do artista. Percebo isso tanto nos casos em que os próprios artistas criam seus

próprios materiais de divulgação, algo muito comum no*rock* e *metal*, por exemplo, como também nos casos em que haja a contratação da prestação de serviços de terceiros que realizem profissionalmente trabalhos de *designer* gráfico.Noto que o universo do *rock* dialoga com peculiaridades também presentes na *game music*, e dessa maneira torna-se possível estabelecer relações nesse sentido.

> *O rock não é uma prática cultural que é sentida e experimentada somente através dos sons, dos comportamentos, das visões de mundo, das éticas (contraculturais ou não), das sociabilidades etc. O rock também é sentido através das imagens, das estéticas visuais que dão sentido às mais variadas fragmentações estilísticas desse fenômeno de dimensões globais, constituindo diversos ethos(ou sub-ethos). As visualidades do rock compõem imaginários que estabelecem pontes entre o simbólico e o real, denotando formas de se relacionar criticamente com o mundo, com a sociedade, com a família, religião, moral etc.* (MEDEIROS; NOGUEIRA, 2013, p.8)

Os desenhos, palavras, frases e textos utilizados para os materiais de divulgação ilustram iconograficamente o universo do rock com o perfil *underground*característico, e assim a iconografia interage com o contexto ao qual faz parte. O mesmo tem ocorrido na *game music* no sentido de haver uma interação entre os elementos simbólicos do universo dos videogames e os elementos de visualidade das apresentações musicais. No*rock* é muito comum aos ouvintes e artistas do gênero se vestirem com roupas escuras, camisas com iconografias de bandas, usarem cabelos longos, tatuagens, *piercings*, fazerem uso de uma comunicação informal e muitas vezes até mesmo grosseira e vulgar. Dentre os gamers, ouvintes e performers da *game music* podemos presenciar semelhanças bastante comuns, vide, por exemplo, publicações afins como *blogs* relacionados a

jogos, comentários e vídeos de *gameplay*[107] em canais do *Youtube* e textos utilizados em revistas de videogames. Esses símbolos e linguagens se refletem também na iconografia de um trabalho performático, e a partir dai temos vários dos elementos contra culturais presentes no *rock*, assim como na *game music* temos elementos comuns às pessoas que aderem às experiências de jogar. As vestimentas do público são geralmente casuais, mas já presenciei ouvintes *cosplay* durante apresentações do Games Classic Show, na cidade de Curitiba, PR e durante apresentações da Orquestra Multiplayer, na cidade de Belo Horizonte, MG. *Cosplays* que remetem ao universo dos videogames contribuem para uma identificação social de pessoas que aderem ao universo dos jogos. Um gamer que ingressa numa apresentação de músicas de videogames fazendo uso de uma *cosplay* acaba participando diretamente da construção da visualidade que compõe a cena *Game Music*.

Medeiros e Nogueira (2013) escrevemqueaolongo do tempo, um indivíduoconstróisuaidentidade de maneiraampla, o queocorre a partir de um processo de enculturação e interação com osdemaisindivíduosquecompartilhamsignificados, símbolos, comportamentos, visões de mundo, dentre outros aspectosquedelineiam a cultura. AocitaremRibeiro (2007), consideramque:

> *Autores como Turner (1986, 1987), e Geertz (Geertz 1989; Geertz 1997) já demonstraram que todo grupo sócio-cultural compartilha uma rede de símbolos e códigos, regras de comportamento e até mesmo paradigmas de experiência, que são ocultos ao olhar alienígena. Ao longo em que a pessoa passa a conviver com aquele determinado grupo, ela vai se estabelecendo (aprendendo, se enculturando), ao participar de rituais, e aprender a*

[107] Vídeos criados por gamers, geralmente narrando e mostrando o rosto do jogador num pequeno quadro da tela enquanto jogam.

> *desvelar os significados de tais práticas e comportamentos* (MEDEIROS; NOGUEIRA, 2013, p.8 apud RIBEIRO, 2007, p.27)

Os elementos que compõem a visualidade de uma apresentação com repertório de músicas de videogames geralmente estão relacionados com o universo dos jogos. Percebo que na *game music* vários símbolos têm sido utilizados com o intuito de se caracterizar esta relação, seja no modo como performers ou às vezes até mesmo o público se veste[108] para as apresentações, seja através de projeções de imagens dos jogos ou nas iconografias dos materiais de divulgação.

Medeiros e Nogueira (2013), aocitaremPollak (1992), consideramque "a memória é um fenômenoconstruído social e individualmente", a qualpossuiumarelaçãoestreita com o "sentimento de identidade" (MEDEIROS; NOGUEIRA, 2013, p.6-7 *apud* POLLAK, 1992, p.204).

Medeiros e Nogueira (2013) entendemcitandonovamentePollak (1992), que se trata de um sentimentoqueacontece a partir de umacompreensão do

> *[...] sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros* (MEDEIROS; NOGUEIRA, 2013, p.6-7 apud POLLAK, 1992, p.204).

No papel de gamer e músico, a partirdessasconsideraçõespresentes no texto de Medeiros e Nogueira, considero um paralelo com o mundo dos videogames emtermos de característicassimbólicas de identidadespresentes no mundo dos videogames e que, porventura, possamserpercebidas e consideradaspor um grupo a partir da experiência de se relacionar com o universo dos videogames.

[108] Uso de *cosplays*, por exemplo. Em um concerto com este perfil é possível a presença de um performer *cosplay*, assim como também entusiastas que vão assistir à apresentação também usando uma *cosplay*.

> *No que tange à continuidade dentro do tempo, essa imagem de si pode ser conformada através da relação entre a audição musical continuada, busca por informações sobre bandas, instrumentos, tecnologias, tocar em uma banda, assistir ensaios de bandas, ir a vários festivais na condição de audiência, ir aos mesmos bares e outros espaços, etc. Na medida em que essas práticas se desdobram ao longo da vida do sujeito, o sentimento de identidade e de pertencimento ao grupo passa a ser cada vez mais forte.* (MEDEIROS; NOGUEIRA, 2013, p.6-7)

O gamer, ao ingressar no mundo da realidade virtual dos videogames, explora cenários, toma decisões de acordo com o desenvolvimento da narrativa do jogo, ouve músicas e ambientações sonoras, ouve ruídos e efeitos sonoros, visualiza a parte gráfica que constrói a visualidade dos diversos ambientes. Jogadores aficcionados também tendem a compartilhar suas experiências como gamer com outros jogadores, e assim é construída uma rede de afinidades, compartilhamentos de experiências e símbolos que passam a serem significados pelo grupo de interesse. A partir desse pensamento, fui tomando as decisões que me levaram a desenvolver as logomarcas e demais elementos que compõem a visualidade do concerto ao qual a minha pesquisa se direciona.

No estágio em que se encontra a pesquisa no momento estou selecionando e estudando a interpretação das músicas a serem executadas no concerto referente a este trabalho, estou também definindo quais elementos de visualidade farão parte do concerto e realizando as revisões bibliográficas.

5. Referências

BORGDOFF, Henk; **The conflitsofthefaculties, perspectives ontheartisticresearchand academia**. 2012. Leiden University Press.

CAPELLO, Natália Monti; **Ambiente sonoro em jogos de computador: proposta de uma metodología de análise**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP, Campinas, 2012.

COOK, Nicholas; Beyondthe Score: Music as Performance. 2013. Oxford University.

DIAS, Caroline Maria Galiza de Andrade, et al. A trilhasonora dos games: uma análise da influência e importância das trilhassonoras no sucesso dos videogames. 2014. Artigo. RevistaTemática, ano X, número 4,

DOMENICI, Catarina Leite; A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero. 2013. Artigo. Revista Interfaces, número 18, vol. 1.

IZAZETTA, Fernando; Entre a pesquisa e a criação: a experiênciadentro da sonologia. 2014. Artigo. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo.

LOPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal.*InvestigacionArtistica en Musica*. Barcelona: ConacultaFonca, 2014.

LUZ, Alan Richard. Linguagens Gráficas em *Videogame*. 2009. Dissertação (mestrado em design e arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP.

MEDEIROS, Daniel Ribeiro; NOGUEIRA, Isabel Porto. Cartazes de festivais de rock de Pelotas (1990): Comunicabilidade, práticas socioculturais e iconografia que ecoam de documentos de uma cena underground local. In: BLANCO, Pablo Sotuyo; Estudos luso-brasileiros em iconografia musical,Bahia: Edufba, 2015. P. 227-263

NOGUEIRA, Isabel Porto. *El Pianismo em laCiudad de Pelotas* (RS, Brasil) de 1918 a 1968. Editora e gráfica universitária. Pelotas. 2003.340p.

RESENDE, Victor Henrique. Iconografia, iconologia e fato musical: análise das capas de disco do trio *Sá, Rodrix&Guarabyra*.Revista Música Hodie, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 71-86.

SCHÄFER, Camila; LOPES, Tiago Ricciardi Correa. Cultura do *software* e autonomização da *game music*. 2011. Artigo. Jogos, redes sociais, mobilidade e estruturas comunicacionais urbanas, do V simposio nacional da ABCiber. Florianópolis, 2011.

WHALEN, Zachary Nathan. *Play Along: video game music as metaphorandmetonymy*. 2004. 70 f. Tese (Mestrado em artes). *SchooloftheUniversityof Florida*, Florida, 2004. Disponível em: <http://purl.fcla.edu/fcla/etd/UFE0004911>. Acesso em: 03 jun. 2016.

Música e fotografia: um processo de inclusão

Lina Maria Ribeiro de Noronha*

Resumo: Esse artigo se propõe a apresentar o resultado de um trabalho de educação musical de pessoas com deficiência (PCD), que aliou a produção sonora possível a alunos com grave comprometimento motor a imagens fotográficas de performances não convencionais, obtidas pelo olhar aguçado do fotógrafo Rafael Stedile. O uso desses recursos visa a tirar da invisibilidade a categoria social na qual se insere a PCD e mostrar, em primeiro plano, não a deficiência, mas a pessoa em toda a sua subjetividade. Abordamos a questão da representação corporal fora dos padrões midiáticos e as particularidades do resultado musical como maneiras de olhar a deficiência, apenas como uma condição inerente ao ser humano, e não como uma tragédia que, como tal, deve ser mantida à margem da sociedade. Como suporte teórico, utilizamo-nos das práticas pedagógico-musicais inclusivas e estudos sobre a representação corporal da PCD. Consideramos, em especial, as consagradas teorias do pedagogo Paulo Freire sobre a aceitação das diferenças e a rejeição a qualquer tipo de preconceito. A partir desse mesmo autor, abordamos o processo pedagógico como meio de autodescoberta do sujeito como a figura atuante nessa experiência, papel raramente permitido a PCD, e sua consequente humanização. E o que é mais significativo para o processo de inclusão: essas ferramentas sonoras e visuais permitem a não falantes uma maneira de diálogo com o mundo circundante.

Palavras-chave: inclusão; educação musical; fotografia; deficiente.

Esse trabalho surgiu da minha experiência como professora de música de pessoas com deficiência (PCDs). São alunos da escola UEPA (Unidade de Estimulação Pedagógica Alternativa), em São Paulo, onde leciono desde março de 2016. Com turmas separadas por faixa etária, a escola atende desde crianças de cinco anos até adultos. A maior parte dos alunos é cadeirante e apresenta um quadro de deficiência motora severa.

*Unidade de Estimulação Pedagógica Alternativa (UEPA-São Paulo)/Secult-Prefeitura Municipal de Santos/ Fundação Sopro Novo Yamaha. Doutora em Música pelo Instituto de Artes da UNESP.

Apesar do tema da inclusão ser recorrente nos dias atuais, essa ideia é muito recente e apenas engatinha em nossa sociedade. Por essa razão, escolas especiais ainda são uma realidade.

Se olharmos o lugar da PCD na história, veremos que a deficiência sempre foi motivo de marginalização ou exclusão. O abandono, a eliminação, a reclusão, a exploração do que era considerado bizarro foram maneiras comuns de se tratar a pessoa com deficiência. Segundo Gisele Moraes (2016, p. 178), na Idade Média, o acolhimento da PCD era feito como ato de caridade. Karla Garcia Luiz (2015), em sua dissertação, faz um pequeno histórico da situação da PCD. Conforme esse relato, a compreensão da deficiência, no período medieval, oscilava entre a demonização e a divinização. Recorria-se às explicações religiosas para que se pudesse dar alguma justificativa àquilo que fugia do padrão, que causava estranhamento e incômodo. O diferenteera visto como o que "desorganiza, ameaça, mobiliza e representa aquilo que escapa da expectativa, da simetria, da perfeição, da eficiência" (LUIZ, 2015, p. 21).

No século XVII, com o surgimento das instituições próprias para o acolhimento das PCDs, ficou estabelecida a exclusão, em forma de isolamento da sociedade, como o padrão de tratamento dado a tais pessoas. Esse modo de olhar a PCD foi herança da visão de estranhamento, comum na Idade Média,e "propunha considerar os deficientes como incapazes de sustentar seu lugar na sociedade, pois representavam perigo e deveriam ser afastados do convívio social" (LUIZ, 2015, p. 22). Infelizmente, essa atitude ainda não foi totalmente apagada da nossa realidade atual.

O século XIX substituiu a concepção religiosa da deficiência pela médica, decorrente do pensamento cientificista da época. A deficiência passou a ser entendida a partir do chamado "modelo biomédico da deficiência". Segundo tal modelo, o corpo saudável é a referência de normalidade, em oposição ao corpo

deficiente, associado ao patológico, que foge do que é considerado normal. O modelo biomédico coloca na PCD a responsabilidade pela sua própria exclusão social. Se a pessoa tem uma deficiência, isso se deve a razões patológicas e, portanto, ela precisa se submeter a cuidados médicos. "O modelo biomédico da deficiência sustenta que há uma relação de causalidadee dependência entre os impedimentos corporais e as desvantagens sociais vivenciadaspelas pessoas com deficiência" (DINIZ; BARBOSA; SANTOS, 2009, p. 66).Segundo tal modelo, é um problema pessoal que impede a PCD de ter uma vida dentro dos padrões considerados normais. Sendo a deficiência uma questão médica, uma patologia, justifica-se então o tratamento da PCD como paciente, dado pelas instituições de reabilitação até hoje.

Na década de 1970, esse modelo passou a ser questionado por um outro, surgido na Inglaterra, entre PCDs: o "modelo social da deficiência". Por essa nova concepção, a exclusão da PCD e as dificuldades sociais com as quais ela se depara passaram a ser entendidas como algo que não depende de questões médicas, e sim do despreparo da sociedade, que não consegue permitir a essas pessoas as mesmas possiblidades, os mesmos direitos a que os não-deficientes têm acesso. Ou seja, tira-se do indivíduo o peso da deficiência e coloca-se no conjunto da sociedade incapaz de integrá-lo. Dessa forma, a ideia de deficiência como decorrente de uma patologia, que traz algo fora do padrão da normalidade, dá lugar à concepção da deficiência como algo inerente ao ser humano, uma das muitas possibilidades de vida, um aspecto da diversidade do ser humano. Entende-se assim que as barreiras encontradas por uma PCD se devem, na verdade, à incapacidade da sociedadediminuir essas limitações, não permitindo uma vida em condições igualitárias com não-deficientes.

Na prática, ainda coexistem essas duas concepções de deficiência: o modelo biomédico e o modelo social. No primeiro caso, a PCD é vista como alguém que

tem que viver com restrições provocadas por um corpo patológico, fora do padrão da normalidade, e que precisa ser tratada para se aproximar o máximo possível do que é considerado normal. No segundo caso, a deficiência é vista como uma das manifestações da diversidade humana. Aqui, as restrições que a PCD sofre decorrem da discriminação à qual ela é submetida na sociedade,que a coloca em local de exclusão.É a compreensão da situação vivida pela PCD como resultado da opressão à qual a sociedade a submete, quando não lhe oferece possibilidades de igualdade em relação aos não-deficientes.Com o modelo social, a concepção de deficiência como anormalidade dá lugar à de diversidade. Usamos muito esse termo para nos referirmos às questões de gênero, ou às questões raciais,muito em pauta nos dias atuais. No entanto, pouco ainda se fala sobre esse aspecto quando se aborda a deficiência, tema que continua envolto emmuito preconceito.

Condições igualitárias são também demandas das minorias sociais. É uma questão que tem ganhado relevância quando se trata de direitos da mulher, por exemplo. Mas quando se trata de PCDs, ainda parece difícil pensar em igualdade de direitos.

Poderiam rebater minhas afirmações dizendo que, no caso da nossa sociedade, é claro que se fala muito mais, por exemplo, das questões dos negros, ou das mulheres e menos das PCDs por uma questão quantitativa. Lembro aqui de que no último censo ficamos sabendo que praticamenteum quarto da população do país tem algum tipo de deficiência[109].

Essa categoria não é, portanto, insignificante em termos numéricos. Talvez ela pareça menor do que realmente é,pela invisibilidade social que a atinge. Quantas PCDs você vê no seu local de trabalho? Com quantas você se relaciona de alguma forma? Quantas foram suas colegas de escola? Se praticamente um quarto da população do país se enquadra no termo PCD, aonde estão essas pessoas que

[109] Segundo o IBGE, o censo de 2010 registrou 23,9% de PCDs no total da população do país, o que dá 45.606.048 de pessoas.

não as vemos?Não somente não as vemos, como não as ouvimos, não lhes damos espaço e muito menos possibilidade de atuação ou participação na sociedade.

Entendemos, portanto, que a importância do surgimento do modelo social da deficiência reside no fato dele ter trazido a necessidade de mudança na maneira como vemos e lidamos com a PCD. Esse modelo só surgiu a partir do momento em que, na Inglaterra, as PCDsganharam espaço, se fizeram ouvir e tornaram-se responsáveis por essa nova concepção de deficiência. Apesar de tal modelo existir há mais de quarenta anos, o que existe atualmente é um conflito entre os dois modelos da deficiência: o biomédico e o social. Na verdade, a maneira como se concebe e se trata a deficiência é uma questão política, que diz respeito à justiça social e aos direitos humanos, mas sem prescindir de cuidados médicos. Na realidade brasileira, ainda prevalece o modelo médico, que trata o deficiente como "paciente" e assume uma postura assistencialista e opressora.

Voltando ao meu trabalho em sala de aula, ele é resultado dessa nova abordagem da deficiência, como uma questão que diz respeito a situações sociais igualitárias e que a entende como "um conceito complexo que reconhece o corpo com lesão, mas que também denuncia a estrutura social que oprime a pessoa deficiente" (DINIZ, 2007, p. 9). A ideia de colocar música como uma disciplina na escola em que trabalho surgiu da constatação de que, se a música havia se tornado obrigatória no ensino regular, por que não oferecer aulas de música também na escola especial? E assim eu recebi o convite para começar essa tarefa.

Em um primeiro momento, fiquei apreensiva sobre como eu trabalharia com esses alunos. Até que entrei em sala de aula e vi que eu não deveria ter uma atitude diferente da que tinha em aulas com não-deficientes, ou seja, era preciso apenas considerar os alunos como pessoas que estavam ali para aprender música e aos quais me cabia o papel de ensinar. Afinal, não é a igualdade de oportunidades o princípio básico do modelo social da deficiência? Esse foi o ponto de partida do

trabalho. É claro que tenho que adequar os materiais que utilizo e planejar as aulas de acordo com as possibilidades desses alunos.Assim como o modelo social, não ignoro a lesão, apenas não focoexclusivamente nela, e sim principalmente na pessoa. É preciso olhar o outro como um indivíduo, em toda a sua complexidade e singularidade, o que não exclui a lesão que o torna deficiente.

Para ensinar é preciso acreditar no potencial do aluno. Acaso algum professor entra em sala de aula e trata seus alunos com compaixão, como se eles fossem incapazes de aprender?Claro que não. Se o fizesse, a aula seria apenas uma encenação, um faz-de-conta. Jamais se pode menosprezar a capacidade de aprendizado do aluno. Então por que eu faria isso com alunos PCDs?Era preciso descobrir como eliminar as barreiras que impediam que eles participassem de uma aula de música em condição de participantes ativos e não de expectadores.

Os preceitos apregoados por teóricos da pedagogia musical recomendam que o ensino adequado de música deve se pautar no tripé "performance, criação e escuta" (FRANÇA; SWANWICK. 2002). Se eu deveria tratar os alunos PCDs de forma igualitária com os não-deficientes, então eu precisaria seguir essa diretriz.Compreendendo que as práticas pedagógico-musicais são, em geral, excludentes, é preciso criar soluções para que o processo de ensino-aprendizado seja possível.Diante do fato de que as referências para o ensino de música aPCDs com deficiência motora severa, além de recentes, ainda são escassas, a experimentação torna-se um recurso importante.

Segundo os preceitos pedagógicos freirianos, a postura do professor tem que se guiar pelo respeito às diferenças e pela humildade de saber que ninguém é superior ao outro no aspecto humano. Na sala de aula, todos aprendem e todos ensinam. Sem essa consciência, não há possibilidade de ensino com respeito à dignidade e à autonomia dos alunos. É preciso, nesse caso mais do que nunca, ser o educador progressista freiriano, aquele que se predispõe a correr riscos, a enfrentar

o novo, a rejeitar qualquer forma de preconceito, a "assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador" (FREIRE, 2015, p. 42).É necessárioatuar no sentido de derrubar preconceitos e conscientizar a sociedade em relação à diversidade e à igualdade de direitos, para que a inclusão aconteça de fato. Segundo Paulo Freire, ainda que a mudança seja difícil, o professor não pode ficar imobilizado pelo fatalismo alardeado como inevitável pelos conservadores. Ele precisa acreditar na sua capacidade de transformação. Se encontro "barreiras de difícil superação para o cumprimento de nossa tarefa histórica de mudar o mundo, sei também que os obstáculos não se eternizam" (FREIRE, 2015, p. 53).

Na década de 1990, o modelo social da deficiência sofreu modificações trazidas por mulheres deficientes e cuidadoras. Foi o momento de questionamentodos teóricos da primeira geração desse modelo (todos homens), que diziam que ao deficiente bastaria a retirada das barreiras para que se tornassem independentes e inseridos no mercado de trabalho, ou seja, adquirissem valor como mão de obra no modo de produção capitalista. Com o crescimento do movimento feminista, as mulheres ganharam espaço de atuação e trouxeram ao modelo social a ideia de que a lesão precisaria ser considerada, o que o primeiro modelo social, pensado por homens, não fazia. Questionaram também a obrigatoriedade da inserção no sistema produtivo para a construção da inclusão, o que questionava o próprio sistema produtivo da sociedade e os valores daí decorrentes. A luta pelos direitos dos deficientes tornou-se abertamente uma questão política, o que ela é de fato até hoje.

As mulheres deficientes e as cuidadoras questionaram também a exigênciade autonomia, apregoada no modelo da década de 1960. Uma vida independente nem sempre é possível ao deficiente, mesmo que sejam retiradas as barreiras sociais. Muitas vezes um cuidador se faz necessário e isso pode fazer parte do modo de vida diverso das PCDs.

> *"Com o argumento de que todas as pessoas são dependentes em diferentes momentos da vida, seja na infância, na velhice ou na experiência de doenças, um grupo de feministas introduziu a ideia de igualdade pela interdependência como um princípio mais adequado à reflexão sobre questões de justiça para a deficiência" (DINIZ, 2007, p. 66-67).*

E foi acreditando na possibilidade de contribuir para a transformação necessária, aceitando as deficiências e as situações de interdependênciaque ela exige, que comecei a oferecer instrumentos musicais aos alunos. Era preciso permitir que eles tivessem o prazer de tocar, não importando o resultado sonoro produzido, ou se era preciso receberem ajuda de outra pessoa. Para a maioria, receber ajuda em tudo que faz, é a rotina, a única possibilidade de vida.Claro que, para a concretização dessa atividade, é preciso inventar procedimentos pedagógico-musicais a partir daqueles já existentes.

Segundo Marisa Fonterrada, no final da década de 1950, uma nova linha pedagógica começou "a se impor entre os educadores musicais, trazendo a estudantes de diferentes faixas etárias procedimentos ligados ao fazer musical criativo e à escuta ativa" (FONTERRADA, 2016, p. 57). Com isso, os conceitos sobre o ensino de música passaram por intensa transformação, abrindo-se quanto aos métodos de ensino, às expectativas e ao público atingido. Uma das diretrizes dessa pedagogia musical é a de que qualquer pessoa pode aprender música de forma criativa. Então por que não as PCDs? Dar um instrumento para alunos deficientes, com grave comprometimento motor, é romper com as expectativasconvencionais de um professor de música quanto à performance e quanto à sonoridade tradicionalmente esperadas. O que se almeja é apenas dar ao aluno o direito de se tornar o sujeito da atividade, o que raramente lhe é permitido. Essa premissa, apregoada por essa pedagogia musical de compositores da segunda metade do século XX – como a de Schafer, tão difundida pela professora Marisa Fonterrada–,

aplica-se perfeitamente a deficientes, que,em geral, só ocupam o lugar passivo de expectadores.

A alegria de um aluno PCD, pelo simples fato de ter um instrumento qualquer a sua disposição e poder experimentá-lo da maneira possível– mesmo que alguém tenha que ajudá-lo a mover as mãos para isso–, é a mesma de qualquer pessoa quando consegue realizar o desejo de tocar. Por que não dar aos alunos esse prazer?Eu e a equipe de profissionais da escola UEPA fizemos mais do que isso: organizamosuma apresentação musical para os pais e amigos na festa de fim de semestre, como se faz em qualquer escola. Os alunos tiveram a chance de mostrar aos pais, orgulhosamente, o resultado do que eles fazem na escola. Tiveram o seu momento de palco, o que os deixou muito felizes, assim como aos pais. Fizemos também um trabalho conjunto da classe das crianças pequenas com uma sala de alunos de uma escola regular. Trabalhamos em conexão durante todo e semestre e fizemos a interação entre os alunos das duas escolas, por meio de aula em videoconferência e culminando com a visita dos alunos deficientes à escola regular, para a realização de uma atividade de música em conjunto, promovendo a interação entre as crianças através da música.

Infelizmente, esse tipo de trabalho ainda está longe de ser comum. Na verdade, é o avesso do que é feito nos locais que recebem a grande maioria das pessoas com deficiência motora: as instituições de reabilitação. Nesses locais, o modelo biomédico ainda impera e a música só aparece com finalidades terapêuticas que buscam aproximar o "paciente" do padrão de normalidade do corpo.

Certa vez, em uma instituição de reabilitação muito conhecida, pedi ajuda a fisioterapeutas e terapeutas ocupacionais para criar adaptações,no intuito de ajudar uma criança com deficiência motora severa a tocar violino com autonomia,da melhor maneira possível. O garoto havia ganhado um violino e demonstrava grande desejo de tocar. Depois de dias, a resposta que obtive da equipe de profissionais

especializados em crianças com paralisia cerebral, foi a de que eu deveria tirar o instrumento do menino, porque elelogo tomaria consciência da sua impossibilidade de ser um violinista e isso criaria nele grande frustração. Ignorei a decisão. Afinal, se isso fosse verdade, quase ninguém poderia se dedicar a tocar um instrumento,porque nem todos têm condição de se tornarem instrumentistas de fato. Percebe-se que esse raciocínio é oposto àquele apregoado pela moderna pedagogia musical, como explica o mencionado texto da professora Marisa Fonterrada. Saí dali e fui buscar ajuda com uma pessoa que não era da área de saúde, mas conseguiria pensar soluções para o problema do garoto. Deu certo.De início, a vontade da criança de tocar era tanta que, apesar de não conseguir sequer raspar o arco nas cordas, tanto persistiu que, aos poucos, conseguiutirar som do violino. Depois de anos fazendo isso, o resultado foi a melhora da coordenação motora daquele garoto, devido ao exercício contínuo com o movimento do arco, fora o prazer e alegria de se sentir tocando sozinho, mesmo que à sua maneira. Esse menino passou a brincar de tocar assistindo vídeos de violinistas famosos e a participar, da maneira possível a ele, de ensaios do quarteto de cordas em que o pai e o tio tocavam. Ele se sentia feliz com essa maneira dele de tocar e de participar das atividades da família. Nunca houve nenhuma frustração por não poder tocar como os outros, mesmo ele tendo consciência da sua diferença.

Lamento que o modelo biomédico da deficiência ainda continue dominante entre profissionais da reabilitação e permita atitudes como a dos profissionais mencionados, que perpetuam a situação de opressão dos deficientes, atendendo-os como "pacientes" e desconsiderando as singularidades de cada um.Os terapeutas mostraram, como de hábito,

> *o discurso revestido de saber científico das instituições de reabilitação – segundo o qual a assistência aparece mascarada de direito e o direito é traduzido como assistência – e o consequente caráter*

> *assistencialista/paternalista da relação entre as instituições e as pessoas deficientes (CRESPO, 2009, p. 52).*

Na verdade, tais profissionais cumpriram seu papel enquanto portadores do discurso da instituição de reabilitação, lugar em que prevalece o modelo médico e, portanto, impõe a ciência como a única verdade, o que lhes dá o poder de decidir o que o paciente deve ou não fazer de uma forma impositiva e que não permite questionamentos. Essas instituições têm como objetivo "tratar o paciente" e colocá-lo o mais próximo possível do que é considerado normal. Quando o paciente chega ao seu limite de aproximação do corpo sem lesão, ele é mandado embora da instituição, ainda que precise das terapias e não tenha acesso a elas fora de lá.Isso não importa. É preciso dar lugar a outro paciente que tenha possibilidade de "melhora".

Essas instituições reduzem a pessoa a um corpo com lesão, um portador de uma patologia que precisa de atendimento médico. Não por acaso, a propaganda divulgada pela instituição, cujo caso mencionei, sempre mostra crianças que conseguiram andar, ainda que com dificuldade. Jamais mostram pacientes com deficiência motora severa, que não têm condição de marcha mesmo com os tratamentos médicos oferecidos.

O resultado dessa visão médica e assistencialista são casos como o que relatei, apenas um dentreos vários que vi. Agindo assim, essas instituições promovem a manutenção da opressão e do controle do deficiente: "oferecendo uma proposta fechada de tratamento, 'dobrando o espírito', acaba por obstruir o surgimento de um sujeito social, no qual se reconhece a possibilidade e a capacidade de efetuar escolhas e de construir seu projeto de vida pessoal" (CRESPO, 2009, p. 40).

Como todas as minorias, além de oprimidos, PCDs padecem de invisibilidade social. Pessoas excluídas socialmente são aquelas que recebem o desprezo da sociedade em que vivem,e são relegadas ao desconfortável lugar da invisibilidade

por diferentes motivos, como deficiência, questões étnicas, de gênero, econômicas.Em uma sociedade na qual é importante ser visto, o sentimento de invisibilidade decorre do saber que o outro não o reconhece na sua alteridade. Existe, portanto, uma intersubjetividade social que implica em não ver e em sentir-se não visto.O ato de não-ver é coletivo, intencional, frequente. É "uma atividade orientada subjetivamente. Se agir implica escolher,então o não-reconhecer outrem torna-se um ato intencional"(TOMÁS, 2008, p. 6).

Com a subjetividade da nossa percepção – seletiva como a nossa memória –, que escolhe a quem interessa dirigir seu olhar, ainda que involuntariamente, revela-se a atitude preconceituosa coletiva embutida nesse não-ver da sociedade em relação ao deficiente. Essa invisibilidade é, portanto, originária do descaso com que o deficiente é tratado, da sua desvalorização,do lugar excludente que lhe cabe dentro do sistema de produção e consumo,quelhe retira o direito à cidadania.

Como exemplo das invisibilidades que os deficientes experimentam, posso citar o jornalista Jairo Marques, autor do livro "Malacabado", no qual conta várias situações vividas por ele. Uma situação bastante frequente no seu cotidiano é ir ao restaurante com sua esposa e o garçom ignorá-lo, como se ele nem estivesse ali, dirigindo-se o tempo todo apenas a ela, que não é deficiente.

Ao mesmo tempo em que o deficiente experimenta a sensação de não ser visto, algumas vezes o corpo com lesão causa estranhamento e atrai o olhar de curiosidade.

Em um mundo no qual há uma verdadeira "corpolatria", o corpo ideal é aquele trabalhado em academias, sujeito até a intervenções cirúrgicas para alcançar o modelo almejado. O corpo é, portanto, visto como "mercadoria de troca ou de investimento" (BONETTI, 1998, p. 113), além de símbolo de poder e sucesso social. Diante desse cenário, o corpo com deficiência constitui uma antítese incômoda ao olhar. Como relatado na dissertação de Karla Luiz, no início do século XX, pelo

desconforto provocado, "as pessoas com deficiência foram retiradas do olhar público para a esfera privada [...] por conveniência, pois a deficiência foi declarada pela classe média como descortês para o olhar" (LUIZ, 2015, p. 34). O olhar de curiosidade é uma forma de objetificação do outroe causa desconforto para quem olha e para quem é visto. Um exemplo: a mãe de uma criança com deficiência motora severa evitava sair para passear com o filho por não suportar a humilhação dos olhares de estranhamento e comiseração. Uma simples volta pela rua significava atrair os olhares de curiosidade, como se o filho fosse algo bizarro e não lhe fosse permitido compartilhar do espaço público.

Se a situação de opressão vivida pelo deficiente o objetifica e, consequentemente, o desumaniza, o meu trabalho usa a música para dar espaço à subjetividade, à intersubjetividade que se perde no processo de desumanização que alija a PCD da sociedade.

E foi no intuito de usar imagens fotográficas como instrumento de registro do processo de busca por essa subjetividade (que nos torna iguais enquanto humanos) que o fotógrafo Rafael Stedile–um profissional que tem diversos trabalhos revelando o seucompromisso social de desnudar invisibilidades e provocar questionamentos–, trouxe a fotografia para junto do meu trabalho com a música. Registrando imagens espontâneas dos alunos durante as atividades musicais, ele fotografa o que os caracteriza enquanto indivíduos, nas suas singularidades, durante o fazer musical.

A fotografia atribui relevância ao que é retratado. Ela é feita para atrair e permitir o olhar. Retratando as subjetividades tantas vezes invisíveis,as imagens dos deficientes durante a prática musical, fazem da fotografia um instrumento de reflexão sobre o lugar social do deficiente, e de humanização do que foi por muito tempo desumanizado.

O que pretendemos aqui, com o uso da música e da fotografia, é colaborarmos para a construção da mudança na relação da sociedade com as diferenças, para o resgate do deficiente desse lugar de invisibilidade em que ele se encontra. Permitir a sua atuação nas atividades musicais e fotografar esse protagonismo, dá à PCD a possibilidade de se ver como o sujeito da ação, traz ganho de autoestima, alémda possibilidade de se verrespeitada como indivíduo, em um processo de empoderamento que a liberta da opressão desumanizadora imposta pela sociedade.

REFERÊNCIAS:

BONETTI, A. O corpo no processo de globalização: ideias preliminares. KINESIS. Santa Maria, n. 19, p. 107-114, 1998.

CRESPO, A. M. M. Da invisibilidade à construção da própria cidadania: os obstáculos, as estratégias e as conquistas do movimento social das pessoas com deficiência no Brasil, através das histórias de vida de seus líderes. 2009. 386 f. Tese (Doutorado em história) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

DINIZ, D.O que é deficiência. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____; BARBOSA, L.; SANTOS, W. R. dos. Deficiência, direitos humanos e justiça. SUR: Revista Internacional de Direitos Humanos. São Paulo, v. 6, n. 11, p. 65-77, dez. 2009. Disponível em: <http://www.conectas.org/Arquivos/edicao/pdfs/edicao-2014210143624168-71481576.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2017.

FONTERRADA, M. T. de O. Tempo de tocar, tempo de cantar, tempo de calar, tempo de inventar. In: VALENTE, H. de A. D.; PEREIRA, S. L.Com som! Sem som... Liberdades políticas, liberdades poéticas. São Paulo: Letra e Voz/ FAPESP, 2016, p. 51-63.

FRANÇA, C. C.; SWANWICK, K. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. **Em Pauta**. Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 5-41, dez. 2002. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/8526/4948>. Acesso em: 9 set. 2012.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

LUIZ, K. G. **Investigando fotografias de pessoas com deficiência nas capas das revistas Sentidos**. 2015. 190 f. Dissertação (Mestrado em psicologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2015.

MARQUES, J. **Malacabado**: a história de um jornalista sobre rodas. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

MORAES, G. M. Educação musical inclusiva: aspectos históricos e exemplos práticos. In: LOURO, V. (org.). **Música e inclusão**: múltiplos olhares. São Paulo: Editora Som, 2016, p. 177-194.

SECRETARIA DE ESTADO DOS DIREITOS DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA DE SÃO PAULO. **Número de pessoas com deficiência e as deficiências visual, auditiva, motora e intelectual**: censo 2010. Disponível em: <http://pessoacomdeficiencia.sp.gov.br/usr/share/documents/PcDSP_Brasil_MunicSP_censo_2010.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2017.

TOMÁS, J. C. de S. P. A invisibilidade social, uma perspectiva fenomenológica. In:**V Congresso Português de Sociologia,** 2008, Lisboa. Disponível em: <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/285.pdf>. Acesso em: 14 ago 2017.

OS AMANTES DA RANCHEIRA . . . AMOR PROIBIDO:

Um Estudo Sobre a Dupla Caipira que Importou a Música Mexicana no Brasil Sertanejo

Aparecido Donizeti Rodrigues

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar o visual iconográfico das capas e contracapas dos discos da dupla sertaneja que criou sua matriz mexicana no gênero musical sertanejo. Esclarecer a força que a imagem exerce no campo da mídia. É impossível afirmar que analisar as capas e contracapas dos discos, simplesmente, a pesquisa se concluiria bem sucedida. Para tanto, não tem como não ouvir as obras musicais, uma vez que, as imagens das capas, quase sempre estão correlacionadas com o produto fonográfico. Portanto, no enfoque analítico midiático das capas e contracapas, além de ser imprescindível ouvir as canções, porque fazem parte das imagens, é de extrema importância entender o ritmo, porque nem todos os discos aponta o ritmo. E um ritmo com influências de gêneros musicais que fogem de sua origem, muitas vezes até do próprio País, deve submeter à análise. Analisar os instrumentos utilizados no acompanhamento, para que assim, com precisão, chegar a conclusão das mídias das capas e contracapas dos discos. Analisar os textos das capas e contracapas, também é essencial, por serem inerentes às mídias culturais.

ABSTRACT: This article has as objective to analyze the iconographic visual of the covers and back covers of the discs of the sertaneja double that created its Mexican matrix in the sertanejo musical genre. Clarify the strength that the image exerts in the media field. It is impossible to say that analyzing the covers and backs of the discs, simply, the

research would be successful. In order to do so, it is impossible not to listen to musical works, since the images of the covers are almost always correlated with the phonographic product. Therefore, in the analytic mediatic approach of the covers and back covers, besides being essential to listen to the songs, because they are part of the images, it is extremely important to understand the rhythm, because not all the discs point the rhythm. And a rhythm with influences of musical genres that flee from its origin, often even of the own Country, must submit to the analysis. Analyze the instruments used in the accompaniment, so that, accurately, reach the conclusion of the media of the covers and back covers of the discs. Analyzing the texts of covers and back covers is also essential because they are inherent in cultural media.

PALAVRA-CHAVE: Música Sertaneja, Capa de Disco Sertanejo, Dupla Sertaneja Mexicana, Imagens Capa de Disco Sertanejo.

KEYWORDS: Música Sertaneja, Capa de Disco Sertanejo, Dupla Sertaneja Mexicana, Pictures Cover of Sertanejo Disco.

1. INTRODUÇÃO

Pesquisar sobre a dupla sertaneja Pedro Bento & Zé da Estrada, que se consagrou com o subtítulo "Os Amantes da Rancheira", é considerável entender sobre a criação da própria matriz dentro do gênero musical sertanejo. As vestimentas que a dupla incorpora para apresentações, imagens nas capas e contracapas dos discos, numa época conservadora para os tradicionais cantores sertanejos. Tendo como meta, analisar o visual iconográfico da capa e contracapa do primeiro disco que a dupla decide introduzir instrumento de origem mexicana como o trompete, e também ritmos como a rancheira e o bolero. Que foi o disco gravado em 1960. Apesar de a primeira gravação da dupla ter sido gravado em 1957, quando inicia a carreira. Analisar o LP gravado em 1965, por ter na

capa, unicamente, a foto de uma mulher, e cujo título do álbum é a primeira faixa musical, "Amor Proibido". E, também analisar a capa e contracapa do último CD da dupla gravado em 2012.

A prioridade é focar as imagens das capas e contracapas dos discos da dupla sertaneja que trouxe para o Brasil a cultura mexicana dentro do gênero musical sertanejo. E, entender a intenção da produção das imagens, mas, se faz necessário ouvir o repertório, assim, há como entender melhor a ação imagética aplicada na mídia primária. Uma vez que, nem todos os discos da dupla foram com imagens de vestimentas mexicana.

Para tanto, o vídeo no youTube, publicado em 4 de abril de 2012, uma apresentação no Viola Minha Viola, apresentado por Inezita Barroso, na TV Cultura de São Paulo, foi o primeiro passo para iniciar a pesquisa sobre a dupla sertaneja Pedro Bento & Zé da Estrada. O Recanto Caipira criado pela jornalista Sandra Piripato, que disponibiliza uma gama de histórias de cantores sertanejos, também foi um caminho que encontramos para desenvolver esse trabalho de pesquisa.

2. O CHAPÉU MEXICANO COBRINDO O SOL DO ROSTO SERTANEJO

A formação da dupla se dá em meados de 1960, quando Pedro Bento, que usava o pseudônimo Matinho, formando dupla com Matão, recém separado do seu parceiro, conhece Zé da Estrada, e o convida para formar uma dupla sertaneja. Tudo está caminhando para os primeiros passos de uma longa estrada de sucesso. Como o rádio sempre foi o veículo midiático mais importante para o gênero musical sertanejo, ao receberam o convite para se apresentarem no programa "Amanhecer da Minha Terra", na Rádio Bandeirantes, e mais que depressa aceitaram a oportunidade. Assim, passaram a se apresentar assiduamente.

> Foi num programa da Rádio Cultura que Paiozinho os batizou de Pedro Bento e Zé da Estrada. Formada a parceria, o que se viu nos primeiros tempos, que compreendam os anos de 1954 a 1955, foi a demonstração de competência e grande futuro da dupla e, assim, o caminhar para a glória. Acompanhados pelo sanfoneiro Coqueirinho se apresentavam, assiduamente, no Programa (PIRIPATO S/D).

De acordo com os dados do site Recanto Caipira, a dupla sertaneja que criara a matriz mexicana, iniciou a carreira em 1954, mas, de acordo com o livro *Cowboys* do Asfalto, de Gustavo Alonso, foi a partir de 1960 que a dupla incorpora de vez o estilo mexicano. E fala sobre a paixão por sua criatividade, e do sucesso da carreira, na TV cultura, quando faz o lançamento do último CD.

2.1 VIOLA MISTURADA COM SERTANEJOS MEXICANOS

A dupla Pedro Bento & Zé da Estrada é anunciada pela apresentadora Inezita Barroso, que faz a pergunta: "Antes de vocês cantarem vão matar uma curiosidade da gente. Eu queria que vocês contassem como era o tempo do circo com toda essa influência mexicana? "Olha, era maravilhoso porque era um choque na plateia. Todo mundo mandava viola, violão e sanfona, alguns levavam um baixista, eram quatro pessoas. Nós chegamos e fomos metidos, pomos pistão (trompete), pusemos harpa também. Aí foi a roupa. A roupa acabou de enfeitar a feiura dos cabras aqui, né", brinca Zé da Estrada, enquanto a plateia ri. Comenta Zé da Estrada, que ficou tudo bacana, o povo aceitou. Pedro Bento, com um bom humor comenta: "E às vezes a gente enroscava o chapéu mexicano na cerca". A plateia ri novamente. Zé da Estrada aproveita dizer que na terceira festa de peão de Barretos, foram vestidos de mexicanos, e, estava lá o Mariachi Vargas. "Misturamos com ele, e depois daquele sucesso tremendo, ficamos 18 anos exclusivos na festa de peão de Barretos", afirma o cantor.

O cantor Zé da Estrada direcionando a palavra para Inezita entra em um particular de amigos, ao dizer que um dia ela havia dito que queria ir ao México. A apresentadora sorrindo diz: "agora estou muito velha, não dá mais". Zé da Estrada, então, oferece uma canção mexicana para Inezita. "Vamos oferecer pra você com todo carinho, só pra honrar o traje. Sucesso mexicano", completa Zé da Estrada, e anuncia a música. No palco a câmera busca os oito músicos trajados de vestimenta mexicana, calça preta, camisa branca, colete bordado, chapéu preto com barra branca na aba, tudo a moda mexicana. Momento em que entram no palco três bailarinas e dois bailarinos. As moças de vestido vermelho e babado branco, os rapazes com lenço no pescoço. Um com lenço lilás, o outro de lenço preto, ambos de calça preta e camisa branca. Embalados ao ritmo de uma polca Paraguai, ao som da orquestra composta por oito músicos, dois trompetes, um acordeão, três violões, uma zabumba e um chocalho. Enquanto os bailarinos cruzam o palco, a plateia acompanha fervorosamente com palmas, a dupla caipira criadora da matriz mexicana, trajados de calça e colete marrom, camisa branca e chapéu branco com a barra da aba bordada em marrom, Pedro Bento, com um xale trazendo sete cores: rosa, amarelo, verde claro, verde escuro, cinza, preto e branco. Dessa vez não cantam, mas, é sentados, que Pedro Bento & Zé da Estrada homenageiam a apresentadora Inezita Barroso. Com duração de 6:03 m, o pout-pourri que contou com o repertório: Viva a Alegria (Maestro Araguary), El Jarabe Tapatio (D.R), La Paloma (Sebastian Yradier/ J.G Esquivel), Ay Jalisco no te Rajes (Ernesto M. Cartazar/ M. Esperon), El Rancho Grande (Silvano Ramos/ Maurice Valdair), La Adelita (M. Arriaga/ Jorge Eduardo Marguia).

O gosto por usar vestimentas, ritmos e instrumento de origem mexicana, não surgiu por um acaso. Segundo Gustavo Alonso, em sua obra Cowboys do Asfalto explica como se deu o a iniciativa da dupla por um sertanejo amexicanizado.

> Empolgada com o sucesso do bolerista mexicano Miguel Aceves Mejía, a dupla Pedro Bento & Zé da Estrada lançou o LP Amantes da Rancheira, em 1961, no qual abraçou a incorporação do som estrangeiro. Na capa do álbum os dois

> aparecem em trajes mexicanos, marca da dupla desde 1960, quando se vestiram de mariachis pela primeira vez. Para melhor se adequar ao novo gênero, entre 1963 e 1971 foram acompanhados pelo trompete de Ramón Pérez. Instrumento sempre presente na versão original (ALONSO, 2015, p. 37, 38).

Como menciona o autor, a dupla Pedro Bento & Zé da Estrada trouxe para o Brasil caboclo, o ritmo estrangeiro. Porém, uma ressalva, o autor cita que a partir de 1960 a dupla cria uma marca de traje mexicana, contatamos que o início da carreira foi em 1957, e, o LP gravado em 1960, as vestimentas ainda não eram de total cultura mexicana. E sim, ritmo e instrumentos como – Instrumentos: "Trompete, sanfona", ritmos: "Rancheira, bolero". A sanfona usada em acompanhamento do Lp de 1960, até então, não era comumente usado em acompanhamento das duplas sertanejas tradicionais da época como Tonico & Tinoco, que ainda somente utilizavam viola e violão.

O caminhar para uma carreira bem sucedida, sem dúvida, estava apenas começando. O fato da dupla criar sua própria matriz, por estar fazendo algo diferente, foi o que destacou os mesmos. No campo do gênero musical sertanejo. Ainda mais, quando a dupla cria sua própria matriz, causa um choque no cenário sertanejo, porque até então, as duplas sertanejas eram formadas com instrumentos básicos do caipira, a tradicional viola e violão, poucas duplas se arriscavam em acrescentar uma sanfona. Já, Pedro Bento & Zé da Estrada chegaram para fazer de um Brasil caboclo, um pouco mais moderno. Uma viola misturada com trompete. (PIRIPATO S/D). A discografia da dupla soma: 16 discos em 78 RPM, 104 LPs e 25 CDs, sendo o último álbum em 2012. E a gravação de um DVD em 2012.

2.2 ADEUS E SAUDADES DE UM SERTANEJO MEXICANO

O G1, regional de São José do Rio Preto – (SP), em 05 de junho de 2017 às 14h18, publicou a nota de falecimento do cantor sertanejo Zé da Estrada, cujo nome de batismo Waldomiro de Oliveira. Que na madrugada, no A matéria do jornal online fala que o cantor estava internado

havia alguns dias na UTI de um hospital em São José do Rio Preto. Aos 88 anos, o cantor recebeu uma legião de fãs e amigos do gênero musical sertanejo, em seu velório que ocorreu na cidade de Riolândia, interior de São Paulo, terra natal do cantor, onde foi sepultado. Carinho e admiração pela marca que deixou no meio musical sertanejo. Foi o que demonstrou Tiago, que forma a dupla com Hugo, sertanejos da nova geração. Ele fala que Pedro Bento & Zé da Estrada foi uma dupla que construiu uma história na música sertaneja. Ouvindo e assistindo a dupla, influenciado pelo gosto do meu pai, que também foi um fã incondicional da dupla.

> Desde os 3 anos de idade cresci ouvindo, vendo o amor que a família carregava por eles, por ele. Todos os shows estava lá, eu e meu pai pra acompanhar. Meu pai vestido no traje mexicano também por ser fã ao cúmulo! Assim minha mãe brincava, que se Pedro Bento e Zé da Estrada morrerem, seu pai morre também! A influência foi tanta que em meus shows hoje em dia toco trompete por causa da paixão por eles. Sendo assim, posto essa foto com saudades e lamentando muito a morte desse que merece infinitos aplausos. Vai com Deus, Zé! (G1, 05/06/2017).

O quanto é importante a imagem criada por um artista, é comprovada pelo depoimento do cantor Tiago. Até mesmo causa inspiração aos novos talentos que surgem no gênero musical. E, essa força imagética da performance, vestimentas imagens e instrumentos, é fundamental para influências artísticas. É o que o jovem cantor sertanejo afirma que sentiu o gosto por aprender tocar trompete.

2.3 O IMAGINÁRIO MEXICANO NAS CAPAS DOS LP

Figura 1 (Capa LP 1960) Figura 2 (Contracapa) Figura 3 (LP)

Observa-se que na capa do LP gravado no ano de 1960, portanto, três anos depois que a dupla grava o primeiro disco, os cantores não estão vestidos com vestimentas mexicanas, mas percebe-se, que para o momento em que todas as duplas sertanejas se vestiam de camisa xadrez, calça azul marinho, ou preta, eles já apostaram em calça verde e camisa preta com detalhes de bolas brancas. E, talvez, com pretensões de alçar voo nas asas da modernização, a dupla aderiu o sapato sem meias, conforme a moda da jovem guarda nos anos 1960. Parece um título de música na caixa de uma viola "A Saudade No Sertão", porém, no repertório não há música com esse título. Outra curiosidade, é que as duplas sertanejas tiravam fotos com viola e violão, enquanto Pedro Bento & Zé da Estrada fazem pose se apoiando em duas violas.

Na contracapa do LP repete o título "Saudade No Sertão". Ao conferir o repertório, nota-se que a faixa 1 tem por título: "Saudades Eu Tenho", autoria de Antenógenes Silva/De Moraes. Nada tendo a ver com o título que recebe o álbum. Dá entender que seja um erro de produção. Mas, ao analisar o disco vinil, produzido pela gravadora Chantecler LTDA, sob o número de gravação 2-11-405-106, ano de 1975, nova reimpressão, apesar de conservar o repertório, capa e contracapa do disco, também verificamos o título "Saudade No Sertão". Então, fica claro que, a intenção foi proposital.

Para conservar a moda do sertão, já que percorriam por trilhos inovadores do gênero musical.

DESCRIÇÃO DO REPERTÓRIO DO PRIMEIRO LP OFICIALMENTE DA DUPLA

LADO A	LADO B
FAIXA 1 - SAUDADE EU TENHO Autor: Antenógenes Silva/De Moraes Ritmo: Rancheira Instrumentos: Violões, sanfona e flauta	FAIXA 1 - ADEUS MÃEZINHA Autor: Antenógenes Silva/De Moraes Ritmo: Rancheira Instrumentos: Violões, flauta, trompetes e baixo quase imperceptível
FAIXA 2 - PARANÁ DO NORTE Autor: Palmeira Ritmo: Rasqueado Intrumentos: Violões e Sanfona	FAIXA 2 - BEIJO DA MORTE Autor: José Fortuna/Oswando Aude Ritmo: Xote Instrumentos: Violões, flautas e acordeão
FAIXA 3 - ASSIM COMO O RIO Autor: Almirante Ritmo: Fox Instrumentos: Violões, órgão e flauta transversal. É uma letra raiz, e tem refrão com back vocal	FAIXA 3 - CAIPIRINHA Autor: Luiz Baptista Junior/Ariowaldo Pires Ritmo: Rancheira Instrumentos: Violões, violino, acordeão e órgão
FAIXA 4 - TRÊS BOIADEIROS Autor: Anacleto Rosas Jr. Ritmo: Rancheira Instrumentos: Violões, trompetes, harmonia de sanfona e baixo quase imperceptível	FAIXA 4 - PIRACICABA Autor: Newton Mello Ritmo: Toada Instrumentos: Violões, acordeão e flauta
FAIXA 5 - SARITA Autor: Santos Coelho /B.Toledo Ritmo: Rancheira Instrumentos: Violões e sanfona e flauta	FAIXA 5 - PARAGUAITA Autor: Cunha Junior/Nhô Nardo Ritmo: Valsa ligeira Instrumentos: Violões, acordeão e clarinete
FAIXA 6 - MEU RANCHINHO Autor: Nhô Celestino Ritmo: Toada Instrumentos: Violões, clarinete, flauta e acordeão	FAIXA 6 - CAI SERENO, CAI Autor: Mariano/Joanico Ritmo: Rancheira Instrumentos: Violões, trompetes e acordeão

Podemos observar que a dupla cria uma marca, uma matriz. Portanto, vai ao encontro com a pesquisa realizada por Letícia Monteiro Rocha. Artigo científico publicado pela Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Universidade Católica Dom Bosco – Campo Grande (MS), cujo título A Marca No Universo Da Música Sertaneja, podemos observar que Pedro Bento & Zé da Estrada, criam uma marca, uma roupagem mexicana. Mesmo que tenha sido a partir de 1963, que a dupla começa a usar as vestimentas e chapéu mexicano, mas, já estavam preocupados com arranjos diferenciados do sertanejo mais arcaico.

"Para alcançar o sucesso dentro do gênero sertanejo, o artista deve primeiramente preocupar com a sua imagem, essa é a primeira marca que o público irá perceber, independente de outros aspectos como estilo de música e até mesmo afinação" (ROCHA, 2015, p. 14).

As criatividades do artista, ao seja, da produção artística, são caminhos em busca do sucesso, e o sucesso sempre caminha paralelamente à indústria da arte. Os empreendedores abarcam as novidades no mercado. O modismo como um todo é alvo de atenção no mercado econômico. É o que afirma Daniela Caranca no livro História Social da Moda.

> Nessa perspectiva fica evidente como a história do anexo moda-cultura-mercado remete a alguns percursos de pesquisa considerados pelos historiadores como basilares para a compreensão do fenômeno industrial. Esses percursos são constituídos pela história da ciência e da técnica e pela história dos empreendedores, indivíduos que, mediando as condições de mercado e os desenvolvimentos tecnológicos, conseguem, com talento e intuição, implementar uma transformação radical da economia (CALANCA, 2008, p. 131).

A inovação de um gênero musical está intrinsecamente ligada ao mecanismo da industrialização. A arte para sonhar, é a mesma que leva ao consumismo. Quando um artista cria algo, a indústria se faz presente com todas as armas do poder de marketing. E

de acordo com a autora Daniela Calanca, o que observa em alguns discos dos cantores sertanejos que criaram a matriz mexicana no gênero musical sertanejo, no álbum gravado em 1965, por título "Amor Proibido", que apelaram pela comercialização do produto fonográfico, através da foto da capa do LP. Por ser um tema muito comum no repertório musical sertanejo, falar em separação de casal, brigas, traições, Pedro Bento & Zé da Estrada se apoiaram na letra picante para promover o álbum. Sem sombra de dúvida, a imagem da capa foi o cartão de visita. "Críticos do mercado musical culpavam a indústria fonográfica. Quase sempre se enfatizam a manipulação e a alienação dos artistas, o controle dos grandes conglomerados e a subordinação da arte ao mercado" (ALONSO, 2015, p. 301). De acordo com o autor, a apelação criativa da capa do disco, na busca de seduzir os fãs, é uma ponte acessiva à travessia do mercado para a cultura midiática.

2.4 OAMOR É PROIBIDO, MAS VENDER O DISCO NÃO

Figura 4 (Capa LP 1965) Figura 5 (Contracapa) Figura 6 (LP)

O Lp gravado no ano de 1965, que ganhou o título "Amor Proibido", a capa contou com a foto de uma mulher, a qual faz pose em primeiro plano. Com olhar triste, o que dá entender estar com dúvidas em relação à expressão do título, um amor causador de

delírios. O penteado, que era moda na época, a produção do disco caprichou. Porém, analisando detalhes, causa impressão ser uma foto reproduzida, ou uma pintura. Leva-se em consideração a tecnologia daquele tempo, por não havia tanto recurso. O nome da dupla escrito com fonte moderna para a época, retratando a atenção totalmente voltada ao marketing, ao estímulo mercadológico. Na contracapa, o título está entre aspas na parte superior. Abaixo o nome da dupla. Com letras maiúsculas, em itálico. Ao centro, a face A e face B. Textos onde detalha as faixas musicais e autores. Na parte inferior, um logotipo da gravadora Chantecler. O design tem o formato de uma circunferência. Escrito em círculos laterais: Discos Continental – Chantecler – Gravações Elétricas AS. No centro da circunferência, escrito em letras maiúsculas: BRASIL NÃO VIVE SEM RÁDIO. E, quase no rodapé escrito em letras maiúsculas: DISCO É CULTURA. No rodapé, o endereço da gravadora, CGC e telefone para contato. Fazer menção sobre o rádio ser um veículo de comunicação indispensável no Brasil, e, afirmação que o disco é cultura era comumente nas contracapas de discos. O disco por ser considerado um produto artístico, o rádio por ser, realmente, o maior veículo de comunicação de massa. E principalmente falando do gênero musical sertanejo. No disco vinil, rótulos dos dois lados, com textos descrevendo o nome da gravadora, o nome da dupla. O número da gravação 111.405.590, o CGC da indústria, as faixas musicais e compositores. E, na lateral do rótulo, uma alerta dizendo: proibida a reprodução, execução radioteledifusão deste disco.

DESCRIÇÃO DO REPERTÓRIO DO LP AMOR PROIBIDO

FACE A	FACE B
FAIXA 1 – MEU ERRO Autor: Luiz de Castro/Pedro Bento Ritmo: Bolero	FAIXA 1 – JAMAIS TEREI ILUSÃO Autor: Las Mañanitas/ Adap. Luiz de Castro
FAIXA 2 – AMOR PROIBIDO Autor: Luiz de Castro/Pedro Bento Ritmo: Rumba Instrumentos: Violões, trompetes etriangulo	FAIXA 2 – UM NOVO AMANHÃ Autor: Luiz de Castro/ João Borges Ritmo: Bolero
FAIXA 3 – LADRÃO DE AMOR	FAIXA 3 – DEIXE PRA MIM A CULPA

Autor: Antônio de Lima/ Nhô Nico Ritmo: Huapango	Autor: José A. Espinosa/ Versão: Nilza Miranda Ritmo: Rancheira
FAIXA 4 – PERAMBULANDO Autor: Bolinha/ Zé Mineirinho Ritmo: Bolero	FAIXA 4 – TU SEMPRE TU Autor: Luiz de Castro/ Sebastião Aurelio Ritmo: Bolero
FAIXA 5 – CONQUISTANDO A TI Autor: José A. Jimenez/ Adap.: Waldomiro de Oliveira	FAIXA 5 – CASA VASIA Autor: Luiz de Castro/ Pedro Bento Ritmo: Bolero
FAIXA 6 – AVENTUREIRA Autor: Pedro Bento/ Doradense Ritmo: Bolero	FAIXA 6 – ATENDA Autor: Chuvisco/ Sérgio de Morais/ O. Rodrigues Ritmo: Bolero

Observamos erro de português, como na face B, a faixa 5 o título da música CASA VAZIA, está escrito vasia. Já na faixa 5 da face A, também na faixa 1 da face B, não menciona o ritmo da canção.

Ainda era começo da mídia nas capas dos discos. Tonico & Tinoco, uma das duplas sertanejas mais antiga do Brasil, suas primeiras gravações não havia capa. "Os primeiros discos das duplas caipiras era colocados em envelope, não existia capa, principalmente para os sertanejos. As duplas caipira não eram bem vistas no mercado da musicalidade. Meu pai e meu tio gravaram o primeiro disco em 1944, e, só saiu com capa a partir de 1958, mas era bem simples, não tinha nem ficha técnica", em depoimento diz José Carlos Perez, filho do cantor sertanejo Tinoco.

Só foi possível checar a instrumentação do álbum Amor Proibido, a música Amor Proibido, porque foi a única encontrada no youTube. O LP está riscado, não deu para ouvi-lo. É mesmo como José Carlos disse, não tinha ficha técnica, então, não é possível conferir os instrumentos senão ouvir a música.

2.5 55 ANOS DE SUCESSO

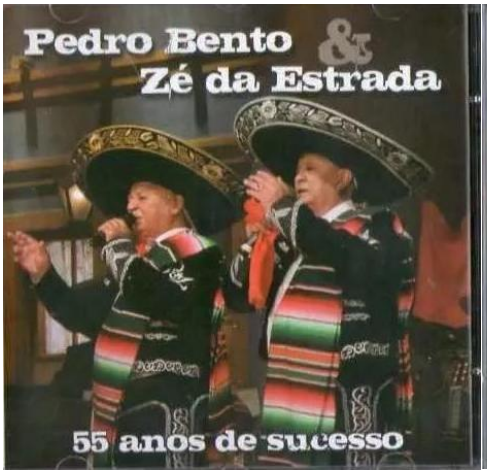


Figura 7 (Capa do álbum CD 2012) Figura 8 (Contracapa do CD 2012)

No último álbum da dupla sertaneja Pedro Bento & Zé da Estrada, gravado em 2012, trabalho realizado no mesmo ano em que gravaram o DVD, registro de 55 anos de carreira, na capa do 25º CD, os sertanejos estão realmente incorporados de mexicanos. Os dois vestidos de calça preta, camisa branca, e blazer preto com detalhes bordados em branco. Os cantores estão de Sarape no ombro esquerdo, com faixas coloridas, em tons abóbora, verde, branco e preto. Mas, os chapéus de cores diferentes. Os dois de chapéu preto, porém, o de Pedro Bento tem aba marrom com bordados branco, e Zé da Estrada de aba preta com bordado branco. A imagem em plano. Na foto em plano americano, a dupla está fazendo uma performance com o microfone na mão, como se estivessem interpretando uma canção. O que é bem provável que a foto foi tirada no ato da gravação do DVD, por estarem com a mesma roupa na capa do DVD, e no mesmo ambiente. Ou seja, na mesma casa de show. Onde no fundo da imagem parece madeiras rústica. Ao analisar a mídia da capa e contracapa do último CD da dupla, percebe-se que a criação da performance foi a razão de ter mantido o sucesso por mais de cinco

décadas. Já que o nome da dupla está na parte superior da capa do CD, enquanto no rodapé, está escrito "55 anos de sucesso".

Ao analisar a contracapa do CD, observamos as faixas musicais localizadas na parte esquerda. Na região central, uma espécie de legumes, não identificável, o que a câmera trabalhou propositalmente um desfoque. Causa sensação que seja um ramalhete de pimenta mexicana, uma vez que, a pimenta, na cultura mexicana simboliza: Energia, prosperidade, persuasão, amparo, sensualidade e sexualidade. E a dupla sempre teve determinação e sucesso. Um chapéu mexicano marrom, bordado com o mesmo legume, sobre pedras avermelhadas, ou talvez uma terra rachada pelo sol queimante do sertão. No rodapé, os logotipos dos parceiros: uma pirâmide, a marca do empresário MAIRIPORÃ, um ponto vermelho, significado de um olhar fixo em um disco ATRAÇÃO FONOGRÁFICA, potente gravadora responsável pelo sucesso
dos ídolos, um microfone, ARENA DO SOM, um x símbolo da TV SÉCULO 21, o código de barra, com o número da gravação: 7 8919 16 218237. O CNPJ da gravadora, site, e endereço.

DESCRIÇÃO DO REPERTÓRIO DO ÚLTIMO CD DA DUPLA

FAIXA 1 – SERENATA DO AMOR 2:33 Autor: Marciano/ Darci Rossi/ Sargento Castro Ritmo: Rancheira Instrumentos: Violões, Trompetes, violinos, teclado, chocalho, bateria e baixo	FAIXA 8 – SETE PALAVRAS 4:20 Autor: Luizinho Rosa Ritmo: Toada Instrumentos: Violões e viola
FAIXA 2 – CAMINHO DE MINHA VIDA 2:56 Autor: José Alfredo Jimenez Sandoval - versão: José Fortuna Ritmo: Rancheira Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria e baixo	FAIXA 9 – CORRIDO MEXICANO 1 *(Pouti–Pourri de Músicas Mexicanas*): VIVA A ALEGRIA – EL JARABE TAPATIO LA PALOMA 2:43 Autor: Maestro Araguary Ritmo: Rancheira Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria e baixo

FAIXA 3 – FLOR DA LAMA 3:18 Autor: Paiozinho? Benedito Seviero Ritmo: Rasqueado Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo	FAIXA 10 – CORRIDO MEXICANO 2 *(Pouti–Pourri de Músicas Mexicanas*): AY JALISCO NO TE RAJES EL RANCHO GRANDE – LA ADELITA 3:11 Autor: Ernesto M. Cartazar/ M. Esperon Ritmo: Corrido Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria e baixo
FAIXA 4 – RECORDAÇÃO 3:06 Autor: Goiá/ Nenete Ritmo: Toada Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo	FAIXA 11 – DAMA DE VERMELHO 2:43 Autor: Ado Benate/ Jeca Mineiro Ritmo: Bolero Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo
FAIXA 5 – COXONILHO (COXINILHO) 4:33 Autor: José Fortuna Ritmo: Fox Instrumentos: Violões, viola, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão, flauta tranversal e baixo	FAIXA 12 – BONECA COBIÇADA 3:30 Autor: Bia/ Bolinha Ritmo: Bolero Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo
FAIXA 6 – MÁGUA DE BOIADEIRO – Part. Especial: Alexandre Garcia da Silva (Berranteiro) 3:41 Autor: Nono Basílio/ Índio Vago Ritmo: Toada Instrumentos: Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo	FAIXA 13 – GALOPEIRA (GALOPERA) 3:17 Autor: Maurício Cardozo Ocampo/ versão Pedro Bento Ritmo: Polca Paraguaia Instrumentos: Violões, teclado, trompetes, violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo
FAIXA 7 – HERÓI SEM MEDALHA 3:43 Autor: Sulino/ versão: José Fortuna Ritmo: Moda de viola Instrumentos: Viola	FAIXA 14 – POUT-POURRI: ESTÁ CHEGANDO A HORA - GUADALAJARA 2:26 Autor: Henricão/ Rubens Campos Ritmo: Rancheira Instrumentos: Violões, teclado, trompetes,

	violinos, chocalho, bateria, acordeão e baixo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve como objetivo mostrar a dupla sertaneja que, dentro do cenário musical sertanejo criou sua matriz. Buscou esclarecer a autenticidade da criação dos artistas, quando decidem serem diferentes na capa do disco, no circo, nas festas de peão, na televisão, nos instrumentos, no ritmo, e, principalmente, nas vestimentas mexicanas. A pesquisa teve o empenho de ouvir o primeiro disco oficialmente que a dupla toma iniciativa de inserir nas gravações instrumento de origem mexicana como o trompete, gravação de 1960. Tentando entender melhor a mídia das imagens da capa e contracapa. O disco um tanto exótico gravação de 1965, onde os cantores não aparecem na capa, e sim a foto de uma mulher, a pesquisa investigou a imagem, e detalhes minuciosos da foto, fontes das letras que desenvolveu a narrativa como um todo. Só não foi possível ouvi-lo, porque está riscado, e as músicas não foram encontradas no youtube.

O último CD, 25º da carreira da dupla gravação de 2012, foi analisado capa e contracapa. Todas as faixas musicais foram ouvidas. Chegando a conclusão que, a dupla que conquistou o subtítulo "Os Amantes da Rancheira", gostam mesmo do ritmo rancheira. Das 38 músicas analisadas, 10 são rancheiras.

O tema é considerável de extrema importância ao desenvolvimento da criatividade, para aqueles que permeiam ingressar no campo do gênero musical sertanejo. Também, homenagem, respeito, aos artistas criativos.

É possível angariar novas informações no campo do saber, sobre a dupla sertaneja referida à pesquisa. Com a bibliografia, agora, existente.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto**: **música sertaneja e modernização brasileira** – 1ª Ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 37, 301.

CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**, 2008, p. 131 – Editora Senac São Paulo.

G1 de São José do Rio Preto – (SP), em 05 de junho de 2017 às 14h18, http://g1.globo.com/sao-paulo/sao-jose-do-rio-preto-aracatuba/musica/noticia/morre-ze-da-estrada-dupla-de-pedro-bento.ghtml

Rev. music. chil. v.54 n.194 Santiago jul. 2000, p. 35

PERIPATO, Sandra. Site Recanto Caipira.

YOUTUBE. **Apresentação na TV Cultura – programa Viola Minha viola** 04/04/2012.https://www.youtube.com/watch?v=MKLfboyeS2E

ROCHA, Letícia Monteiro. **A Marca do Universo da Música Sertaneja** – Artigo Intercom - Universidade Católica Dom Bosco – Campo Grande –(MS), 2015, p. 14.

O errado que deu certo: "Deu onda" eo comentário musicaldo funkpaulistano-carioca

Adriana Facina, *Vinicius Mendes*, *Dennis Novaes* e *Carlos Palombini*[*]

Resumo. O canal KondZilla lançou "Deu onda", do MC G15, na produção musical do DJ Jorge Lemes Ferreira, em 21 de dezembro de 2016. O videoclipe superou "Bumbum granada", dos MCsZaac e Jerry, em 12 de março de 2017, quando atingiu 220 milhões de visualizações e, em menos de três meses, passou à primeira posição no canal. À medida que ganhava popularidade, ao ritmo dos dois milhões de visualizações diárias, uma polêmica se desenvolvia sobre suas qualidades musicais: a melodia estaria em tonalidade maior, e o acompanhamento, no mesmo tom menor. Netnografia (BARTL; KANNAN; STOCKINGER, 2016) conduzida entre dezembro de 2016 e fevereiro de 2017 expõe a querela da bimodalidade, que mobilizou DJs, produtores, MCs, funkeiros e o cantor-compositor Ritchie. Se a harmonia desempenhou papel secundário no desenvolvimento dos subgêneros *putaria* e *proibidão*, e se ela se tornou um traço distintivo do *melody* e do *pop funk*, "Deu onda" a emprega de modo original, sem os clichês costumeiros. Tal uso decorre do fato de a música combinar características de putaria e melody, e constituir assim um caso particular de hibridação de subgêneros.

Palavras-chave:funk carioca, harmonia, proibidão, melody, putaria.

Abstract. On 21 December 2016 the YouTube channel KondZilla released "Deuonda", by MC G15, produced by DJ Jorge Lemes Ferreira. On 12 March 2017 the video reached 220 million views, thus surpassing "Bumbumgranada", by MCs Zaack and Jerry, and attaining the first position on the channel in less than three months. As its popularity grew at the rate of 2 million viewsa day, a controversy developed about its musical qualities: the melody would be in a major key whereas the accompaniment would be in the same minor key. Netnography(BARTL; KANNAN; STOCKINGER, 2016)conducted from December 2016 to February 2017 expounds the quarrel of bimodality, which mobilizedDJs, musical producers, MCs, funksters and the singer-songwriter Ritchie. If harmony has played a secondary role in the development of the the subgenres *putaria* and *proibidão*,and if it has become a distinctive feature of *funk melody* and *pop funk*, "Deuonda" uses it in an original manner, without the usual clichés. Such a use follows from the fact that the music combines characteristics of *putaria* and *melody*, and thus constitutes a particular case of genre hybridation.

[*]UFRJ, doutora em antropologia social; Unicamp, mestrando em música; UFRJ, doutorando em antropologia social; UFMG, doutor em música, bolsista PQ-CNPq.

Keywords: funk carioca, harmony, proibidão, funk melody, putaria.

1. G15 e KondZilla

Filho de pedreiro, nascido numa família de oito irmãos e criado no bairro Pantanal, em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, Gabriel da Paixão Soaresiniciou-senabateria numa igreja evangélica aos 11 anos de idade.Após três meses, passou atocarem cultos. Interrompeu os estudos na quinta série do ensino fundamental.Começou no funk aos 14.Um ano depois,apresentava-se regularmenteem São Paulo, onde atualmente reside. Foi lá que a carreira deslanchou, aos 15.Daí o nome artístico:MC G15 (GARCIA, 2017).O sucesso em grande escalachegou-lhe aos 18com "Deu onda".A melodiaocorreu-lhe em Vitória (NA GLOBO, 2017),durante o segundo susto de uma sessão do filme *Invocação do mal 2*.[110]Posteriormentefez a letra, um tributo ànamorada,com quem se relacionadesde os 13 (SOARES, s.n.). "Deu onda" apareceu no YouTube em performance informal,num medley com acompanhamento de voz, em 7 de julho de 2016 (DEU ONDA, 2016d). A produção musical, assinada por Jorge Lemes Ferreira, o DJ Jorgin, foi lançada em 22 de novembro nos canais JorginDeejhay Oficial (DEU ONDA, 2016a) e GR6 Explode(DEU ONDA, 2016b),com visualizações na casa das centenas de milhares, a primeira, e na das dezenas de milhões, a segunda. Para o videoclipede KondZilla(DEU ONDA, 2016c), os versos "que vontade de foder" e "meu pau te ama" foram substituídos por "que vontade de te ter" e "o pai te ama" (ORTEGA, 2017a).G15 conta que a versão *light*lhefoi revelada em sonho premonitório no qual anteviua própria glória (ENCONTRO, 2017).

Quem conheça o trabalho daprodutora de Konrad Cunha Dantas, a KondZilla, não se surpreenderá com a popularidade de "Deu onda"no canal do *videomaker*paulista.No dia 19 de janeiro de 2017,"Bumbum granada", dos MCsZaac e Jerry, em produção musical dos DJs Kelvinho, Redx e Menininho, acumulavamais de 210 milhões de acessos em oito meses; "Cheia de marra", do MC Livinho, em produção musical do DJ Perera, mais de 170 milhões em oito meses; "Baile de favela", do MC João, em produção musical do DJ R7, mais de 152 milhões em um ano e quatro meses; "Tudo de bom", do MC Livinho, em produção

[110] *The Caring 2*, lançado no Brasil em 9 de junho de 2016.

musical do DJ Perera, mais de 136 milhões em um ano e dois meses; "Tumbalatum", do MC Kevinho, em produção musical do DJ Jorgin, mais de 134 milhões em quatro meses.A sexta colocada era "Deu onda",lançada em 21 de dezembro de 2016, commais de106 milhões de acessosem menos de um mês.

Em 29 de dezembro o vídeo atingiu 18 milhões de visitas.Em 3 de janeiro o Universo Online noticiou: "Funk 'Deu onda' ocupa primeiro lugar entre virais do mundo, diz aplicativo"(FUNK, 2017)— leia-seSpotify. A música havia desbancadoretrospectivas deGeorge Michael, morto no dia de Natal.A reportagemincluía um pot-pourri de vídeos de famosos que cantaram, dançaram ou tocaram "Deu onda":Gretchen, MC Bin Laden, Latino,Anitta e outros.Em 5 de janeiro o vídeo aproximou-se dos 50 milhões de visitas. Uma semana depois, em 12 de janeiro, chegouaos 78 milhões.Em 16 de janeiroo G1estampou:"terceira música mais tocada no mundo em ranking semanal do YouTube" (ORTEGA, 2017b)— quandoocupava tambéma primeiracolocação brasileira nas plataformas Spotify, Apple Music e Deezer.Entre a tarde de 18 eanoite de 19 de janeiro, o clipede KondZillapassou dos100 aos106milhões de visualizações, para chegar às 136 milhões 871 mil 405visitaspouco depois do meio-dia de 30 de janeiro,eaproximar-seassim de "Tumbalatum", então com 138 milhões 241 mil 792visualizações.Em 12 de março o clipe alcançouos 220 milhõese ultrapassou "Bumbum granada" para assumir a primeira colocação no canal em menos de três meses.

2. Citar

A discussão sobre o funk carioca costumagravitar em torno dos polos da legitimação e de sua antítese. Na segunda metade de fevereiro de 2016, "Baile de favela"suscitara um*frisson*acerca da semelhança entre seu motivo inicial e o de uma gravação de música grega supostamente antiga. Devido aoreduzido número de especialistas em música da antiguidade clássica no Brasil,devido àincipiência dos estudos de teoria e análise do funk carioca,edevido aodesinteresse do jornalismo musical, a discussão não prosperou: descobriu-se a semelhança ea descobertafoi notícia (CAPANEMA, 2016). O argumento de

similitude melódica serviu para legitimar a músicaao fazê-laremontar a uma Grécia sugestivamente clássica, "berço da civilização". De modo análogo, Arnold Schoenberg apresentou a técnica de sua linguagem musical como o desenvolvimento e a combinação necessários das habilidades de Bach, Mozart, Beethoven, Wagner e Brahms (SCHOENBERG, 1975: 172–173),enquantoPierre Boulez recorreu a Stravinsky, Webern, Varèse, Cage e Messiaencomo mesmofim (BOULEZ, 1957: 31). Ao mesmo tempo,oargumentode similitude serviu paradeslegitimá-laatravés da substituição da figura deorigem, inspiração, apropriação ou influência pela de cópia ou plágio.

Se Robert Schumann não se dignifica nem se degrada por citar um trecho da "Marselhesa" no *Carnaval de Viena*, Op. 26,o mesmo vale para "Baile de favela" quandoinclui um motivo antigo ou moderno. Masenquanto em Schumann o hino francês é um episódio longamente preparadoque chama a atenção para si mesmo e para o contexto vienense de 1839, no hip-hop,do qual o funk cariocadescende,a citação tende a obliterar-se por constituir um elemento estruturante da própria linguagem musical,o quenão exclui um jogo complexo e frequentemente arcano de referências intertextuais. Em *Do samba ao funk do Jorjão*, Spirito Santo identificou fenômeno semelhante ao analisar a chula: "o conceito de chula poderia ser entendido [...] como uma espécie de suporte melódico fixado pela tradição, apropriado para a condução de vários tipos de mensagens (textos) gravadas, coladas a esse suporte, segundo necessidades de comunicação social muito bem definidas" (SPIRITO SANTO, 2016: 86).

3. Polemizar

O sucesso de "Deu onda" fez proliferar o comentário musical,fixadoagora no problema da relação da melodia com os acordes de seu acompanhamento.A fixaçãoharmônico-corretiva parece originar-se deuma disputa, anterior à própria música, entre dois DJs da GR6,a agência do MC e do produtor musical.Em 2015 um dos canais da produtora, provavelmente o GR6 Explode (onde o material já não se encontra), divulgou o vídeo "GR6 no ar: entrevista com DJ R7 e DJ Jorgin",cujo link o MC PLrepostouem novembro daquele ano (PEDRINHO,

2015).Datada de maio de 2016, uma cópia sobrevive no canal Alan Divulga Funk sob o título "GR6 entrevista DJ R7 e DJ Jorgin 2016".Juninho Love (o "Tiririca"), então produtor executivo da empresa, apresenta os DJs da casa:a sua direita, R7(Rodrigo Santos), de Vila Velha, Espírito Santo, 24 anos, "o rei da putaria"; a sua esquerda, Jorgin (Jorge Lemes Ferreira), da Zona Leste de São Paulo, 21 anos, "o cara da ostentação".O apresentador observa: "E o mais legal de vocês é que não tem briga e ego e vaidade".R7 responde: "Nunca teve briga". Jorgincompleta: "Jamais! [...]O pessoal fala às vezes sem saber as coisas" (GR6, 2016).

Em 10 de outubro de 2016, R7 posta em seu Facebook: "Gravando MC G15: breve, várias pesadas" (SANTOS, 2016d). Em 12 de outubro, ele desabafa: "Confio em ninguém nessa porra" (SANTOS, 2016c).Em primeiro de novembro, o canal MH O Polêmico anuncia:"DJR7 perdendo espaço na GR6 para o DJJorgin" (DJ R7 PERDENDO, 2016).Em 15 de novembro, R7 ironiza: "Começou a produzir agora e já está emocionado" (SANTOS, 2016b). Em 29 de novembroO Polêmico volta à carga: "DJ R7 fica com inveja que todas as musicas que o DJ Jorgin produz é hit" (DJ R7 FICA, 2016).

No dia de Natal,Konrad Dantaspublica em seu Facebook: "DJ Jorgin, um dos melhores produtores musicais da história do Baile Funk, sem mais" (DANTAS, 2016).A afirmação dá ensejo a uma avalanche de comentários. A polêmica concerne ao fato deJorginser ou não ser história do funk. Participamos DJsGelouko,RD da NH,Baphafinha,Byanoe outros, alémdosMCs Maromba eBó do Catarina. A controvérsia se alastra por YouTube, WhatsApp, Facebook e outras redes.Nas primeiras horas de 5 de janeiroJorge Ferreira se insere no debate em comentário à postagem: "são oito anos na caminhada para os que acham que cheguei agora. Normal: tudo o que fica em evidência vira alvo".Adiscussão prolonga-seaté 24 de janeiro.Em 26 de dezembro, o DJ R7 oferece conselho: "Tudo é fase, meu amigo, depois passa". Para acrescentar no mesmo instante:[111] "e tu não estoura porra nenhuma" (SANTOS, 2016a). Pouco depois, às 20:44, o DJ Leo Justiexpressaseu repúdio:

[111] Cf. histórico de edição da postagem.

> Qualquer pessoa que saiba o mínimo de teoria musical — ou apenas tenha ouvido musical — não vai suportar a produção da nova do MC G15 — um dos melhores MCs que surgiram nos últimos tempos.
>
> Algo que passa reto da maioria das percepções de quem trabalha com música, mas não estudou música, é a quantidade de produções de funk que cometem erros bizarros de harmonia.
>
> Acho que essa é a campeã de todas que já ouvi: a melodia é *toda*[112] maior e os acordes que acompanham são no *mesmo* tom *menor*.
>
> De sentar e chorar, porque o MC G15 é um dos MCs mais picas que surgiram nos últimos tempos. (JUSTI, 2016)

Cinco minutos depois, elecorrige:[113] "De sentar e chorar, porque o MC G15 é um dos MCs mais fodas do momento". Às 22:02, corrige de novo: "De sentar e chorar, porque o MC G15 é um dos MCs mais fodas do funk..."E acrescenta, em pós-escrito: "alguém consegue o*acappella*?"

Leo Justi é o responsável pelo Heavy Baile, evento que ele apresenta nos seguintes termos:

> Chegou o "Heavy Baile", uma reinvenção do gênero que deve sua proeminência súbita à ascensão de um homem — Leo Justi. Heavy baile é uma retomada do protótipo de origem com horizontes mais amplos, produto tanto da nova abordagem do "jukebox global" de construção do som quanto da batida carioca. Aqui você se depara com influências do *drum 'n' bass* britânico, do *ghettotech* de Detroit ou do Baltimore *club*. Até os ícones franceses de *dance* do Daft Punk entram na combinação. Como se poderia esperar de um som com tantos elementos, não é música para os fracos. As batidas de Leo são rápidas como rajadas, escuras como sombras, fortes o bastante para levantar defunto. (JUSTI, s.n., tradução nossa)

De um lado, os Bailes da Pesada, dos DJs Big Boy e Ademir Lemos, mito de fundação do funk carioca,convenientemente situado na Zona Sul, ao qual ele se filia;de outro, Londres, Detroit, Baltimore e Paris. Nesse vai-e-vem,Leo Justiofereceao gênero "horizontes mais

[112]Justi se equivoca: o tema utiliza o intervalo de terça menor em sua primeira aparição.

[113] Cf. histórico de edição da postagem.

amplos", com som de rajadas capazes de ressuscitar os mortos, mas à distância de rajadas e mortos propriamente ditos. "Filho de um oboísta e uma pianista que atuam na área de música clássica, Leo Justi, 23 anos, começou a estudar violino aos 8" (MOREIRA, 2010), diz*O Globo*em 14 de maio de 2010.Eleofereceassim seus préstimos a quem deseje beneficiar-se do "mínimo de conhecimento musical" que eliminará os "erros bizarros de harmonia" nos quais "Deu onda" é campeã.Para isso, precisa apenasdo *a cappella*. Mais prudente, Antônio Marques Antmaper, oDJ Omulu,declara em 4 de janeiro de 2017: "Remix do 'Deu onda':não farei" (ANT MA PER, 2017). E nem o poderia: o *a cappella* não foi liberado.[114]

Ainda em 4 de janeiro, o DJ Fábio Rhuivo, de Santos, contesta Conrad Dantas: "Vários músicos chegaram para mim e perguntaram, 'Rhuivo, como o cantor canta em tom maior e a harmonia e a produção estão em menor?'"Em seu apoio,exibeáudios de uma conversação com o DJ Victor Júnior, ao qual se dirige nos seguintes termos: "Não é jazz! Que eu saiba, jazz que usa maior com menor".O interlocutorresponde: "Um amigo fez um *cover*, com a voz cantando a mesma melodia do G15, só que trocou a harmonia de fundo, e funcionou". E prossegue: "O G15 é afinado,ele botou a voz, mas o produtor botou qualquer nota". FábioRhuivo conclui que a produção exerce uma influência negativa sobre as novas gerações.Seu sucesso adviriade uma boa ideia de G15, de suaafinação, e do trabalho da GR6.Victor Júnior antecipa: "Não vai ser a música do Carnaval".Ecompleta:"é lenta" (TRETA, 2017a, 2017b).

Quandoo vídeo de KondZillase aproxima dos 50 milhões de acessos, no dia seguinte, a controvérsia galga novo lance.O DJ Rhuivo solidariza-se com R7 através demais umvídeo (POLÊMICA, 2017a).O Polêmico divulga fac-símile de uma postagem na qual R7faz queixume:[115]"não sabe nem fazer um ponto sozinho, precisa de ajuda de universitários; aí fica fácil, não é?" (POLÊMICA, 2017b). EPedro Serapicos, do selo paulistano Alcachofra Records, "uma produtora de música independente", explica a *politonalidade* de "Deu onda" (DECOMPONDO, 2017). Serapicos atua nos âmbitos da eletrônica, do rock e da trilha, mais

[114] Liberar o *a cappella* para que qualquer DJ possa realizar sua própria produção musical é uma das estratégias de divulgação no funk carioca.

[115] Não foi possível localizar essa postagem no Facebook de Rodrigo Santos.

propensos a aproximações com o erudito.Ele discorre sobre a produção musical de "Deu onda" com referência aos compositores DariusMilhaud e BélaBartók. É uma forma de conferir legitimidade à produção musical, à maneira daquela utilizada para "Baile de favela": grandes compositores o fizeram, logo, o produtor musical tem cultura. O argumento se anula na forma do "ele não sabia o que estava fazendo". A análise de Serapicosmotiva matérias no jornal *Nexo*(FREITAS; LIMA, 2017) eno *Huffington Post* brasileiro (TERTO, 2017).

Nas primeiras horas da manhã de 6 de janeiro,em seu Twitter, ocantor e compositor londrino-carioca Ritchie (Richard David Court) junta-se ao coro: "Ontem ouvi a dita 'música' do verão e, sinceramente, deu vontade de me aposentar de vez desse ofício" (COURT, 2017f). Vinte minutos depois, ele exclama: "Melodia em tom maior, base em tom menor... e o Tom maior de todos vira na cova!" (COURT, 2017e). No mesmo dia, seus comentários viram matéria no jornal *O Globo*: "Autor do sucesso 'Menina veneno', Ritchie critica 'Deu onda', a 'música do verão 2017'" (AUTOR, 2017).Ele queixa-se do fato de a plataforma Twitterrecusar-lhe repetidamente o selo de verificação da conta (COURT, 2017d); pede ajuda a seguidores para que seu canal atinja os 8 milhões de acessos (COURT, 2017b);e comemora os fatos de colocar-se em quinquagésimo oitavo lugar na parada pop de uma plataforma de artistas emergentes (COURT, 2017c), e de seu YouTubeter recebido 50 mil visitas em 24 horas (COURT, 2017a).

Em 10 de janeiro, na plataforma Ondda, Clara Averbuck e Carol Patrocínio manifestam sua preferência pela letra original, com o verso "meu pau te ama" em lugar de "o pai te ama" (AVERBUCK; PATROCÍNIO, 2017b).Em 18 de janeiro,elas respondem comentários derrogatórios suscitados pelo vídeo (AVERBUCK; PATROCÍNIO, 2017a). Em 11 de janeiro, G15é atração no Encontro com Fátima Bernardes (ENCONTRO, 2017).Em 21 de janeiro,Adalberto Neto anuncia no blog Gente Boa: "Intérprete de Pixinguinha no cinema, Seu Jorgecritica 'Meu pau te ama' e defende 'valores poéticos'".O músico conclui: "É valioso trazer de volta o Pixinguinha, figura fundamental nesse momento em que temos coisas como 'o meu pau te ama'. É importante restaurar os valores poéticos. As canções dele são imortais, com uma proposta carinhosa, completamente diferente disso aí" (NETO, 2017).Em 29 de fevereiroG15 se apresenta no Domingão do Faustão (DOMINGÃO, 2017).

5. Harmonizar

O termo harmonia remete,genericamente,a um "conjunto de sons agradáveis ao ouvido" (HOUAISS;VILLAR; MELLO FRANCO),e,em sentido especializado,à "combinação de notas,simultaneamente, para produzir acordes,e sucessivamente,para produzir,progressões de acordes (ANDERSON et al., 2017, tradução nossa),sejamou nãotonalmente funcionais (STRUNK, 2017).Segundo Carl Dahlhaus, "o termo é usado descritivamente, para denotar notas e acordes assim combinados, e também prescritivamente, para denotar um sistema de princípios estruturais que governam essas combinações" (ANDERSON et al., 2017, tradução nossa). No curso da história, "não foi realmente o significado do termo 'harmonia' que mudou, mas o material ao qual foi aplicado e as explicações dadas para sua manifestaçãoem música"(ANDERSON et al., 2017, tradução nossa). Naformaprescritiva, "a harmonia tem seu própriocorpo de literatura teórica"(ANDERSON et al., 2017, tradução nossa). Se existe uma tradiçãoprescritiva no funk carioca, como o protesto do DJ Rhuivoimplica ("Não é jazz!"), não há um corpo de literatura teórica, e aquela tradição não foi compilada.

A historiografia da chamada música erudita do ocidente sugere que, do classicismo a meados do século vinte, a narrativa seja conduzida pelafigura da expansão do campo tonal rumo aopróprio óbito. Arnold Whittall discorda:

> A ideia que compositores do século dezenove estivessem comprometidos com a erosão sistemática dos princípios harmônicos tradicionais a fim de facilitar a trajetória final de Schoenberg rumo a sua destruição é simplista, pois o efeito total — sobretudo em Wagner, e também, na maioria das vezes, em Liszt, apesar de seus experimentos tardios — é realçar a chegada última, retardada (mas indubitável), à resolução consonante. Os acordes cromáticos e as estratégias dissonantes dos compositores românticos serviram assim para enriquecer a tonalidade, e esses enriquecimentos continuaram a ser explorados e usados durante o século vinte ao lado de iniciativas mais radicais.(WHITTALL, 2017b, tradução nossa)

É a figura, criticada por Whittall, que confere poder de legitimação à ideia de politonalidade. Jorge Ferreira rejeita o endosso:

> Jorgin explica: foi sem querer mesmo. "Só fui perceber quando vi gente criticando", diz. Ele fica mais inquieto na cadeira ao falar do assunto e não percebe o vídeo de Pedro como positivo, mas acaba concluindo que foi um "errado que deu certo" e que a versão corrigida "não teria graça". (ORTEGA, 2017a)

Os comentários de Leo Justi, do DJ Fábio Rhuivo, do DJ Victor Júnior e de Ritchie dizem respeito à combinação de notas em acordes.Haveria sobreposição de modos tonais: maior, na melodia;menor, no acompanhamento. O termo bitonalidade,mais adequadoque politonalidade aqui, costuma aplicar-se"não apenas a composições que utilizam duas tonalidades claramente diatônicas, mas também àquelas que sobrepõem segmentos modais contrastados" (WHITTALL, 2017a, tradução nossa). Whittall cita uma passagem de *Petrushka* (1910), de Igor Stravinsky, na qual o compositor combina arpejos de Dó Maior e Fá Sustenido Maior,sem progressões harmônicas estendidas:seria melhor considerara mistura um único construto modal (WHITTALL, 2017a).Para Whittall, a politonalidade é "um modo distintamente mecânico de derivar algo novo de algo tradicional"(WHITTALL, 2017a, tradução nossa). Ela podeservir à exploração de texturas livrementeflutuantese à sugestão de um psiquismo fraturado ou de traços de caráter diametralmente opostos (WHITTALL, 2017a).Se a música está no ouvido de quem escuta, ambos os ususestão em "Deu onda". De acordo com o primeiro, a ambiguidade modal sugere o estado de estranhamento da embriaguez amorosa. De acordo com o segundo,os quadros iniciais do vídeo de KondZilla mostram o protagonista dividido entre, de um lado, a Catuaba Selvagem, o RedLabel, a maconha e a cocaína, e, de outro, o objeto de seu desejo erótico, cuja obtenção é condicionada ao abandono dos primeiros.Todavia, quando do encontro para o pedido de noivado, "meses depois", é uma camisa com estamparia de folhas de cânhamo que ele veste.Essa espécie de ressonância semântica intermídia — a maconha de que ele precisava no passado, segundo a letra, é a estamparia que ele veste no presente, segundo o vídeo — tem correspondência nos ecos da versão proibida, que se ouvem claramente em "o pai te ama", a versão que causou furor, e terminam por gerar

orefrão apócrifo "meu pai te ama", cantado pela plateia do Domingão do Faustão (2017). Por outro lado,não é por realizar-se sem querer quea bimodalidadedeixa de ser — com toda a propriedade, e com uma literalidade possivelmente não imaginada por Whittall — um modo mecânico de derivar algo novo de algo tradicional.

Emborao trabalho de produção musical do DJ Jorge Ferreira se traduza naelaboração de um acompanhamento para uma melodia, esse acompanhamento não consisteessencialmente emacordes ouencadeamentos.Não se trata de harmonizar uma canção, masde criar uma *base*,termo da línguaportuguesa que equivale à*break-beat* do hip-hop afro-norte-americano.Uma break-beat é um pedal ou *loop*rítmico de conteúdo harmônico reduzido ou nulo cuja função é fazer dançar. No desenvolvimento da linguagem musical do hip-hop, a voz é uma componente tardia, que se insere em contraponto rítmico à base para dar forma ao rap, expressão vocal da cultura hip-hop. A relação entre as divisões mecânicas da base eletrônica e as divisões fluidas da voz humana é traçodistintivodo rap. No funk carioca,a elocução vocal adquire características do idioma e das culturas locais,epode assumir feições nitidamente melódicas, tomadas ao folclore, ao samba, ao pagode, ao axé, à lambada, ao pop.É este aspecto queo DJ Jorge Ferreira valoriza. Leo Justi, o DJ Victor Júnior e o DJ Rhuivonão reconhecem esse trabalho, evidente quando se compara a produção com as interpretações ao vivo (ENCONTRO, 2017; DOMINGÃO, 2017).

Ainda queas linhas melódicasdo funk carioca possam sugerir harmonizações, não há acordes na maior parte dos clássicos dos anos1990:que se ouçamo"Rap da felicidade",de Katia e Julinho Rasta, na voz dos MCs Cidinho e Doca,o "Rap do Silva", do MC Bob Rum, o "Rap do Borel", dos MCsWillian e Duda,o "Rap do Salgueiro", dos MCs Claudinho e Bucheca,o "Rap da estada da Posse", dos MCsCoyote e Raposão, o "Rap do parapapá",dos MCs Cidinho e Doca, eo "Rap Comando Vermelho", do MC Mascote.Na década seguinte, nem"Cerol na mão", do Bonde do Tigrão, nem "Diretoria", do MC Primo, nem "Vida bandida", de Praga, na voz do MC Smith,nem "Na faixa de Gaza é assim", do MC Orelha, alteram a situação,emboraalguns sucessos do período interpolem segmentos harmônicosque evitam sobreposições com a linha vocal. É o caso de"Tire a camisa", do MC

Cabo, em produção de Dennis DJ, de "Boladona", na voz da MC Tati Quebra-Barraco, ede "Eguinha pocotó", de Serginho e Lacraia.

A partir de meados da primeira década do milênio, o proibidão, originalmente o subgênero mais simples do ponto de vista da produção musical,torna-se um campo de experimentosemsonoridadese texturas.Isso se pode ouvir nasproduções do DJ Chorão para "Faz a rodinha em volta da FAP" (2008), de Praga, e para "A Penha é o Poder" (2008), ambas com o MC Max;do DJ Byano para "Camisa da Osklen" (2008), de Praga, com os MCs Max e Tikão, para "Vida bandida" (2009), de Praga, com o MC Smith, e para "Elenco fabuloso Chatubão Digital" (2011), com o MC Alexandre; do DJ Kbelinho para "Amigo da antiga" (2009), do MC Andrezinho Shock, com o MC Tikão;do DJ Selminho para "Pesadelo dos bacanas" (2010), de Praga, com o MC Frank; do DJ Diogo do Serrão para "Não entra aqui a UPP" (2010), com o MC Tovi, e para "Herói ou vilão" (2013), do MC Orelha; e do DJ RD da NH para "Tá tudo monitorado" (2012), do MC Rodson,e para "Vida bandida 2" (2013), de Praga, com o MC Smith. Algumasdessas produções passam das texturas complexas, à maneira de "Faz a rodinha em volta da FAP" e "Elenco fabuloso Chatubão Digital",para um minimalismo pontual, ao modo de "Herói ou vilão". Tal processo é concomitante ao aguçamento da crise dos bailes de favela pela política das chamadas Unidades de Polícia Pacificadora (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014. FACINA; PALOMBINI, 2017) e à substituição de bases do tipo tambor ou tamborzão por beatboxes.É nesse ponto de ruptura, quando oepicentro comercial do funk carioca se desloca para São Paulo, que o DJ Jorgin inicia carreira. Sua primeira produção de funk disponível no YouTube, "É a Oakley que nois tem", do MC Lukinhas, no início de 2010, mostra que seu vocabulário é o do proibidãoem seu apogeu. Por "vocabulário" entendemos aqui bases epontos. E definimos provisoriamente um ponto como um *riff* instrumental ou vocal que se adiciona à combinação da base com a vozem complementoà produção.Todavia, se o vocabulário é aquele em voga no Rio de Janeiro de 2009, sua concatenação é diferente.Por outro lado, a produção musical mais antiga do DJdisponível no YouTube, "Só com você" (2009), um pagode romântico, demonstra sua habilidade em lidar com as expectativas harmônicas convencionais do gênero, isto é, com a "harmonia correta".

Menos ligado ao hip-hop que ao Latinfreestyle e à canção romântica, encontraremos harmonizações propriamente ditas no subgênero *melody*quando lançado pelas chamadas grandes gravadoras. São exemplos os três álbunsde Latino (1994, 1996, 1997) eos dois do grupo Copacabana Beat(1995, 1996) na Columbia, e os seisda dupla Claudinho e Buchecha na Universal (1996, 1997, 1998, 1999, 2000 e 2002).OCD*Falando com as estrelas*, do MC Marcinho, produzido em 2002 pelo DJGrandmaster Raphael, exemplifica o uso de harmonizaçõesna fonografia independente.

Embora oproibidãose aproxime da canção de protesto, ele não lançou mão de harmonizações. Talvez por isso mesmo timbres, texturas e rítmicas tenham alcançado ali tal grau de originalidade.De fato, a harmoniafoi usada para marcar o não pertencimentoaosubgênero.Assim, "Falcão", do MC Dido, lançada em setembro de 2010 em produção do DJ Mortadela, éum proibidãona medida em que fala da *vida no crime*ao som de tambores e tiros.Após a prisão, em dezembro de 2010, do MC Dido, quando amesma música reaparece,em fevereiro de 2011,na vozdo autorem duo com a MC Marcellyem produção dos DJs Dennis e Victor Júnior,carrilhão sinfônico, coro, cordas, acordes e progressõessubstituem tambores e tiros;a expressão "que se exploda" substitui o "que se foda" original; ea elocução vocal torna-se enfática.Passamos do proibidão ao consciente. A harmonização "correta", no funk carioca,é também um marcador de subgênero, e da passagem do *underground* ao *mainstream*.

Referências

A PENHA É O PODER. MC Max (intérprete). DJ Chorão (produtor musical). YouTube: Brmma1303, 19 set. 2008. Disponível em: <http://goo.gl/vCvrhu>. Acesso em: 8 ago. 2017.

AMIGO DA ANTIGA. MC Tikão (intérprete). MC Andrezinho Shock (compositor). DJ Kbelinho (produtor musical). YouTube: Mania de Funk, 18 jan. 2009. Disponível em: <http://goo.gl/fVVo4n>. Acesso em: 8 ago. 2017.

ANDERSON,Julian;COHN, Richard; DAHLHAUS, Carl;HYER, Brian; WILSON, Charles.Harmony. In: ROOT, D. (Org.).*Grove Music Online*. Nova York: Oxford

University Press, 2017. Disponível em:<http://goo.gl/3kQDdT>. Acesso em: 23 jan. 2017.

ANT MA PER. S.l.: Facebook, 4 jan. 2017.Disponível em: <http://goo.gl/iotTnY>. Acesso em: 2 ago. 2017.

AUTOR DO SUCESSO "MENINA VENENO", RITCHIE CRITICA "DEU ONDA", A "MÚSICA DO VERÃO 2017". *O Globo*, Rio de Janeiro, Música, 6 jan. 2017.Disponível em: <http://goo.gl/u2u6Ws>. Acesso em: 3 ago. 2017.

AVERBUCK, Clara Averbuck;PATROCÍNIO, Carol,Feministas respondem comentários de *haters*.*Ondda*, s.l., Facebook, 18 jan. 2017a.Disponível em: <http://goo.gl/AszaWm>. Acesso em: 4 ago. 2017.

———, Feministas comentam a música "Deu onda".*Ondda*, s.l., Notícias, 10 jan. 2017b.Disponível em: <http://goo.gl/qN6Gv6>. Acesso em: 4 ago. 2017.

BAILE DE FAVELA: KondZilla. MC João (compositor e intérprete). DJ R7 (produtor musical). YouTube: Canal KondZilla, 16 set. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/cx0M6y>. Acesso em: 1 ago. 2017.

BARTL, Michael; KANNAN, VijaiKumar; STOCKINGER, Hanna. A ReviewandAnalysisofLiteratureonNetnographyResearch. *InternationalJournalof Technology Marketing*,Genebra, v. 11, n. 2,p. 165–196, 2016. DOI: 10.1504/IJTMKT.2016.075687.

BOULEZ, Pierre. Tendances de la musique récente.*LaRevuemusicale*,Paris, n. 236, p. 28–35, maio 1957.

BUMBUM GRANADA: KondZilla. MCsZaac e Jerry (compositores e intérpretes). DJs Kelvinho, Redx e Menininho (produtores musicais). YouTube: Canal KondZilla, 2 maio 2016. Disponível em: <http://goo.gl/BWmuQW>. Acesso em: 1 ago. 2017.

CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 58, p. 157–207, 2014. Disponível em: <http://ref.scielo.org/59rtp2>.

CAMISA DA OSKLEN. MC Max e MC Tikão (intérpretes). Praga (compositor). DJ Byano (produtor musical). YouTube: gabrielminhavida, 25 jun. 2008. Disponível em: <http://goo.gl/aAubGw>. Acesso em: 8 ago. 2017.

CAPANEMA, Rafael, Esta música grega antiga é estranhamente parecida com "Baile de Favela". *BuzzFeed*, Brasil, 18 fev. 2016. Disponível em:<http://goo.gl/yCZ8TG>. Acesso em: 2 ago. 2017.

CHEIA DE MARRA: KondZilla. MC Livinho (compositor e intérprete). DJ Perera (produtor musical). YouTube: Canal KondZilla, 23 maio 2016. Disponível em: <http://goo.gl/eO6KZT>. Acesso em: 1 ago. 2017.

COURT, Richard David. Rio de Janeiro: Twitter, 14 jan. 2017a, 3:46.Disponível em: <http://goo.gl/EaxZMy>. Acesso em: 3 ago. 2017.

———. Rio de Janeiro: Twitter, 9 jan. 2017b, 11:48.Disponível em: <http://goo.gl/sxGi4B>. Acesso em: 3 ago. 2017.

———. Rio de Janeiro: Twitter, 6 jan. 2017c, 8:20. Disponível em: <http://goo.gl/XPObGd>. Acesso em: 3 ago. 2017.

———. Rio de Janeiro: Twitter, 6 jan. 2017d, 7:17. Disponível em: <http://goo.gl/Z7ZAto>. Acesso em: 3 ago. 2017.

———. Rio de Janeiro: Twitter, 6 jan. 2017e, 5:46. Disponível em: <http://goo.gl/ANuf1E>. Acesso em: 3 ago. 2017.

———. Rio de Janeiro: Twitter, 6 jan. 2017f, 5:26. Disponível em: <http://goo.gl/UZ49yL>. Acesso em: 3 ago. 2017.

DANTAS, Conrad. Guarujá: Facebook, 25 dez. 2016. Disponível em:<http://goo.gl/N6ay8g>. Acesso em: 2 ago. 2017.

DECOMPONDO 'DEU ONDA', MC G15: politonalismo no hit do verão. YouTube: Pedro Serapicos, 5 jan. 2017.Disponível em: <http://goo.gl/6Gx8ec>. Acesso em: 2 ago. 2017.

DEU ONDA: áudio oficial. MC G15 (compositor e intérprete). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: JorginDeejhay Oficial, 22 dez. 2016a. Disponível em: <http://goo.gl/ofkUm0>. Acesso em: 1 ago. 2017.

DEU ONDA: lyricvideo. MC G15 (compositor e intérprete). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube:GR6 Explode, 22 dez. 2016b. Disponível em: <http://goo.gl/yKL9Oj>. Acesso em: 1 ago. 2017.

DEU ONDA: KondZilla. MC G15 (compositor e intérprete). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: Canal KondZilla, 21 dez. 2016c. Disponível em: <http://goo.gl/Yb1leS>. Acesso em: 1 ago. 2017.

DEU ONDA: medley. MC G15 (compositor e intérprete). MC Davi e MC Dedé (acompanhamento vocal). YouTube: NecoCoelho NC, 7 jul. 2016d. Disponível em: <http://goo.gl/02BZVk>. Acesso em: 1 ago. 2017.

DJ R7 FICA COM INVEJA QUE TODAS AS MUSICAS QUE O DJ JORGIN PRODUZ É HIT. YouTube: MH O POLÊMICO, 29 nov. 2016. Disponível em:<http://goo.gl/5ip7Xp>. Acesso em: 2 ago. 2017.

DJ R7 PERDENDO ESPAÇO NA GR6 PARA O DJ JORGIN. YouTube: MH O POLÊMICO, 1 nov. 2016. Disponível em:<http://goo.gl/dNIGQB>. Acesso em: 2 ago. 2017.

DOM JUAN CAFAJESTE. MC Kapelae MC Kelvinho(compositores e intérpretes). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: START FILMS, 30 set. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/1N8UBT>. Acesso em: 2 ago. 2017.

DOMINGÃO DO FAUSTÃO. São Paulo: GloboPlay, 29 jan. 2017.Disponível em: <http://goo.gl/QH7BEC>. Acesso em: 12 mar. 2017.

É A OAKLEY QUE NOIS TEM. MC Lukinhas (compositor e intérprete) e MC Jean (intérprete). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: JORGIN PRODUÇÃO, 4 jan. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/zH1Byf>. Acesso em: 5 ago. 2017.

ELENCO FABULOSO CHATUBÃO DIGITAL. MC Alexandre (intérprete). DJ Byano (produtor musical). YouTube: prostitutodosesc1, 27 maio 2011. Disponível em: <http://goo.gl/5JTZ1Y>. Acesso em: 8 ago. 2017.

ENCONTRO COM FÁTIMA BERNARDES. Rio de Janeiro: GloboPlay, 11 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/34eMK0>. Acesso em: 12 mar. 2017.

FACINA, Adriana; PALOMBINI, Carlos. O Patrão e a Padroeira: festas populares, criminalização e sobrevivências na Penha, Rio de Janeiro. *Mana: estudos de antropologia social*, Rio de Janeiro, 2017 (no prelo).

FALANDO COM AS ESTRELAS. MC Marcinho (intérprete). DJ Grandmaster Raphael (produtor musical). Rio de Janeiro: PA Records, PA 126, 2002 (CD).

FALCÃO. MC Dido (compositor e intérprete) e MC Marcelly (intérprete). DJs Dennis e Victor Júnior (produtores musicais). YouTube: EqDetonaFunkRS, 15 fev. 2011. Disponível em: <http://goo.gl/5am8cv>. Acesso em: 8 ago. 2017.

———. MC Dido (compositor e intérprete). DJ Mortadela (produtor musical). YouTube: leeypaudemel, 5 set. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/yRHJt7>. Acesso em: 9 ago. 2017.

FAZ A RODINHA EM VOLTA DA FAP. MC Max (intérprete). Praga (compositor). DJ Chorão (produtor musical). 4-Shared: CHORÃO DJ O., 24 jul. 2008. Disponível em: <http://goo.gl/8vuPFZ>. Acesso em: 9 ago. 2017.

FREITAS, Ana;LIMA, Juliana Domingos de, Como a união de tom estranho e batida perfeita transformou "Deu onda" em hit do verão. *Nexo*, São Paulo, 8 jan. 2017, Expresso.Disponível em: <http://goo.gl/u1ZShJ>. Acesso em: 3 ago. 2017.

FUNK "DEU ONDA" OCUPA PRIMEIRO LUGAR ENTRE VIRAIS DO MUNDO, DIZ APLICATIVO.*UOL*, São Paulo, 3 jan. 2017, Música. Disponível em: <http://goo.gl/4SWwVD>. Acesso em: 2 ago. 2017.

GARCIA, Sergio, MC G15: um devasso na crista da onda.*Época*, São Paulo, 27 jan. 2017, Cultura. Disponível em: <http://goo.gl/1jLF89>. Acesso em: 31 jul. 2017.

GR6 ENTREVISTA DJ R7 E DJ JORGIN 2016.YouTube: Alan divulga funk, 7 maio 2016. Disponível em:<http://goo.gl/fucGkv>. Acesso em: 2 ago. 2017.

HERÓI OU VILÃO. MC Orelha (compositor e intérprete). DJ Diogo do Serrão (produtor musical). YouTube: DPZIN SHEIK, 22 Jan. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/YB86hb>.Acesso em: 20 ago. 2017.

HOUAISS, Antônio;VILLAR, Mauro de Salles;MELLO FRANCO, Francisco Manoel de. Harmonia.*Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2 reimpressão com alterações. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 1506.

JUSTI, Leo. S.l.: Facebook, s.n. Disponível em: <http://goo.gl/zhGDeH>. Acesso em: 2 ago. 2017.

JUSTI, Leonardo M. S.l.: Facebook, 26 dez. 2016.Disponível em: <http://goo.gl/V1emFC>. Acesso em: 2 ago. 2017.

MOREIRA, Fabiano, Conheça Leo Justi, um dos poucos (e bons) produtores de música eletrônica da cidade, *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 maio 2010, Cultura. Disponível em: <http://goo.gl/NYmGDn>. Acesso em: 2 ago. 2017.

NA GLOBO, MC G15 CANTA VERSÃO MAIS "LIGHT" DE "DEU ONDA".*UOL*, São Paulo, 11 jan. 2017, Televisão. Disponível em: <http://goo.gl/p7u1qH>. Acesso em: 31 jul. 2017.

NÃO ENTRA AQUI A UPP: estilo "Fugidinha".MC Tovi (compositor e intérprete). Thiaguinho e Rodriguinho (compositores). DJ Diogo do Serrão (produtor musical). YouTube: guiavatar1, 7 set. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/x516zN>. Acesso em: 20 ago. 2017.

NETO, Adalberto, Intérprete de Pixinguinha no cinema, Seu Jorge critica "Meu pau te ama" e defende "valores poéticos".*O Globo*, Rio de Janeiro, blog Gente Boa, 21 jan. 2017.Disponível em: <http://goo.gl/2lF0kj>. Acesso em: 4 ago. 2017.

ORTEGA, Rodrigo, Como nasce um funk? DJ de 'Deu onda' explica produção de hits que sustentam família. *G1*, São Paulo, 30 jan. 2017a, Música. Disponível em: <http://goo.gl/7nGMTt>.Acesso em: 1 ago. 2017.

———, "Deu onda" é terceira música mais tocada no mundo em ranking semanal do Youtube.*G1*, São Paulo, 16 jan. 2017b, Música. Disponível em: <http://goo.gl/cDNoIO>. Acesso em: 2 ago. 2017.

PEDRINHO PL. *Pedrinho PL (MC PL)*. São Paulo: Facebook, 23 nov. 2015. Disponível em:<http://goo.gl/A74lvi>. Acesso em: 2 ago. 2017.

PESADELO DOS BACANAS. MC Frank (intérprete). Praga (compositor). DJ Selminho (produtor musical). YouTube: amilcaosk8, 12 ago. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/aYTxQS>. Acesso em: 20 ago. 2017.

POLÊMICA? DJ R7 e DJ Rhuivo juntos no funk. YouTube: DJ RHUIVO MUSIC MB, 5 jan. 2017a.Disponível em: <http://goo.gl/xOo8YG>. Acesso em: 2 ago. 2017.

POLÊMICA: indireta do DJ R7 foi pro DJ Jorgin e não para o DJ Rhuivo. YouTube: MH O POLÊMICO, 5 jan. 2017b. Disponível em: <http://goo.gl/FLkcEC>. Acesso em: 2 ago. 2017.

SANTOS, Rodrigo. São Paulo: Facebook, 26 nov. 2016a.Disponível em: <http://goo.gl/6Z5lMP>. Acesso em: 2 ago. 2017.

———. S.l.: Facebook, 15 nov. 2016b.Disponível em: <http://goo.gl/iZuxIC>. Acesso em: 2 ago. 2017.

———. S.l.: Facebook, 12 out. 2016c. Disponível em:<http://goo.gl/wo59Zf>. Acesso em: 2 ago. 2017.

———. São Paulo: Facebook, 10 out. 2016d. Disponível em:<http://goo.gl/Cehqhz>. Acesso em: 2 ago. 2017.

SCHOENBERG, Arnold. National Music (2). In: STEIN, L. (Org.). *Styleand Idea:* SelectedWritingsof Arnold Schoenberg. Berkeley e Los Angeles:UniversityofCalifornia Press, 1975.p. 171–173.

SÓ COM VOCÊ: vídeo oficial. Grupo Muleke Paquera (intérpretes). Paulinho (compositor). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: JORGIN PRODUÇÃO, 23 set. 2008. Disponível em: <http://goo.gl/EviN2x>. Acesso em: 6 ago. 2017.

SOARES, Gabriel da Paixão. *MC G15*.São Paulo: Facebook, s.n. Disponível em: <http://goo.gl/T5m9gb>. Acesso em: 31 jul. 2017.

SPIRITO SANTO. *Do samba ao funk do Jorjão:* ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil.2 ed.Rio de Janeiro:Escola Sesc de Ensino Médio, 2016.

STRUNK, Steven.Harmony (i).In: ROOT, D. (Org.).*Grove Music Online*. Nova York: Oxford University Press, 2017. Disponível em:<http://goo.gl/d60Nv7>.

TÁ TUDO MONITORADO. MC Rodson (compositor e intérprete). DJ RD da NH (produtor musical). YouTube: Willian Bigode Da NH, 27 dez. 2012. Disponível em: <http://goo.gl/HZ3jFm>. Acesso em: 20 ago. 2017.

TERTO, Amauri, O funk "Deu onda" está mais próximo do blues e da música erudita do que você imagina.*HuffPost Brasil*, s.l., 13 jan. 2017, Entretenimento. Disponível em: <http://goo.gl/3XY4rr>. Acesso em: 3 ago. 2017.

TRETA: DJ Rhuivo esculacha KondZilla e DJ Jorgin! Diz que tem estúdio de 2 milhões. YouTube: MC G15 FC, 4 jan. 2017a. Disponível em: <http://goo.gl/jlmdlu>. Acesso em: 2 ago. 2017.

TRETA: DJ Rhuivo vs. KondZilla. YouTube: IMPERIO DOS VÍDEOS, 4 jan. 2017b. Disponível em: <http://goo.gl/KlZusG>. Acesso em: 2 ago. 2017.

TUDO DE BOM: KondZilla. MC Livinho (compositor e intérprete). DJ Perera (produtor musical). YouTube: Canal KondZilla, 23 nov. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/41azXh>. Acesso em: 2 ago. 2017.

TUMBALATUM: KondZilla. MC Kevinho (compositor e intérprete). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: Canal KondZilla, 26 set. 2016. Disponível em: <http://goo.gl/Z6dHic>. Acesso em: 2 ago. 2017.

VIDA BANDIDA: ao vivo. MC Smith (intérprete). Praga (compositor). DJ Byano (produtor musical). YouTube: wcdokrt / dLsheiK, 27 jul. 2009.Disponível em: <http://goo.gl/uLQEue>. Acesso em: 20 ago. 2017.

VIDA BANDIDA 2.MC Smith (intérprete). Praga (compositor). DJ RD da NH (produtor musical). YouTube:Lkboassú, 27 maio 2013. Disponível em: <http://goo.gl/XgiZEx>. Acesso em: 20 ago. 2017.

WHITTALL, Arnold.Bitonality. In: ROOT, D. (Org.).*Grove Music Online*.Nova York: Oxford University Press, 2017a. Disponível em:<http://goo.gl/GfsVFt>. Acesso em: 22 jan. 2017.

———. Harmony. In: LATHAM, A.*Oxford Companion to Music*. Nova York: Oxford University Press, 2017b. Disponível em:<http://goo.gl/IMHqQy>. Acesso em: 23 jan. 2017.

O Tom do Sertão: Análise da relação cor e som como início do processo criativo e sua aplicação na criação de uma obra audiovisual

João Paulo Silva Monnazzi[116]

Resumo

O presente artigo faz a análise da bibliografia existente que pesquisa a relação entre som e cor para que sejam testadas as soluções propostas na construção de uma obra audiovisual com temática e gênero específicos, o Nordeste do Brasil. O intuito do trabalho é que através da leitura social, geográfica e psicológica do conto *Sorôco, sua mãe e sua filha* construa – se um discurso sonoro e imagético segundo conceitos discutidos em análises da relação física e psicológica entre som e cor que exprimam e descrevam a carga significante do conto de Guimarães Rosa. Para melhor compreensão dos objetivos assim como para validação do método faz-seuso deste princípio na construção da trilha sonora da animação Sorôco, sua mãe e sua filha.

Palavras Chave: Trilha Sonora; Guimarães Rosa; Cor e Som.

Abstract

This article is an analysis of the existing literature researching the relationship between sound and color so that the proposed solutions are tested in the construction of an audiovisual

[116]João Monnazzi é graduado em Música pela faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto pela Universidade São Paulo e pós-graduado em Composição para Cinema e Tevê pela Universidade Anhembi Morumbi. Atualmente conduz pesquisa a nível de mestrado no programa de pós-graduação da Escola de Comunicação e Arte – USP, na área de Processos de Criação Musical. É bolsista CAPES e integra os núcleos de pesquisa LabArtMídia (CTR-USP) e NEAC (USP)

work with specific themes and genres, the Northeast of Brazil. The work order is that through social, geographic and psychological reading Sorôco tale, her mother and daughter, to build - a sound and imagistic discourse second concept discussed in analyzes of physical and psychological relationship between sound and color that express and describe the significant load of Guimarães Rosa tale. For better understanding of the objectives and to method validation this principle is used on the construction of the soundtrack *"Sorôco, suamãe e suafilha"* animation.

Key Words: Film Scoring; Guimarães Rosa; Animation, Northeast Music, Color and Sound.

Introdução

Mesmo com inúmeros avanços tecnológicos na mediação da informação, do entretenimento à saúde, a captação final continua sendo a mesma desde os primórdios da espécie humana, através dos órgãos sensoriais. É através de nossos cinco sentidos, visão, audição, olfato, paladar e tato que vivenciamos todas as nossas experiências durante a vida. Dentre os cincos sentidos os que mais foram exploradas pelo e para os meios de comunicação foram a visão e audição.

Comunicar para arte ganhou o sentido de expressar, Kronegger (2000) cita que o essencial artístico durante o correr de todos os séculos sempre foi a necessidade de sintetizar o espírito do momento e expressar o seu ponto de vista, o artista é um compilador social que traduz pensamentos em obras que se manifestam no campo sensorial, muito mais palpáveis e compreensíveis para o público.

A cor nas artes visuais se torna o fundamento da expressão sígnica estando ligada à expressão de valores sensuais, culturais e espirituais (FARINA 2006). Sua análise pode se dar por vários aspectos, desde fatores de ordem física até sua relação semiótica com o observador que reage subordinado às suas condições físicas e as suas influências culturais.

Podemos aprender a traduzir a mensagem que cada cor carrega por diferentes pontos de vistas sendo que estes sempre passarão por nossa bagagem de experiências e

acúmulos de ligações emocionais e afetivas, conscientes ou não, com as cores ao nosso redor. Farina (2006) exemplifica lembrando como há uma predileção por cores com tonalidade luminosas e vibrantes pelos artistas do norte do Brasil.

No artigo usaremos a leitura dos signos, de ordem física das cores dentro de uma obra audiovisual e a partirdo estudo bibliográfico de trabalhos correlacionando som e cor, criar um ponto de partida para a feitura da trilha sonora.

Capítulo 1 – O som da cor ou a cor do som

A cor e o som são matérias que conseguem carregar consigo grandes cargas significantes ao serem colocadas em um determinado contexto e acarretam ainda mais signos quando são atreladas.

A cor é por si só carregada de significados, o uso de determinada cor em determinadas ocasiões denotam um dicionário simbólico que foi construído durante séculos e nos é passado através de nosso contato com a cultura que nos envolve.

Sensações visuais	Objeto	Significado
Branco	Vestido de noiva	Pureza
Preto	Noite	Negativo
Cinza	Manchas imprecisas	Tristeza, coisas amorfas
Vermelho	Sangue	Calor, dinamismo, ação, excitação
Rosa	Enxoval de bebê (menina)	Graça, ternura
Azul	Enxoval de bebê (menino)	Pureza, fé, honradez

Figura 1 - Tabela de significados conotativos enraizados pela cultura (FARINA, pág. 87, 2006)

Não foram poucos os estudiosos que se debruçaram para tentar desmitificar essa relação entre som e cor que nós parece tão clara e ao mesmo tempo tão complicada de entender. Dentre muitos podemos citar Aristótoles, Newton, Goethe, Helmholtz, Skryabin,

Ostwald, Munsell, Kandkisky e Gombrich (Caivano 1994) como alguns que desenvolveram teorias sobre a relação sensorial entre som e cor.

Leo Gunther, professor do departamento de física e astronomia da Universidade de Tufts em seu livro *The Physicsof Music and Color* (2012) explica o porquê da escolha do estudo correlato de ambas naturezas.

> " Os estudos básicos subjacentes dos princípios dos dois temas se entrelaçam porque ambos, música e cor, são manifestações de fenômeno de ondas. Particularmente existem pontos em comum no que diz respeito a reprodução, transmissão e detecção do som e da luz."(GUNTER, pág. 7, 2012)

Apesar do som ser constituído de ondas mecânicas, que se propagam através da matéria e a onda luminosa ser eletromagnética que decorre da junção de campos de forças no espaço (HERSKOWICZ *et al*, *apud* RODRIGUES, 2009), Gunter (2012) ressalta que estudar as duas matérias juntas torna o entendimento dos fenômenos físicos mais fáceis por alguns desses serem melhor observados com explicação no âmbito do som, como o efeito Doppler e a difração, e outros no da luz como a refração.

Tsang (2010) afirma que as pesquisas mais recentes sobre a relação cor e música são baseadas nas emoções que elas evocam, sendo assim inúmeros fatores entram na percepção de relação de som e imagem, como a interpretação do músico, as relações previamente estabelecidas de acordo com a bagagem emocional do ouvinte e o estado emocional em que se encontra no momento da audição. O engendramento de vários parâmetros também acarreta mudança de percepção, Hunter *apud*Tsang (2010) exemplifica lembrando que movimentos musicais rápidos, em tom maior são facilmente identificáveis como alegres enquanto movimentos em tons menores e mais lentos são percebidos como tristes podendo-se fazer uma relação com as cores, cores claras são associadas com emoções positivas enquanto cores escuras com emoções mais negativas. Assim podemos perceber que o tempo e o modo da música influenciam as associações.

Quando desmembramos as propriedades do som e da cor as conexões mais discutidas são as relações físicas entre elas. Pridmore*apud* Tsang (2010) faz a conexão entre

comprimento de onda e amplitude, já Caivano (1994) sugere traçar a conexão entre matiz e altura de nota e entre saturação e timbre.

Em 2006 foi realizado um estudo pelo departamento de psicologia da Universidade College London aonde o principal interesse era saber as diferenças entre pessoas sinestésicas e as que não são quando colocadas a um estímulo sonoro. O mais impressionante do estudo foi a descoberta de que as diferenças são poucas em relação a percepção e conexão entre som e cor . Ward (*et al* , 2006) considera que todos usaram o mesmo mecanismo cognitivo para mapear o som no domínio visual e que esse mecanismo envolve a altura de nota (*pitch*) com a luminosidade (*lightness*) , sendo que sons mais agudos remetem a tons de cores mais claros (WARD *et al*, pág.14, 2006). Já a presença ou ausência do timbre se correlaciona com o número de cores e a riqueza de cores (analisando sob as visão de croma de Munsell[117]), ou seja age na percepção de saturação da cor.

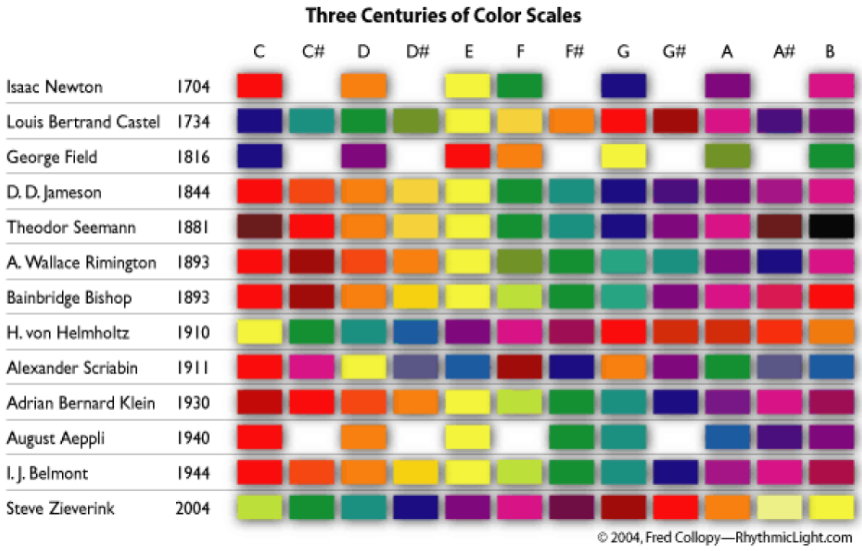


Figura2 - Comparação de três séculos de pesquisas entre matiz e altura de nota feitas por vários estudiosos. (COLLOPY *apud* RODRIGUES, 2009)

[117]Alber H. Munsell, professor que na primeira década do século XX criou um sistema de ordenamento de cores percpetual uniforme. Em seu sistema há uma divisão de parâmetros em três dimensões: A matiz (hue) e croma, dimensões associadas a saturação, e value, dimensão associada ao brilho (entre o preto e o branco). (SANTANA *et al*, 2006)

Percebemos então que, embora não totalmente consensuais, as teorias trazem consigo uma forma de relação de percepção de alguns parâmetros musicais remontados ao âmbito das sensações das cores. A audição e a visão são os sentidos que permitem ao homem perceber cinco manifestações artísticas: Música, poesia, pintura, escultura e arquitetura (LEINIG *apud* RODRIGUES)

A mesma autora, segundo Rodrigues, irá dizer que as imagens auditivas e visuais ao atingirem o centro da imaginação ou ideação no cérebro se tornam uma só sensação, sendo que há um só receptor imaginativo para as duas classes de imagens sensitivas e seria por isso que há uma formação de identidade entre as sensações ópticas e acústicas, tanto para os sons quanta para a luz. Um exemplo seria a sensação de amplitude de onda vibratórias em informação de intensidade.

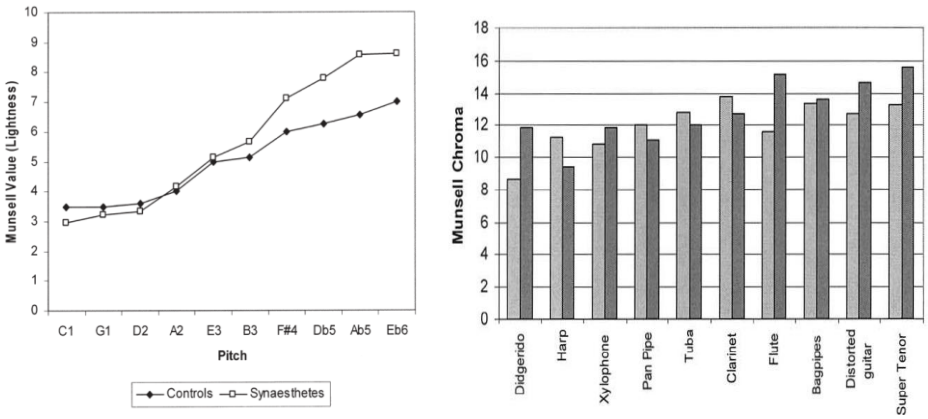


Figura 3 - Amostras dos testes realizados por Jamies Ward. No primeiro (esquerda) está representada a sensação de luminosidade em relação a altura da nota, notando-se que tanto o grupo controle quanto o grupo sinestésico apontaram que sons mais agudos correspondem a cores mais claras. Na segunda tabela (direita) avalia-se a sensação de saturação em relação ao timbre de instrumentos executando a mesma nota, no caso o dó central. Percebe-se também que tanto o grupo controle como os sinestésicos apontam similaridades em suas respotas (WEIRD *et al*, 2006)

1.1- A Cor do Instrumento

Quando entramos no assunto das características sonoras que diferem um determinado instrumento de outro a discussão será, sendo entre leigos ou músicos profissionais, em relação ao timbre do instrumento. Segundo Jones (2003) o timbre

descreve todos os aspectos de um som musical que nada tenha a ver com altura de nota, amplitude sonora ou duração. A *American Standards Association* em 1960 definiu timbre como "aquele tributo da sensação auditiva em termos do qual um ouvinte pode julgar que dois sons similarmente apresentados e tendo a mesma intensidade e pitch são dissimilares". Rossi (1997) em contrapartida diz que duração e amplitude exercem sim uma importante influência sobre a percepção do timbre de um instrumento. A compreensão de um tom complexo a um nível de 60 dB não é o mesmo a exposição do mesmo som a 120 dB assim como um tom que dura 30 ms tem sua percepção alterada com a duração de 30 segundos, podendo ser muito difícil determinar se os dois provém da mesma fonte sonora.

> "Numeroso fatores informam sobre a percepção do timbre: a amplitude do envelope do som, a forma e conteúdo do ataque, as ondulações periódicas devido a um vibrato ou um trêmulo, a estrutura dos formantes, a amplitude percebida, duração, e o espectro variante no tempo."(ROSSI, pág. 49, 1997)

Mesmo havendo tantas ressalvas sobre as definições e conceitos sobre o que constitui o timbre, ao pedir – se a um leigo ou a um músico que caracterize as qualidade de um determinado som dificilmente veremos uma análise sem o uso correlato de adjetivos usuais no campo da imagem.Rossi (1997) ao iniciar em sua tese a explicação sobre as características físicas do som da flauta não escapa de usar os adjetivos que remontam a percepções no âmbito visual; "(...) há flautas feitas de diversos materiais, as mais nobres construídas de metais, o que lhes proporciona um registro sônico mais amplo e um timbre mais nítido e brilhante. (...)".

Para Vasconcelos o timbre é "a *cor* do som" (VASCONCELOS, pág. 44, 2002) e está relacionado com os sons harmônicos que a fonte sonora é capaz de ressaltar sendo que para cada fonte sonora, alguns harmônicos são mais facilmente excitáveis que os outros. No dicionário Grove de Música o timbre é explicado como "a qualidade ou colorido de um som". (SADIE, pág. 947, 1994)

Se o timbre pode ser considerado a cor do som logo podemos pensar, sinestesicamente, como a orquestra sendo uma paleta de cores. (PIERCE, 1927)

Slawson (1981) em seu trabalho *The Color ofSound: A TheoreticStudy in Musical Timbre* ao abordar o tema ressalta que a palavra timbre em si abrange muitas formas de leitura e que não há como se referir ao som de instrumento com um único adjetivo sendo que o mesmo instrumento tem diferentes características em sua extensão de notas assim como há possibilidade de manipular parâmetros que alteram a sensação psicoacústica de um instrumento modificando seu manejo. O autor prefere chamar a "cor do som" quando tratar de atributos de *pitch*e *loudness*.

Para finalizar nossa análise bibliográfica e fechar o escopo em parâmetros do timbre, podemos citar o trabalho publicado pela *UniversityofCalifornia Press* que analisa o poder da interlinguagem do timbre musical. Pesquisadores americanos, ingleses e gregos fizeram um teste aonde grupos de pessoas dos três países foram colocados para ouvirem 23 instrumentos com capacidade de alternância de *pitch* e tinham como tarefa usar 30 adjetivos predeterminados para classifica-los.

Zacharakis*et al* (2014) cita em sua conclusão que um dos pontos que pode ser avaliada que há parâmetros que são relacionados universalmente, até onde puderam analisar, como luminosidade, textura e massa.

1.2 - O Som e a Cor do Sertão

> "[...] Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhantes a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade, Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural" (PINTO *apud* MORAES, pág. 449, 2011)

Em países com tamanhos continentais como o Brasil é praticamente impossível falar sobre uma cultura unificada, não levar em consideração as infinitas características particulares de cada região seria negar as histórias regionais paralelas que se desenvolveram provenientes das diferenças sócio politicas, fonte de inspiração de todo tipo de artista, sendo uma de suas grandes qualidades a capacidade de absorver os fatos da contemporaneidade, digerir e traduzir para o grande público sua visão.

Iuri Lótman (1996) vai definir cultura como o conjunto de modelos de signos e um grupo de mensagens que, codificadas como um grande texto, engloba religiões, mitos, produções de comunicação de massa, peças de teatro, músicas e outras formas simbólicas de traduzir o mundo e a sociedade. Todas cultura é memória e também um grande texto composto por várias unidades menores de mesmo valor.

Ariano Suassuna[118] (1997) afirma que a poesia popular do nordeste tem sua raiz na canção Ibérica porém já têm autonomia própria podendo-se classificar em dois grupos: literatura de cordel e a poesia improvisada de cantadores. Uma característica é a variedade de formas de estrofes usadas sendo a mais utilizada a sextilha, a décima de sete sílabas e o martelo agalopado, décida de dez sílabas cuja estrutura é a mesma usada no século de ouro na Península Ibérica.

Além do canto popular podemos citar outros gêneros, como o Frevo. Segundo Cavalcanti (1997) o frevo, música e forma de dança característico de Pernambuco. As raízes do frevo se encontram na modinha, no dobrado militar, na quadrilha, na polca e no maxixe. A banda de Pífanos que tem vários nomes, entre eles Cabaçal (Ceará), Esquenta Mulher (Paraíba) e Terno ou Zabumba (Pernambuco). O grupo musical utiliza instrumentos oriundos da cultura indígena e sua intenção inicial era a apresentação em festas religiosas do interior nordestino (CAMPOS, 1997).

Podemos incluir como ritmos também enraizados na cultura nordestina a Embolada, gênero baseado no improviso aonde dois emboladores munidos de pandeiro ou ganzá trocam repentes. O Côco, dança de origem cruzada entre a música indígena e africana baseada em instrumentos de percussão como íngonos, pandeiros, cuícas e ganzá. Bumba-meu-boi e a Ciranda também são ritmos populares.

A instrumentação tradicional da região pode ser observada pelos seus expoentes musicais. Destacamos a zabumba, triângulo e acordeom, que forma o trio típico

[118] Pesquisa feita por Aluízio Falcão dando continuidade ao projeto de Mario de Andrade.

imortalizado por Luiz Gonzaga. Também pode-se falar da viola caipira, da rabeca e pífanos como instrumentos que são símbolo da cultura nordestino.

A história da produção de obras audiovisuais com temática nordestina segundo Araújo (2005) pode ser dividida em quatro fases: Os pioneiros, oriundos das primeiras três décadas do séculoXX. Efeito Aruanda, na década de 1960 aonde foi tempo de efervescências do cinema nordestino sendo encabeçado por Glauber Rocha. Movimento Superoitista, que marca as décadas entre 60 e 80, tendo esse nome pela grande quantidade de filmes produzidos em super 8. E por último o Vídeo, movimento da década de 1990 conta com a crescente leva de amadores que começam a ter acesso a câmeras de maior qualidade e menor custo devido as evoluções tecnológicas da época.

No levantamento feito em sua pesquisa,Karla Araújo (2005) relata que a maioria das produções audiovisuais nordestinas tem como tema a arte em geral, seguido de questões sócios políticas e tradição e resgato histórico, dados que podem ser explicados pela riqueza cultural da região.

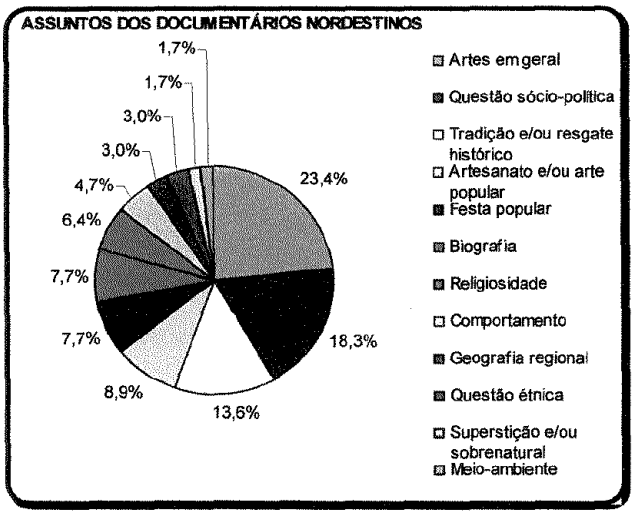


Figura 4 - Tabela da produção de obras audiovisuais com a tipologia dos temas no cenário contemporâneo. (ARAÚJO, pág.23, 2005)

Capítulo 2 – Metodologia

2.1 – Sorôco, sua Mãe e sua Filha

> "Os tipos marginalizados, os loucos, os insensatos põem por terra as dicotomias do racionalismo, afirmando-se nas suas diferenças. E, ao erigir este universo, em que a fala dos desfavorecidos se faz também ouvir, Rosa efetua verdadeira desconstrução do discurso hegemônico da lógica ocidental e se lança na busca de terceiras possibilidades."(COUTINHO *apud* OTÍN, 2000)

"Sorôco, sua mãe e sua filha" é o terceiro conto do livro *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa publicado em 1962. O título do livro se torna paradoxal já que esse não é o primeiro livro de contos do autor que havia publicado*Sagarana*(1946), *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* (1956). Limas *apud* Otín (2000) pressupõe que o nome do livro venha da situação política da época de sua escrita, segundo ele seriam as primeiras estórias de um Brasil novo a surgir. Brasília estava sendo construída nessa época e é incorporada nas narrativas de Guimarães Rosa.

O conto tem como tema uma breve passagem de vida de seu personagem principal, Sorôco. O conto se passa em duas horas e pode ser dividida em antes do partir do trem e após o partir do trem. Sorôco é um homem simples e pobre do sertão que passara grande parte de sua vida cuidando de sua mãe e sua filha, ambas consideradas loucas. No conto fica claro que o personagem não possui mais parentes fora as duas sendo que é viúvo. Com o passar do tempo, devido às condições sociais e financeiras Sorôco se vê obrigado a pedir ajuda para o governo, esse manda um trem para buscar as duas e leva-las para o manicômio situado em Barbacena. Esse se torna o ponto de virada da vida de Sorôco, ele sabe que quando elas partirem nunca mais irá vê-las.

O conto inteiro é descrito por um narrador que se revela uma testemunha do caso, hora contando a estória na terceira pessoa do plural, hora na primeira, mostrando se envolver com o drama ao narrar os fatos: "A gente reparando, notava as diferenças" (ROSA, pág.62, 2001). Segundo Cézar (2003) o que denuncia o envolvimento gradual do narrador com o conto é a troca do uso dos verbos no pretérito por expressões que marcam o presente, tais como a palavra *agora* usada cada vez mais e os verbos colocados exaustivamente no gerúndio.

As personagens femininas contam com uma descrição completa de suas vestimentas, claramente há a intenção de mostrar o antagonismo de significados entre as duas. A filha é jovem, usa roupas de muitas cores, demonstrando um desequilíbrio emocional na incapacidade de fazer escolhas, Cézar (2003) analisa a filha como o símbolo da vida tresloucada, da euforia, do futuro de Sorôco que deixará de existir pois irá embora. Já a mãe é a antítese, em roupas pretas remete a tristeza, a morte, o passado de Sorôco que também desaparecerá.

Sorôco leva sua mãe e sua filha até a estação para o embarque, tudo acontece sem maiores problemas e logo o trem parte. Sorôco vira-se e começa a retornar para casa quando de repente começa a cantar uma cantiga que antes na história sua filha primeiro cantara, e depois a sua mãe. Todo acontecimento é presenciado pelos moradores da pequena cidade e estes interagem constantemente com os personagens principais sendo que neste momento eles também começam a cantar a mesma cantiga, uma análise pode ser feita aonde por mais que havia a intenção de mandar a loucura pra longe ao mandar as duas mulheres embora a loucura acaba por ficar e consome todos os que estavam presentes ali.

Guimarães nesse conto introduz o leitor de forma muito próxima a uma realidade as vezes muito distante, ao colocar o narrador condutor da trama como figura presente do caso traz o leitor como amigo intimo, como se fosse uma conversa entre amigos e esse lhe contara uma história pessoal vivida. A imersão do leitor a uma zona de desconforto se dá por muito motivos, Covizzi*apud* Batista diz:

> "Os personagens das *Primeiras Estórias* são sempre seres de exceção, por diferentes motivos. Seja por especial estágio etário de evolução (infância, senilidade), atividades pouco comuns, atitudes surpreendentes, [...], oscilações entre loucura essencial e loucura aparente." (COVIZZI *apud* BATISTA, pág. 187, ...)

Assim criando –se o incomodo faz-se também o entender, Guimarães cumpre ai sua função de dar voz aos excluídos e leva ao leitor a reflexão sob o olhar das minorias e exceções.

2.2 –Construindo o Universo de Guimarães– Processo Criativo daProdução da Animação Sorôco, sua Mãe e sua Filha

A ideia de montar a animação veio da necessidade da criação de um projeto final para a especialização em Composição de Trilha Sonora para Cinema e Tevê da Universidade Anhembi Morumbi. A dificuldade de se achar uma obra audiovisual inédita para se trabalhar e o não interesse em escolher uma já previamente criada foram ponto motivadores para esta criação porém a maior motivação é a paixão e apreço pelas obras de Guimarães Rosa.

A construção da animação teve como roteiro o conto na íntegra e toda a sua estética foi fruto dos estudos presentes neste artigo. Assim, desde a escolha de texturas, cores e elementos cenográficos até a escolha da instrumentação e do tons musicais de cada parte.

A direção de arte foi feita por João Monnazzi, a direção de vídeo, criação e animação dos personagens foram feitas nos programas *Photoshop* e *AfterEffects* por Guilherme Paviani, os locutores foram Luciano Leão dos Reis e Sirlândia Reis, a composição de trilha original assim como o processo de captação, edição, mixagem e masterizaçãode todo conteúdo do curta foi feito pelo autor da pesquisa.

O curta tem duração aproximada de 10 minutos e conta a trajetória de Sorôco no dia que pode ser considerado a diáspora de sua vida. A história se passa no Nordeste brasileiro, entre o norte de Minas e o sul da Bahia, considerado a área mais castigada pelas intempéries do clima e pelo abandono sócio-político. Levando em consideração o clima e as paisagens do sertão foram escolhidas como cores bases para a obrao amarelo e o vermelho. Segundo Freitas (2007) a sensação cromática do amarelo feita uma associação material nos remete a luz, verão, calor de luz solar já o vermelho remete ao sol, sangue e feridas. Durante o curta ocorre gradativamente a transição do amarelo brilhante para o vermelho apagado acompanhando a trajetória psíquica de Sorôco, aonde conforme a história vai caminhando para seu clímax, na dor maior do protagonista os cenários vão se avermelhando e escurecendo.

As roupas dos personagens principais são descritas minuciosamente no conto sendo que foram retratadas como o autor descreve, os personagens principais não estão com os olhos à vista, a escolha por este detalhe se faz pela análise do conto, aonde os três personagens são incapazes de analisar e responder as ações que ocorrem, a mãe e a filha por serem "loucas" e nenhum momento fazerem tino do que acontece ao seu redor e Sorôco por ser mimese das características do povo nordestino, homem de ação e não de reflexão, de poucas palavras e sentimentos porque o sofrimento encontrada nos atos da vida não lhe permitem parar para pensar.

Os cenários também foram criados de acordo com os locais descritos no conto, sendo esses bem detalhados para que haja um entendimento tanto da situação regional quanto social do conto. Nesse caso tentou-se recriar paisagens que remetessem a região, foram utilizados texturas para adicionar ruído na imagem.

As locuções são o "fio condutor" do curta, para isso foi escolhido uma voz masculina e outra feminina para criar maior dinâmica e causar a sensação de um diálogo, já que o conto é narrado por uma pessoa que estaria no dia presenciando o ocorrido mas que também leva em consideração a opinião da comunidade que a rodeia, sendo que deste modo apresenta a suas impressões mas também a da comunidade.(Cézar *et* Santos, 2003)

A obra foi criada com a intenção de que a carga expressiva fosse dividida no tripé: Animação, locução e trilha sonora. Buscando que houvesse uma comunhão entre esses elementos para exprimir o conteúdoemocional do conto Sorôco, sua mãe e sua filha.

2.3 – Trilhando o Sertão

As primeiras escolhas que foram feitas para a criação da trilha musical foram o tempo e a fórmula de compasso de cada *Cue*, ao todo foram decupados dezessete momentos para inserção de música durante o conto. Foram escolhidos a velocidade de 106 e 86 batimentos por segundo em formulas de compasso que se alternam entre 2 por 4 (duas semínimas por compasso) e 3 por 8 (três colcheias por compasso).

Para a primeira parte do projeto foi escolhido o modo mixolídio com 4 aumentada, escala recorrente na música nordestina, de Mi maior, essa escolha foi feita de acordo com a congruência entre a maioria dos estudos demonstrados neste artigo entre a cor amarela, predominante nesta parte do projeto, e a altura de nota. Para representar o brilho e a clareza que remete a essa cor foi escolhido manter a melodia entre flautas e flautim tendo em vista a relação entre sons agudos com cores claras como previamente descritos em estudos. O flautim foi escolhido para representar o pífano por causa de sua semelhança no timbre.

A instrumentação se altera de acordo com a alteração da cor do vídeo, ao ir se tornando o ambienta mais vermelho e escuro as cordas vão assumindo a condução da trilha. Ao chegar no clímax da história, em sua parte mais crítica faz-se a escolha de ir para o modo menor de C#, escolha também feita através da análise dos estudos de Rimington e Bishop apresentados anteriormente. A trilha é essencialmente modal tendo o uso da sensível apenas em caso justificados pela imagem.

Durante a trilha faz-se uso dos instrumentos típicos regionais de percussão assim como da sanfona e da viola caipira. A escolha de entrada e saída dos instrumentos foi dada pela característica de seu timbre em relação a brilho e o momento da saturação da cor da animação.

Conclusão

O presente artigo analisa e apresenta um processo de criação musical baseado na análise de cor da fotografia como ponto de inicio para a criação de uma trilha sonora original de uma obra audiovisual.

Com o artigo podemos ver que o objeto de estudo foi e ainda é foco de pesquisas de muitos estudiosos sendo um lugar comum a querência do entendimento da relação entre som e cor, podendo-se dar essa relação entre vários elementos constitutivos de

ambos fenômenos. As relações mais amplamente estudadas foram as física, sendo a altura de nota correlacionada ao croma e o timbre relacionado à saturação de cor .

Constata-se que, apesar de não haver uma relação universal e bem definida entre som e cor a analogia de significado como fator de ponto de partida do processo criativo para a construção da trilha musical torna-se válido já que força o compositor a olhar o filme além das imagens aparentes e buscar o sentido e ao relação de significado da obra e suas escolhas de imagens, ajudando ao compositor entender melhor o mundo retratado pelo diretor, criando pontes sonoras entre o universo do filme e o universo cultural do telespectador.

Bibliografia

ARAÚJO, Karla Holanda de. **Documentário Nordestino: História, Mapeamento e Análise (1994-2003).** Tese de Mestrado, UNICAMP. Campinas, 2005.

CAIVANO, José Luis. **Color and Sound: Physical and Psychophysical Relations**. Color ResearchApplication, vol. 19, Nº 2. Buenos Aires, 1994.

CÈZAR, Adelaide Caramuru; SANTOS, Volnei Edson dos. **Dionisismo em Sorôco, sua mãe, sua filha**. Terra Rouxa e outras Terras, Londrina, 2003. Acessado em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol3/vol3_SSMSF.pdf

FALCÃO, Aluísio. **O Nordeste e sua Música**. Estudos Avançados, vol.11 no.29. São Paulo, 1997.

FARINA, Modesto; PEREZ Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em Comunicação**. Edgard Blucher Ltda. São Paulo, 2006.

FREITAS, Ana Karina Mirande de. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. Limeira, 2007.

JONES, Catherine Schimidt. **The Color of Music**. CriativeCommonsAtributionLicense. 2013. Disponível em: http://cnx.org/contente/m11059/2.14. Acessado em: 29 de maio de 2016.

KRONEGGER, Marlies. **The Orchestration of The Arts – A Creative Symbiosis of Existential Powers**. KluwerAcademic. Estados Unidos, 2000.

LOTMAN, Iuri. La Semioesfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: EdicionesCátedra, 1996.

MORAES, Jonas Rodrigues de. **Polifonia de Sons: A Construção da Identidade Nordestina na Produção Musical**. Projeto História nº 43. São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, Maria Èrika de. **For All, Folkmídia e a Industria Cultural Regional.**

OTÍN, Blanca Cebollero. **Sorôco, sua linguagem, sua poesia**. I Seminário Internacional Guimarães Rosa 1998-2000 PUC Minas. Belo Horizonte, 2000.

PIERCE, Edwin Hall. **Tone Color, Past and Present**. Oxford University, The Musical Quarterly. Vol. 13, No.4. ReinoUnido, 1927.

Razón Y Palabra, México,16, 2016. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n60/oliveiralima.htm

RODRIGUES, Igor Ortega. **As Cores do Som**. São Paulo, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias.** Novas fronteiras. Rio de Janeiro, 1962.

ROSSI, Régis Alves Faria. **Aplicação de *Wavelets* na Análise de Gestos Musicais em Timbres de Instrumentos Acústicos Tradicionais**. 1997. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Sistemas Eletrônicos) Universidade São Paulo, São Paulo, 1997.

SADIE, Stanley. **Dicioário Grove de Música**. Zahar. Rio de Janeiro, 1994.

SANTANA, Claudia Feitosa; OIWA, Nestor Norio*et al*. **Espaço das Cores**. São Paulo, 2006.

SILVA, Vladimir. **Os modos na música Nordestina**. Piano Class, Piauí, Sexta, 4 de fevereiro de 2005. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Silva-modos_musica_nordestina.pdf

SLAWSON, Wayne. **A Theoretical Study in Musical Timbre.** Music Theory Spectrum, Vol 3. Reino Unido, 1981.

TSANG, Twany; SCHLOSS, Karen B. **Associations between Color and Music are Mediated by Emotion and Influenced by Tempo**. São Franciso, 2010.

VASCONCELOS, José. **Acústica Musical e Organologia**. Movimento. Porto Alegre, 2002

WARD, Jamie; HUCKSTEP, Brett; TSAKANIKOS, Elias. **Sound-ColourSynaesthesia: Towhatextentdoes it use cross-modal mechanisms common tousall ?**. UniversityCollege London. London, 2006.

ZACHARAKIS, Asterios; PASTIADIS Konstantinos; REISS, Joshua D. **An Interlanguage Study of Musical Timbre Semantic Dimensions and Their Acoustic Correlates**. An Interdisciplinary Journal, Vol. 31, No.4. EstadosUnidos, 2014.

Processos Audiovisuais em Live-Coding na Obra Lissajous X Chladni

Halley Chaves[119] - halleydeth@yahoo.com.br

Anselmo Guerra[120] - guerra.anselmo@gmail.com-

Resumo

Esta proposta apresenta o processo de criação de produto audiovisual vinculado ao projeto de mestrado que envolve a aplicação e desenvolvimento de materiais composicionais a partir do conceito de Música Cimática. Trata-se de um memorial descritivo dos processos audiovisuais gerados por meio de Live-Coding da obra intitulada *Lissajous X Chladni*. A obra explora o antagonismo visual entre o físico e o virtual. A metodologia utilizada emprega a linguagem computacional *Pure Data* executando *patches* via *Live Coding* ou com o código pronto e projetada ao público. A obra apresenta o objeto *scopeXYZ~* que simula um osciloscópio com figuras de Lissajous. Além das figuras de Lissajous, utilizamos um *cimascópio* com água, para realizar a formação dos padrões geométricos de Chladni. A obra apresenta como resultado final o confronto entre as figuras de Lissajous simuladas por computador e a projeção das figuras de Chladni formadas em um recipiente com água, através dos sons gerados e manipulados em tempo real por meio de síntese digital.

Palavras-chave: Live-coding; Chladni; Lissajous; Pure Data; Música Cimática; Processos criativos audiovisuais.

Abstract: Audiovisual Processes in Live-Coding in Lissajous X Chladni

This proposal presents the creating process of an audio-visual product linked to a Master's degree project that involves the application and development of compositional materials based on the concept of Cymatics Music. Presents a descriptive memorial of the audio-visual processes generated by Live-Coding of the work entitled Lissajous x Chladni by the idea of antagonism between the physical and the virtual. It is built through a Pure Data language running patches via Live Coding or with a ready code designed to show to the public. In addition to the Lissajous figures, we employed a cimascope with water, in order to provide the formation of the geometric patterns of Chladni. The final result the confrontation between the computer-simulated Lissajous figures and the projection of the Chladni figures formed in a container with water, through the sounds generated and manipulated in real time by means of Digital synthesis.

Keywords: Live-coding; Chladni; Lissajous; Pure Data; Cymaticss Music; Creative audio-visual processes.

[119] Mestrando, PPG Música UFG, bolsista Capes.

[120]Orientador, Professor Titular da Universidade Federal de Goiás.

1. INTRODUÇÃO

O termo "Cimática" foi utilizado pela primeira vez pelo cientista suíço Hans Jenny (1904-1972). Sua Origem é do grego kyma (κύμα), que significa "onda", e ta kymatika (τα κυματικά), que constitui "assuntos referentes a ondas".Por volta de 1782, Chladni (1756-1827), considerado o "pai da acústica" (STÖCKMANN, H. J, 2007 . p.22), pesquisou a fundo o fenômeno que foi iniciado por Galileu e Hooke.

> Desde 1782 Chladni realizava experimentos no campo da acústica em sua casa e especialmente lhe interessavam os fenômenos relacionados àssuperfícies vibratórias até então pouco estudadas. Estudava os escritos de seus antecessores especialmente Euler (1707-1783), Bernoulli (1700-1783) e Riccati (1709-1790) e procurava refazer seus experimentos. Entre os diversos instrumentos de investigação, Chladni, após muita procura, passou a servir-se do arco do violino, seguindo uma descrição de Johann N. Forkel (1749-1818) de como este poderia ser usado para tocar a "Harmônica de Vidro"[121]. (PETRAGLIA, 2015, p.4)

Chladni buscava uma forma de tornar visível os fenômenos vibratórios, o qual chamou de "Figuras sonoras" (Ibid, p. 4). Para isso experimentou com grãos de areia sobre placas de metal, que eram colocadas em vibração. Ele pesquisou os escritos de seus antecessores, especialmente Euler (1707-1783), Bernoulli (1700-1783) e Riccati (1709-1790) e procurava recompor seus experimentos. Entre os diversos instrumentos de investigação, Chladni, após muita procura, passou a utilizar o arco do violino, seguindo uma descrição de Johann N. Forkel (1749-1818) de como este poderia ser usado para tocar a "Harmônica de Vidro".

> Entre outras coisas, observei que qualquer placa de vidro ou metal, de tamanho não muito pequeno produziu uma variedade de sons toda vez que segurei e bati nelas em posições diferentes, e queria saber a razão para esta variabilidade que ninguém havia investigado ainda. Por meio de uma morsa, fixei num pivot no meio de uma placa de metal, removida de uma máquina de polimento, e notei que fricções com um arco de violino poderia produzir sons diferentes que eram fortes e mais constantes que

[121] "Instrumento bastante popular na época, constituído de "tigelas" de vidro fixadas a um eixo rotatório. Normalmente se tocava encostando os dedos úmidos nas suas bordas em movimento."(Ibid, 2015, p.4)

> aqueles obtidos por meio de fricção pela mão.[122](CHLADNI, APUD STÖCKMANN, 2007, p. 16).

Chladni trabalhou intensamente os vários aspectos do som e descobriu que acontecia um fenômeno geométrico sob as placas com areia. Estas figuras abaixo são decorrentes de um processo de vibrações dos copos:

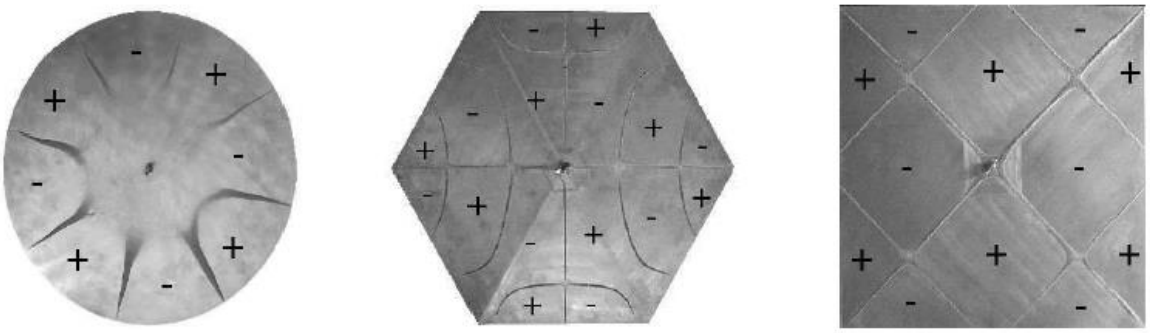


Figura 1. Fenômeno sob as "placas de Chladni" (Ibid, 2015, p7).

Segundo Miranda Lundy: Geometria é "número no espaço", música é "número no tempo" (LUNDY, 2001, p. 22). A formação destas figuras depende exclusivamente de vários fatores: Corpo que é inserido, frequência, intensidade entre outros. Para Marcelo S. Petraglia:

> Uma placa tem o que chamamos modos de vibração. Podemos entender isso como sendo as muitas maneiras que ela tem de se acomodar a um movimento. Estes modos são determinados pela forma, material, espessura e capacidade elástica da placa, bem como pela frequência em que ela é levada a vibrar. Disso resulta que um grande número de figuras podem ser obtidas com uma mesma placa. Naturalmente à cada um desses modos está associada uma frequência de vibração e consequente

[122] Original em inglês: "Among other things I had observed that any glass or metal plate of a size not too small produced a variety of sounds whenever I held and stroke them in different positions, and I wished to know the reason for this variability which nobody had ever before investigated. By means of a vice I fixed the pivot in the middle of a brass plate taken from a grinding machine, and noticed that strokes with a violin bow could produce different sounds which were stronger and more constant than those obtained by mere strokes of the hand".

> altura tonal. Neste sentido ao investigarmos uma placa logo percebemos duas leis importantes: 1- Mantendo-se as condições da placa, uma mesma figura esta sempre associada a um mesmo tom. 2- Tons mais agudos geram figuras mais complexas e um maior número de linhas nodais. Tons mais graves geram figuras mais simples e um menor número de linhas nodais. (Ibid , 2015, p.7).

Música Cimática é a arte que se preocupa com a manifestação do som na phýsis. (Silva, 2016).[123] Esta definição foi pensada de acordo com o significado da terminologia *Cimática* proposto pelo físico Hans Jenny.

2.FIGURAS DE LISSAJOUS

Jules Lissajous foi um matemático Francês que criouem 1857 um gráfico por um sistema de equações paramétricas, desenvolvendo o trabalho com curvas estudado pelo seu antecessor Nathaniel Bowditch.

> Ele descobriu que, se um pequeno espelho fosse colocado na ponta de um tokão e um feixe de luz voltado para ele, a vibração poderia ser jogada para uma tela escura. Com o rodízio, foi atingido, uma pequena linha vertical foi produzida e, se rapidamente, jogou lateralmente com outro espelho, produziu uma onda de seno (abaixo). (ASHTON, 2001, p.14.)[124]

[123] Em trabalhos posteriores foi necessário excluir o termo "arte alquímica", pois poderia resultar em problemas no entendimento dos avaliadores dos artigos. A nova definição é: Música Cimática é a arte que se preocupa com a manifestação do som na phýsis.

[124] Original em inglês: He found that if a small mirror was placed at the tip of a tuning fork, and a light beam aimed at it, then the vibration could be thrown on to a dark screen. Whem the turning fork, was struck, a small vertical line was produced and if quickly cast sideways with another mirror it produced a sine-wave (below).

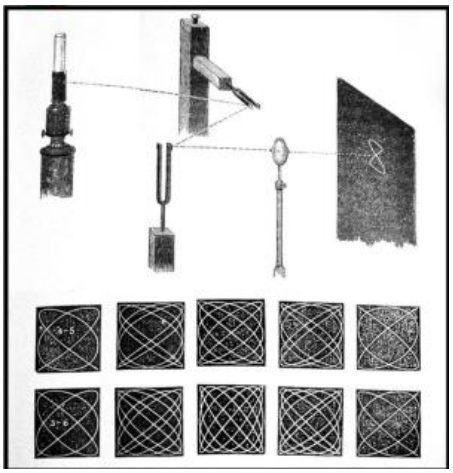


Figura 2. Figuras de Lissajous(Ibid, 2001, p.15.)

Em nossa obra,utilizamos um simulador virtual que segue os mesmos princípios teóricos das figuras de Lissajous.

3. LISSAJOUS X CHLADNI OP. 33

A obra Lissajous X Chladni apresenta uma ideia audiovisual de antagonismo entre o físico e o virtual. Construída através de um patch de Pure Data Extended (PURE DATA 2016) executado via Live Coding ou com o código pronto e projetada ao público. A obra apresenta o objeto scopeXYZ~ que simula um osciloscópio com figuras de Lissajous. Além das figuras de Lissajous, utilizamos um *cimascópio*[125] com água, para realizar a formação dos padrões geométricos de Chladni.

Para tornar didático o processo de composição de música cimática foi necessário criar um sistema composicional definido através de experiências físicas e artísticas do fenômeno, com regras específicas como nos tradicionais sistemas tonal e modal. As regras são;

- Sonora — as especificações relativas aos elementos do som como: timbre, altura, amplitude, duração.

[125] Aparelho que produz figuras geométricas com o fenômeno da Cimática.

- Material — a música cimática deve ser feita para algum corpo material. Em *lissajous x chladni op. 33*usamos a água como matéria.

- Objetiva — a razão final que oferecerá sentido da experiência nos corpos físicos. Os objetivos poderão ser: quebrar um copo, mover um objeto, formar imagens geométricas em placas, etc. No caso de nossa obra é a interação do som na água, para formar figuras simétricas e assimétricas.

- Abstrata — os cálculos (dados) físicos necessários para execução do fenômeno da cimática que poderão ser usados no planejamento de obras de música cimática.

3.1 Planejamento e interpretação da obra.

A obra é planejada para que seja interpretada entre 8 e 10 minutos, e é dividida por 3 sequenciadores representados por cores verde, azul, vermelho e um *Cimascópio* representado pela cor amarela.

- Sequenciador 1 = Verde
- Sequenciador 2 = Azul
- Sequenciador 3 = Vermelho
- Amplitude do Cimascópio = Amarelo

As técnicas são representadas por letras de A à G:

A = Manipular o metrônomo.

B = Copiar, colar e ligar o sequenciador no Oscilador.

C = Mudar o timbre de oscilador para phasor de um dos sequenciadores.

D = Manipular a amplitude externa na caixa do cimascópio.

E = Mudar as frequências de um dos sequenciadores.

F = Desligar um dos sequenciadores.

G = Manipular a amplitude bruscamente do mínimo para o máximo e vice versa no cimascópio.

Na tabela abaixo é demonstrado o planejamento dos eventos supracitados, no determinado tempo onde tem que ocorrer, além das técnicas que devem acontecer no patch e no mundo físico no cimascópio.

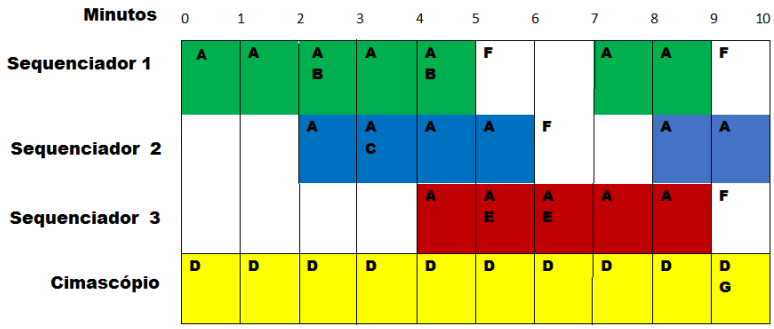


Figura 3. Planejamento da Obra

Para o sucesso de toda obra cimática é necessário fazer a experiência e usar equipamentos similares aos que o compositor usou. A música cimática é pensada para agir na matéria, neste caso na água, para isso construímos um cimascópio[126], um aparelho para fazer figuras simétricas e assimétricas na água.

[126]Os equipamentos usados foram: Um PC positivo ligado a uma webcam da marca Logitech, que fará a transmissão do cimascópio no projetor. O Mac irá rodar o patch, portanto estará conectado na saída de áudio com uma caixa de som de 14W da marca *Maxprint* adaptada ao sistema vibratório.

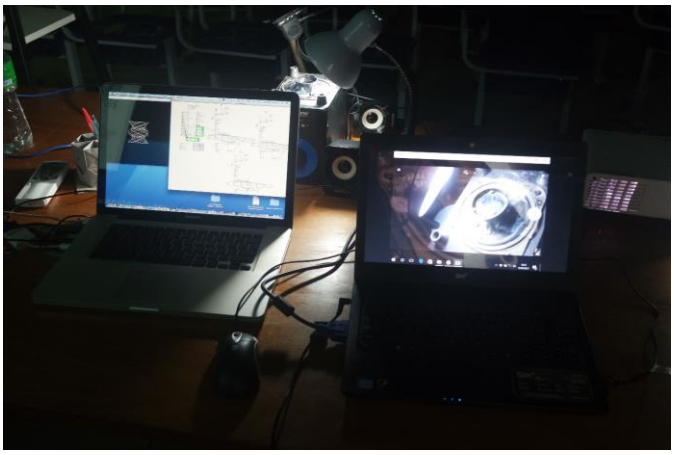


Figura 4. Visão frontal do intérprete na performance da obra

A iluminação é a parte mais trabalhosa e importante para a visualização da obra no meio físico. Para isso, usamos uma luminária com uma lâmpada led como demonstra na figura abaixo:

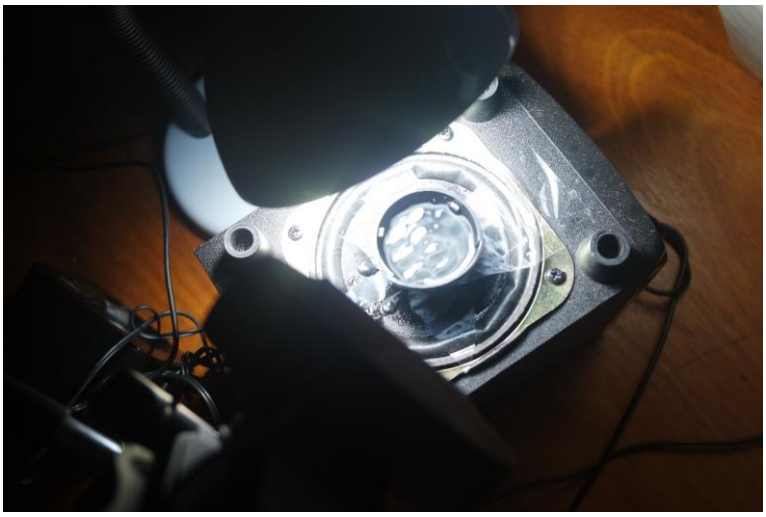


Figura 5. Iluminação para a visualização das figuras no cimascópio.

Não é regra que toda obra de música cimática tenha o elemento audiovisual, mas é importante mostrar desta forma. No nosso caso usamos dois projetores, um ligado no MAC irá transmitir o live coding em tempo real e o outro ligado no PC que irá transmitir as figuras de cimática na água em tempo real.

Figura 6. Projetores usados na obra.

O cimascópio foi construído na caixa *Maxprint* por causa da alternativa de manusear a amplitude que dará ao intérprete e a obra uma maior riqueza, além de versatilidade com a manipulação da obra no meio físico.

Figura 7. Cimascópio

O patch para Pure Data Extended pode ser baixado no seguinte endereço eletrônico: https://www.4shared.com/file/bzRrs1Ynei/Cimatica.html. Ele servirá como base no procedimento de execução da obra.

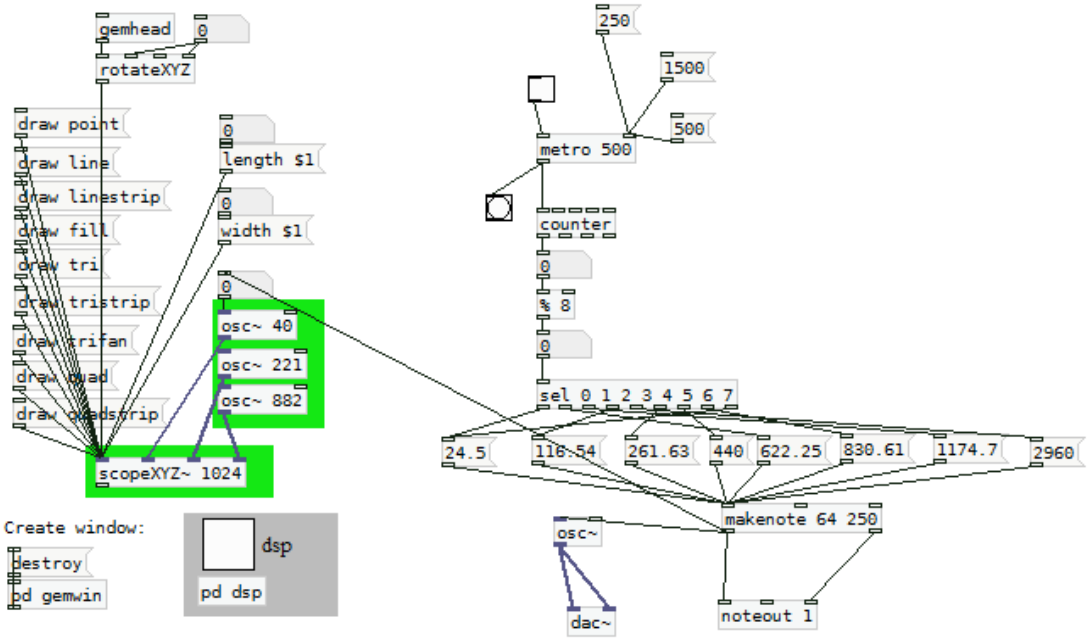


Figura 8. 1ª etapa da obra com o patch pronto

Para ter acesso aos áudios dos exemplos musicais deste artigo optamos por usar a tecnologia *QR´S CODE*, que pode ser acessado por qualquer programa de leitura baixado em todos sistemas operacionais para celular. No QR´S Code abaixo podemos acessar o link para baixar o patch

QR´S CODE com o link do patch

As frequências escolhidas no sequenciador têm a função de formar as figuras no osciloscópio, e foram: 24,5 Hz, 116,54 Hz, 261, 63 Hz, 440 Hz, 622,25 Hz, 830,61 Hz, 1174,7 Hz e 2960 Hz que irão gerar as respectivas notas: G (0), A# (2), C (4), A (4), D# (5), G# (5). D (6) e F# (7). Cada altura irá provocar uma reação externa no mundo físico, que irá gerar figuras caóticas ou simétricas na água, além de gerar figuras diferentes no osciloscópio do *gem*, como demonstra o quadro abaixo.

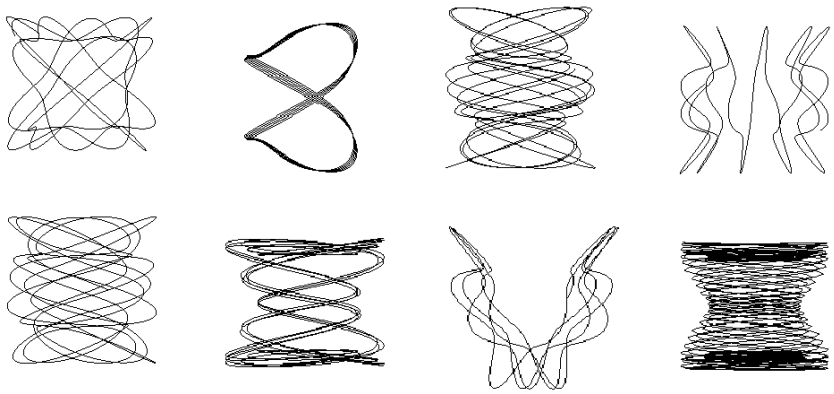


Figura 9. Figuras formadas no osciloscópio do gem para cada frequência escolhida no patch.

Para ligar o patch deve-se acionar o *dsp* e o *toggle* do sequenciador, além de clicar em *create* para acionar o gem no osciloscópio.

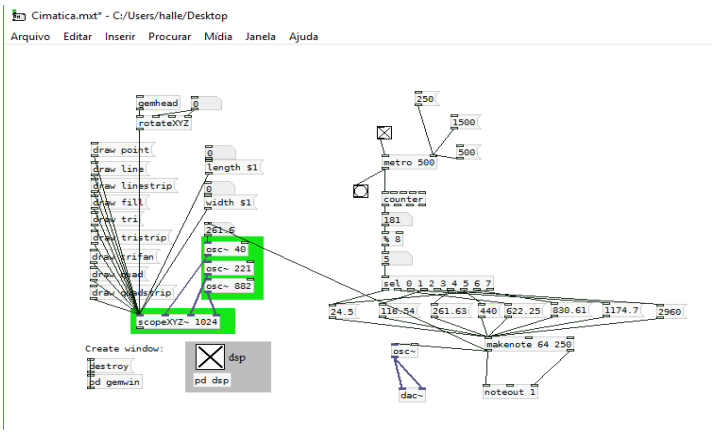


Figura 10. Patch com Osciloscópio e sequenciador ligados.

Em sequência, deve-se copiar, colar o 1° sequenciador do patch e depois ligar o objeto *makenote 64 250* do 2° sequenciador no osciloscópio.

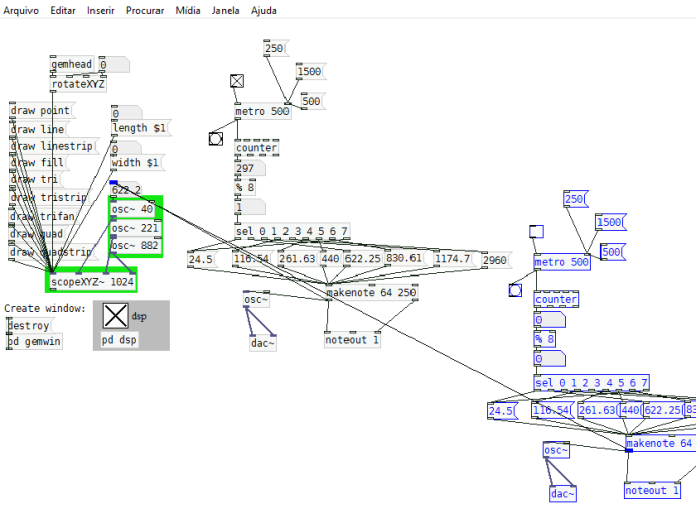


Figura 11. Copiando o 1° sequenciador e criando o 2° sequenciador.

Na próxima etapa o objeto *osc~*do segundo sequenciador é mudado para *phasor~*, ocasionando uma mudança de timbre, e além do mais, é possível mudar o tempo de cada sequenciador como fita o planeamento da obra. Estas mudanças poderão ser feitas nos números: *250, 500* e *1500*, ligados ao objeto *metro 500*.

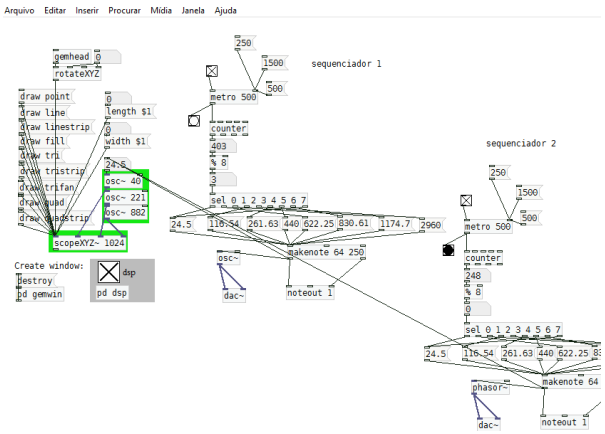


Figura 12. Mudança do objeto *osc~* para o objeto *phasor~* no 2° sequenciador.

A próxima fase é copiar novamente o 1° sequenciador para a criação do 3° sequenciador.

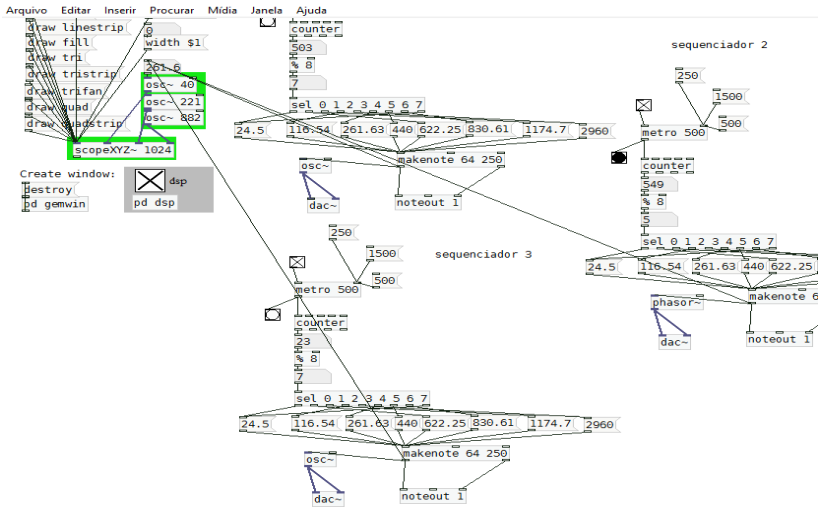


Figura 13. Copiando o 1° sequenciador e criando o 3° sequenciador

No terceiro sequenciador ocorrerá uma mudança nas notas que será feita manualmente, neste caso mudou-se para frequências mais baixas, em sequência: 20hz, 60hz, 30hz, 10hz, 5hz, 100hz, 90hz e 50hz.

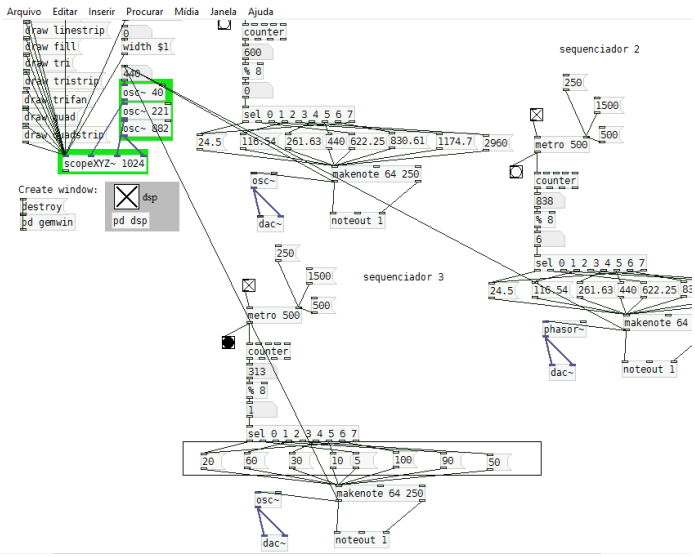


Figura 14. Mudança nas frequências do 3° sequenciador.

Na figura 15 há resultado audiovisual da obra para o público.

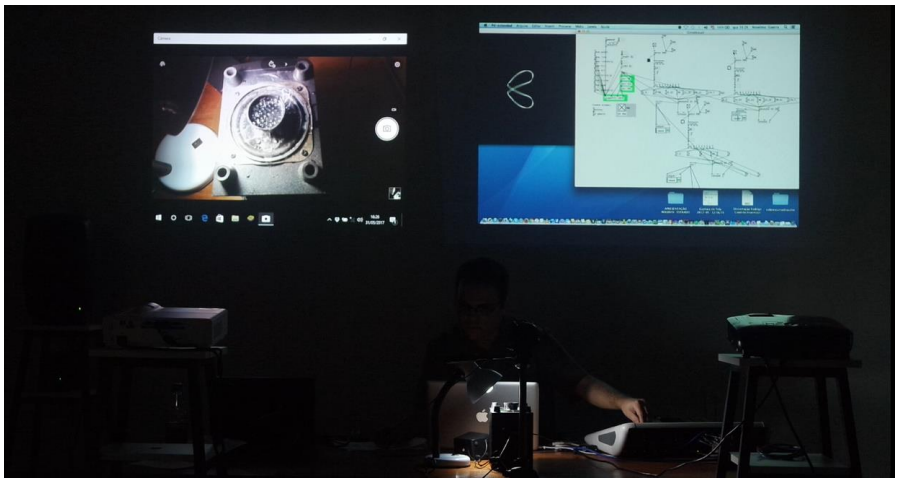


Figura 15. Performance ao vivo da obra.

Para acessar a performance da obra segue o link: https://www.youtube.com/watch?v=eXJc_DL1MnA. Logo abaixo o QR´S CODE.

QR´S CODE com a performance da obra

4. CONCLUSÃO

O dualismo entre o físico e o virtual na obra *lissajous x chladni op. 33*nos mostra que não é simples se obter um resultado simétrico do fenômeno da cimática no meio físico. Em contrapartida, o meio virtual é uma excelente ferramenta para a música visual.

Não é possível chamar de cimática ou *música cimática* programas virtuais que simulam metaforicamente este fenômeno físico, pois a cimática é uma manifestação do som na matéria. L*issajous x Chladni op. 33* é uma obra de música cimática, pois explora a interação entre o virtual e o físico.

Com as experiências estéticas e físicas mostradas neste artigo, infere-se, portanto,a exploração e o aperfeiçoamentodo conceito de música cimática, contribuindo para o planejamento de obras vindouras.

REFERÊNCIAS

ASHTON, Anthony.*Harmonograph: A visual guide to the mathematics of music*. 1ª. ed. New York: Bloomsbury USA, 2001.

CIMÁTICA. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cimática >. Acesso em: 16 de Maio de 2015.

Cymascope, sound made visible. Disponível em: < http://www.cymascope.com/cyma_research/musicology.html >. Acesso em: 09 de Maio de 2015.

JENNY, Hans. *Cymatics*. Disponível em: <http://http://www.erratum.org/datas/pdf/Hans_Jenny_Cymatics.pdf / >. Acesso em: 06 de Maio de 2015.

PASSOS, Luís O. T. *Stravinsky Rite of Springs – Cymatics*. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=A1DcziPXSIc&feature=youtu.be >. Acesso em: 17 de Setembro de 2015.

PETRAGLIA, M. S. *Figuras Sonoras de Chladni*. Disponível em: < http://www.ouvirativo.com.br/mp7/pdf/figuras_chladni.pdf >. Acesso em: 12 de Abril de 2015.

PURE DATA – Pd Community Site. Disponível em : < puredata.info >. Acesso em: 15 de Dezembro de 2016.

SILVA, H. C. *Experiência de Cimática - Sinfonia 1 – Halley Chaves*. Disponível em : < https://www.youtube.com/watch?v=DX55ZjzG-kU >. Acesso em: 17 de Setembro de 2015.

_____. O Conceito de Música Cimática na Construção Composicional. In: CONGRESSO DE PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO (CONPEEX), 13., 2016, Goiânia. Anais... Goiânia: UFG, 2016. p. 429-433.

SILVA, H. C.; PASSOS, Luís O.Música Cimática: aplicação e desenvolvimento de materiais na composição da Sinfonia Cimática. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 26., 2016, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UEMG/UFMG, 2016.

STÖCKMANN, H. J. *Chladni meets Napoleon*. Eur. Phys. J. Special Topics 145, 15–23 (2007) c_EDP Sciences, Springer-Verlag 2007.

Traduzindo música em dança

Os reflexos da obra de Ernesto Lecuona na coreografia do Grupo Corpo

Fernando Gonzalez[127]

Resumo

Fundado em 1975 em Belo Horizonte, o Grupo Corpo é uma das principais companhias brasileiras de dança contemporânea, reconhecido nacional e internacionalmente por sua linguagem autêntica que mescla a técnica tradicional com elementos de diferentes estilos de dança brasileira e latina. Companhia residente na *Maison de La Danse* em Lyon, na França, entre os anos de 1995 e 1999, o Grupo Corpo realiza extensas turnês pelo Brasil e pela Europa anualmente e, habitualmente, apresenta novas criações a cada dois anos com estreia no mês de Agosto, no Teatro Alfa, em São Paulo. Este artigo busca compreender o trabalho de tradução da música de Ernesto Lecuona na obra do principal coreógrafo da companhia, Rodrigo Pederneiras, no ballet Lecuona, entendendo a movimentação observada em cena como uma interpretação direta e indissociável do material musical. O trabalho parte de uma breve compreensão da cena de dança no Brasil no início do século XX e na contribuição da companhia para o que se reconhece hoje como dança contemporânea brasileira, e analisa a relação entra a música e a coreografia a partir das contribuições de Lynne Anne Blom e L. Tarin Chaplin, Inês Bogéa e de Severino João Medeiros Albuquerque e Kathryn Bishop-Sanchez. A metodologia utilizada compreende a análise da apresentaçãoem questão, disponível em DVDno Brasil, com o foco principal voltado para o diálogo empreendido entre o material musical utilizado – que nesse caso vai muito além de uma simples trilha-sonora – e a narrativa compreendida pela relação e pelos movimentos trabalhados nos corpos dos bailarinos.

Palavras-chave

Grupo Corpo, Lecuona, música, dança, coreografia

Abstract

Founded in 1975 in Belo Horizonte, Grupo Corpo is one of the main Brazilian contemporary dance companies, nationally and internationally recognized for its authentic language that combines traditional ballet technique with elements from different Brazilian and Latin dance styles. Resident company at the *Maison de La Danse* in Lyon, France, between the years 1995 and 1999, Grupo Corpo goes on extensive domestic and international tours annually and, usually, presents the public with a new work every two years, debuting in the month of August in Teatro Alfa, in São Paulo. This paper intends on comprehending the work of

[127]Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero, e-mail: ffernando.gonzalez@gmail.com

translating the music of Ernesto Lecuona in the work of the company's principal choreographer, Rodrigo Pederneiras, on the ballet Lecuona, understanding the movement observed in the work as a direct interpretation of the music material. The paper starts from a brief understanding of the Brazilian dance scene in the early 20th century and the dance company's contribution to codifying what is today recognized as Brazilian contemporary dance, and analyses the relationship between music and choreography from the contributions of Lynne Anne Blom and L. Tarin Chaplin, Inês Bogéa and Severino João Medeiros Albuquerque and Kathryn Bishop-Sanchez. The methodology comprehends analyzing the dance work, available in DVD in Brazil, focusing mainly on the dialog between the music material and the narrative described by the dancer's bodies.

Keyword
Grupo Corpo, Lecuona, music, dance, coreograpy

1. Introdução

A história da dança, no ocidente, sempre caminhou de mãos dadas com a história da música, seja na era de ouro do que se denomina hoje como balé de repertório, que viu a frutífera parceria entre o coreógrafo Marius Petipa e o compositor Pyotr Tchaikovsky – dando origem a algumas das coreografias mais conhecidas da história, como O Lago dos Cisnes e O Quebra-Nozes –seja nos momentos de rebeldia artística que ajudaram a definir os rumos da arte pelas décadas seguintes, como na polêmica Sagração da Primavera, com música de Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinsky.

> No Brasil, a história de um teatro de dança como forma de arte autônoma é consideravelmente recente. Somente nos anos 1930 escolas e grupos de dança começaram a surgir, criadas por bailarinos e coreógrafos que haviam recebido treinamento em companhias estrangeiras que haviam montado produções nos palcos do Rio de Janeiro ou São Paulo, frequentemente organizando temporadas de apresentações[128] (Macedo, 2001, p.73).

[128] "In Brazil, the history of a theatre of dance as an autonomous art form is quite recent. Only in the 1930s did schools and dance groups begin to spring up, created by ballet dancers and scenographers who had received their training with foreign companies that had staged productions in Rio de Janeiro or São Paulo, often organizing lyrical season," no idioma original.

Conforme avançava o século XX, duas das vertentes nas quais a dança se desenvolvia nos palcos brasileiros levavam a linguagem em direções contrárias, que acabavam por constituir diferentes circuitos culturais e até mesmo, em alguns casos, atrair públicos distintos. De um lado seguia-se a tradição do balé clássico, influenciado pelos estilos das escolas inglesa, francesa e russa, formatando os corpos dos dançarinos para a precisão e a sustentação de uma postura estruturada pelo encaixe da bacia, firmeza do centro do torso e alinhamento entre ombros e quadris, permitindo movimentos ao mesmo tempo precisos, potentes e controlados. Do outro lado, elementos da dança popular se encontravam nos espetáculos do chamado teatro de revista, que levava para os palcos a estética livre do gingado de ritmos folclóricos como samba, forró e xaxado, com forte movimentação dos quadris e independência de torso e membros superiores e inferiores. As diferenças, no entanto, não se resumiam à maneira como se codificavam as duas linguagens, mas também como esses circuitos era percebidos e tratados socialmente, considerando que

> enquanto historicamente a busca do balé por uma linearidade vertical tem sido associada com castidade e honra, algo esperado de dançarinas "decentes", a ênfase da ginga na justaposição, independência de movimentos e dissonância tem sido associada com "etnias não-brancas", feminilidade e falta de moralidade sexual. Dessa maneira, a técnica do balé e a estética da ginga foram, na história da dança no Brasil, organizadas como diametralmente opostas[129] (Rosa, 2015, p.72).

O gradual desenvolvimento das técnicas de dança moderna e contemporânea, a partir, mais notadamente, da segunda metade do século XX, permitiram uma aproximação dessas diferentes técnicas, em grande parte pela introdução de novas linguagens e propostas que muitas vezes, como veremos,

[129] "(...) while historically ballet's pursuit of upward linearity has been associated with chastity and honor, expected of "decent" dancers, ginga's emphasis on high-effect juxtaposition, apartness in movement, and dissonance has been associated with nonwhite ethnicity, feminized gender, and a lack of sexual morality. This, within this genealogy of concert dance in Brazil, ballet technique and ginga aesthetic have been organized as polar-opposite technologies," no idioma original.

mesclam léxicos gestuais e códigos de movimentação diversos para criar novas formas de utilizar o corpo e trabalhar a proposta coreográfica.

2. O Grupo Corpo e a Brasilidade na Dança

Expoente da atividade coreográfica brasileira na atualidade, a companhia mineira Grupo Corpo vem há mais de quatro décadas ganhando crescente destaque nos palcos nacionais e estrangeiros, com uma linguagem autoral que foi sendo afinada e burilada durante sua história. Mais do que um grupo de dança surgido no Brasil, no entanto, o Corpo se apresenta hoje como uma companhia que desenvolve uma linguagem genuinamente brasileira na dança contemporânea.

> Assim como acontece com o "jeito de andar", não é difícil reconhecer certas matrizes gestuais brasileiras nos requebros e molejos dos bailarinos da companhia, como é confirmado pelo próprio coreógrafo, que sempre assinala a influência das danças populares de rua em suas criações (Moraes, 2008, p.63).

Mais notadamente a partir do início da década de 1990 – especialmente após a criação da coreografia 21, um dos marcos na história da companhia – o léxico de movimentos de Rodrigo Pederneiras, coreógrafo titular do grupo, solidificou sua base em torno dos ritmos nacionais tradicionais, como frevo, maxixe, samba e forró, mesclando-os com um estilo coreográfico sustentado em grande parte pela sólida formação em balé clássico dos integrantes da companhia. A movimentação encontrou seu cerne no quadril, de onde parte a energia irradiada na atuação dos corpos dos bailarinos em cena (MORAES, 2008; ROSA, 2015), servindo de sustentação e base de controle de uma gramática gestual que pode ir de gestos fluídos e graciosos, como em Lecuona (2004) ou Nazareth (1993), até contrações violentas e muitas vezes espasmódicas, como eu Breu (2007) ou no mais recente trabalho da companhia, Gira (2017).

> Avessas às acrobacias ostensivas, as coreografias do Grupo Corpo tendem bem mais ao plano baixo que ao alto. Até mesmo os saltos e as piruetas, emblemas do rigor clássico, submetem-se ali a uma linguagem que descarta gestos exaltados. Com efeito, a cada uma de suas apresentações, o espectador testemunha uma recusa à grandiloquência do corpo, manifesta sobretudo nas cenas em que a dança parece atender a um forte apelo da horizontalidade (Moraes, 2008, p.60).

Na teoria da técnica coreográfica, o plano alto se encontra habitualmente ligado a ideias de liberdade, elevação e explosão sensorial que leva o dançarino a desafiar a gravidade, assim como à ideia de leveza livre de qualquer esforço. Já o plano intermediário toma emprestado dos níveis alto e baixo, criando uma ideia de transição, de mescla e indefinição de movimentos, que podem a qualquer momento fazer a transição para outro plano (BLOM E CHAPLIN, 1982). O nível baixo, por sua vez, se configura como a base de toda movimentação – não é à toa que na prática da dança contemporânea habitualmente começa-se o processo com uma reeducação da maneira de se movimentar, investindo uma parcela considerável de tempo nos movimentos desenvolvidos com o dançarino deitado no chão para que se aprenda a utilizá-lo como ponto de partida para tudo o que pode ser desenvolvido em termos de deslocamento corporal. O plano baixo está ligado também a uma forte sensação de gravidade, uma ligação com a corporeidade da matéria sentida pela presença constante do peso corporal que utiliza-se do contato com solo como ponto de partida da movimentação (BLOM E CHAPLIN, 1982).

Utilizado habitualmente nas coreografias do Corpo, essa abordagem serve muitas vezes não só para sustentar uma técnica de movimentação, mas também atua como estratégia narrativa; o balé Onqotô (2005), centrado em torno de questões existenciais sobre o que move o ser humano e quais suas origens e motivações sociais, se utiliza constantemente do plano baixo para enfatizar a ligação do homem com o planeta, por um lado enfocando o nosso lado animal, que veio do solo e dele depende, e por outro sublinhando a pequenez de cada indivíduo diante de todo um planeta no qual ele existe.

> Quando se pensa que esta é uma companhia de dança contemporânea, que suas coreografias não fazem concessões e que sua carreira vem sendo marcada por sucessivas metamorfoses, o sucesso contínuo do grupo, ao longo de tanto tempo, parece mais notável ainda. Quando se lembra, então, da natureza eminentemente brasileira de suas criações, a surpresa chega ao limite de um certo orgulho nacional – se é possível falar de arte nesses termos (Bogéa, 2008, p.22).

Fundado em 1975 na capital mineira pelos irmãos Paulo, Rodrigo, Pedro e Miriam Pederneiras, ao lado de Fernando de Castro, Carmen Purri e Cristina Castilho, o Grupo Corpojá estrearia nos palcos no ano seguinte, com uma produção que ficaria seis anos em cartaz e viajaria por catorze países. A partir de 1976 Rodrigo Pederneiras passa os seis anos seguintes, no ritmo de uma coreografia nova por ano, moldando a identidade da companhia e assume em 1981 o posto de coreógrafo-residente do grupo. Começa em 1985 a segunda fase da companhia, durante a qual começa a ser gestada a linguagem coreográfica que combina a técnica clássica com as danças folclóricas brasileiras, que viria a se tornar a marca distintiva do Grupo Corpo.

> Frequentemente, é possível assistir uma coreografia e concluir quem é o coreógrafo. A assinatura do movimento é inconfundível. Depois de uma rápida exposição às obras, dificilmente alguém confundiria o trabalho de Limón com o de Twyla Tharp ou Nikolais. O que distingue um grande artista é que não importa o quão particular seja seu estilo, ele segue evoluindo e expandindo-o[130] (Blom e Chaplin, 1982, pag.144).

A década seguinte traria a estreia de 21, coreografia a partir da qual Pederneiras passa a investir na dinâmica do movimento, não só formatando como constantemente renovando a linguagem que vinha criando com a companhia. "Nos anos 1990, o Grupo Corpo havia atingido estrutura e organização inéditos entre os grupos de dança no Brasil. A companhia passou a consolidar uma posição de singular importância e privilégio no panorama da dança nacional Brasileira"

[130] "Often, one can look at a dance and now who the choreographer is. The movement signature is unmistakable. After just a little bit of exposure, hardly anyone would confuse a work by Limón for one by Twyla Tharp or Nikolais. What distinguishes a great artist is that no matter how distinctive his style is, he keeps developing and expanding it," no idioma original.

(Macedo, 2001, p.73). A evolução artística aliada à constituição administrativa definida catapultou o grupo à posição ocupada hoje, como a companhia de dança brasileira de mais destaque na dança contemporânea.

3. Música e Dança de Ernesto Lecuona

Ernesto Lecuona foi um desses compositores de difícil classificação, que mesclam com maestria elementos associados à música popular com uma sólida formação clássica, criando um amálgama que acaba quase se tornando um gênero em si (FIRMAT, 2014; FLORA, 2013). Habitualmente comparado a George Gershwin, Lecuona fez pela música tradicional cubana o que o compositor norte-americano fez pelo jazz e o ragtime, cultivando tamanho sucesso que ainda se mantém relevante e merecedor de destaque.

É possível identificar na obra de Lecuona características similares com os compositores que o inspiravam; assim como Beethoven, por exemplo, Lecuona empreendeu no processo de quebrar com a norma vigente, partindo de um estilo tradicional já desenvolvido e explorando novas formas de articulação com outras linguagens (FLORA, 2013; SCHONBERG, 2010; TARUSKIN, 2010a) – grande parte do estilo vigente na música folclórica cubana nessa época havia sido codificada pelo compositor Ignácio Cervantes. Cervantes (1847 – 1905) se insere em uma linhagem de compositores cubanos iniciada por Estéban Salas (1725 – 1803), no século XVIII, e seguida por Antonio Raffelín (1796 – 1882) e Juán París (1759 – 1845), de estilo influenciado pelo classicismo europeu, e Manuel Saumell (1817 – 1870), com suas contradanças para piano de teor nacionalista e folclórico. Nenhum deles, no entanto, teria mais apelo e popularidade do que Lecuona (FLORA, 2013; JACOBSON, 1982)

Já de Claude Debussy e seu impressionismo musical, Lecuona trouxe uma paleta de harmonia e tonalidades coloridas para pintar em suas composições as imagens do ambiente cubano da metade do século XX;Frédéric Chopin emprestou a inspiração nacionalista e patriótica, que o levou a compor suas famosas *mazurkas* e *polonaises*, e em Lecuona se manifestou através da prática de retrabalhar ritmos tradicionais cubanos, associando-os com uma linguagem construída com base na formação clássica tradicional (FLORA, 2013; ROSEN, 1995; SCHONBERG, 2010; TARUSKIN, 2010b).

Suas canções, por exemplo, podem ser classificadas entre esses gêneros típicos da ilha, como *habaneras*, *malagueñas*, trovas, boleros, *criollas* e *pregones*. Apesar de demonstrar uma preferências por melodias ligeiramente agudas, Lecuona compôs canções para todos os registros vocais, todas originalmente escritas com acompanhamento ao piano (de complexidade muitas vezes coerente com sua grande habilidade técnica como instrumentista) (FIRMAT, 2014; FLORA, 2013; JACOBSON, 1982) e estilo claramente derivado do período romântico.

> Enquanto esses compositores [*Beethoven, Chopin, Debussy e Gershwin*] influenciariam o estilo de Lecuona em vários níveis – harmonicamente, formalmente e tonalmente – o mais importante é destacar que eles, assim como Lecuona, são todos conhecidos por suas belas, distintas e memoráveis melodias. Foi a influência de George Gershwin que teria o maior impacto no que viria a se tornar o estilo composicional de Lecuona. A mistura de formas clássicas com melodias populares é em parte o que faz Lecuona e Gershwin tão similares e também o que contribuiu para seu sucesso como compositores[131] (Flora, 2013, p.27).

Estreada no ano de 2004, a coreografia Lecuona partiu do disco do compositor *Ernesto Lecuona... Su piano, orquestra y sus intérpretes*, e é formada por

[131] "While this list of composers would influence Lecuona's style on many levels - harmonically, formally, and tonally - the most important factor in common is that they, like Lecuona, are all known for their beautiful, distinct, and memorable melodies. It is George Gershwin's influence that would have the greatest bearing on what would come to be Lecuona's compositional style. Gershwin's melding of classical forms mixed with popular melodies is part of what made Lecuona and Gershwin so similar and also what contributed to their success as composers," no idioma original.

doze *pas-de-deux* que culminam em uma valsa dançada por seis duplas de bailarinos, remetendo aos *happy endings* dos filmes musicais norte-americanos das décadas de 1940 e 1950, para os quais Ernesto Lecuona habitualmente compunha trilhas-sonoras. Segundo Rodrigo Pederneiras,

> Lecuona representou um mudança de rota que nos trouxe um prazer raro. Toda emotividade da música, os exageros das letras, o falar de sensações de forma tão violenta me levou a buscar cada um dos pares que julgava se encaixar melhor no contexto de cada música. Os dramáticos, os melodramáticos, os engraçados e, dessa mistura, nasceu um balé que, quando vi a prova dos figurinos feitos pela Freusa [*Zechmeister*], me emocionei (Reis, 2008, p.108).

A análise, para efeitos deste estudo, irá se concentrar em três das treze coreografias totais que compõem o balé, tomando-as como representativas e indicativas da dinâmica que se desenrola no todo.

A primeira coreografia selecionada, com a música *Yo Te Quiero Siempre*, mostra uma cena doméstica, conforme a bailarina espera a chegada de seu companheiro, recebido efusivamente, indicando a existência de uma relação intensa. Conforme se iniciam os lamentos chorosos da primeira estrofe da canção (Que tristeza tenho / Desde que você se foi / Deixando em meu ser / Profundo sofrimento / Dor amarga[132]), interpretada na voz masculina, começa a ser traçado o cenário de um relacionamento desigual, no qual o homem parece ter desenvolvido uma dinâmica de dependência, sendo manipulado e direcionado para onde sua companheira bem entende (Figura 1). Ora colocando-se em posição de aceitação quase submissa, ora aproximando e expulsando o companheiro, a moça mostra dominar a situação mantendo-se constantemente sendo sustentada ou carregada por ele, em um tipo de jogo de gato e rato.

[132] "Que tristeza tengo / Desde que te fuiste / Dejando en mi ser / Hondo padecer / Amargo dolor," no idioma original.

A posição de dominado e submisso às vontades da companheira, no entanto, encontra aceitação finalmente irrestrita pelo bailarino à partir da segunda estrofe da música (Apesar de tudo / Eu te quero sempre / E meu desejo é / Ver-te junto a mim / Beijar-te outra vez / Eu te quero sempre / Mesmo sabendo que não me queres / Volte a enganar-me / Se minha sina é / Chorar pelo teu amor[133]); deste momento até o final da coreografia não parece existir mais nenhum conflito ou tentativa de resistência, somente tentativas de aproximação e disponibilidade para atuar como sustentação para seus movimentos.

Figura 1: Cena da coreografia com a música *Yo Te Quiero Siempre*

Fonte: http://tourenlaireedmo.blogspot.com.br/2016/09/o-grupo-corpo-estara-de-volta-ao-rio-de.html

A linguagem utilizada por Pederneiras, nunca direta ou mimética, apresenta-se aqui sugerindo e indicando situações deixadas abertas para a compreensão

[133] "A pesar de todo / Yo te quiero siempre / Y mi anhelo es / Verte junto a mi / Besarte otra vez / Yo te quiero siempre /Aunque se que no me quieres / Vuélveme a engañar / Si, mi sino es / Por tu amor llorar," no idioma original.

individual, baseada em características universais das relações humanas, lembrando que

> qualquer abstração contém a essência de uma imagem, sentimento ou ideia, e expressa a intenção do artista em algum nível da percepção – algumas vezes de maneira declarada, outras vezes sutilmente. Representada ou não, obtusa ou mimética, uma dança de sucesso estabelece uma conexão, desperta algum sentimento, de modo que você seja capaz de assistir à coreografia e saber no seu interior sobre o que ela fala, mesmo não sendo capaz de verbalizar esse conhecimento tão claro[134] (Blom e Chaplin, 1982, pag.125).

A coreografia de *Te He Visto Pasar* já inicia indicando um ambiente hostil, um tipo de paz armada que pode em breve desembocar em um contexto belicoso, evidenciado pelo ritmo e a movimentação do casal de dançarinos, algo entre o tango e o bolero, com a intensidade de ambos combinada. A agressividade latente, no entanto, cresce conforme a música deixa clara a situação vivida (Te vi passar / Indiferentemente / E nenhuma emoção / Se apoderou de mim / Te vi passar / E nenhuma lembrança / Vibrou no meu coração / Cansado de ti / Tu sabes muito bem / Que fostes minha loucura / E sabe também / Que teu foi meu amor / Mas nunca, jamais / Perdoarei tua ausência / Tua cruel indiferença / E quero que saibas / Que morrestes para mim[135]).

Figura 2: Cena final da coreografia *Te He Visto Pasar*

[134] "Any abstraction contains the essence of an image, feeling, or idea, and conveys the artist's intent at some level of perception—sometimes obviously, sometimes subtly. Representational or not, obtuse or mimetic, a successful dance reaches some connection, touches some sentience within, such that you can see the dance and know in your gut what it is about even though you may not be able to say what it is that you know so clearly," no idioma original.

[135] "Te he visto pasar / Indiferentemente / Y ni una emoción / Se apoderó de mí / Te he visto pasar / Y ni un recuerdo vago / Vibró en mi corazón / Cansado de ti / Tú sabes muy bien / Que fuiste mi locura / Y sabes también / Que tuyo fue mi amor / Más nunca jamás / Perdonaré tu ausencia / Tu cruel indiferencia / Y quiero que tú sepas / Que has muerto para mí," no idioma original.

Fonte: DVD Lecuona

Diferentemente da coreografia anterior, esta é desenvolvida quase inteiramente em pé, com o bailarino atuando muitas vezes como apoio e auxiliando na execução de certos giros e piruetas e oferecendo sustentação para poucos deslocamentos aéreos – estes, no entanto, são dotados de mais dinâmica e velocidade – e com os dois executando movimentos coordenados e espelhados – o que faz dessa coreografia um exemplo da dinâmica de parceria desenvolvida em todo o balé, considerando que

> a essência de um verdadeiro dueto é uma dinâmica na qual cada um dos dançarinos seja indispensável para o todo. Deve ser interpretado por dois e somente por dois. Não é um solo dançado por dois corpos que poderia facilmente ser repetido por quatro ou mais. Se uma pessoa não está

> presente, a coreografia simplesmente não funciona[136] (Blom e Chaplin, 1982, pag.176).

Apesar de nunca declaradamente efetivada, a agressividade se manifesta nos gestos da dançarina, que ao longo da coreografia combina uma postura de aceitar e recusar ativamente o parceiro, se livrando de sua mão com violência em certo momento, empurrando-o para longe em outro, terminando a música em uma clara posição de dominação, que deixa o público com a sugestão de que algo ainda pode vir a acontecer (Figura 2).

Figura 3: O "final feliz" de *Como Presiento*

Fonte: DVD Lecuona

[136]"The essence of a true duet is that each performer is essential to the whole. It must be done by two and only two. It is not a solo done by two bodies that could just as easily be repeated on four or more. If one person is not there, the dance just won't work," no idioma original.

A terceira coreografia, *Como Presiento*, descreve um contexto diferente; neste trecho do balé a dançarina passa boa parte dos pouco mais de dois minutos tentando conquistar o companheiro, mostrando-se impassível na sua decisão, ao que indica a música, tê-lo de volta ao seu lado (Amor, por que você foi? / Por que se esconde? / Por que não vem ficar comigo? / Jamais pude esquecer-te / Desde aquele dia / Em que te vi pela primeira vez / Se nosso destino acabar por nos separando / Não saberás nunca o quanto te amei / Amor, se tu me queres / Como pressinto / Por que não vens ficar junto de mim?[137]).

Ao longo de toda a dança, em conformidade com a ideia de que o personagem masculino estaria rejeitando o afeto oferecido pela companheira, o bailarino evita ou hostiliza abertamente sua parceira, gradualmente rendendo-se a seus avanços e encerrando a música com um beijo, em uma postura que faz referência aos finais felizes dos filmes hollywoodianos da primeira metade do século XX (Figura 3).

4. Considerações finais

A estreita relação desenvolvida entre a música e a dança ao longo da história se efetivou através da constituição de uma via de mão-dupla; ao invés de simplesmente utilizar a música como trilha-sonora ou acompanhamento, uma coreografia complexa busca complementar a experiência sensorial da música com sua própria linguagem e, ao mesmo tempo, ser complementada por ela com a adição dessa camada semântica na fruição da obra como um todo.Dessa forma, constitui-se um laço entre as duas técnicas que faz com que não seja possível

[137] "¿Amor porqué te has ido? / ¿Por qué te ocultas? / ¿Por qué no vienes junto a mí? / Jamás pude olvidarte / Desde aquel día / Que por primera vez te vi / Si nuestro sino habrá de separarnos / No sabrás nunca todo lo que te amé / Amor, si tú me quieres / Como presiento / ¿Por qué no vienes junto a mí?," no idioma original.

substituir nenhuma das duas sem quebrar o novo que ali se formou – assim como o trabalho de Pederneiras apresenta uma representação visual do que escutamos nas canções de Ernesto Lecuona, não seria possível assistir à dança dos quatro cisnes do ballet O Lago dos Cisnes acompanhada de outra partitura que não a de Tchaikovsky e ainda manter a experiência estética original.

O processo de criar uma coreografia, no entanto, vai muito além de simplesmente interpretar o que se escuta na música selecionada para o ballet; constituída como linguagem, a dança é específica de cada coreógrafo assim como sotaques, expressões, regionalidades, pronúncia e escolhas sintáticas são exclusivas de cada falante de um idioma. O trabalho inclui traduzir aquilo que se quer apresentar, seja aquilo imbuído de alguma mensagem concreta ou ideia abstrata, através da técnica consolidada e da própria linguagem desenvolvida, o que não pode ser feito por qualquer um com os mesmos resultados.

No caso específico do Grupo Corpo, a língua criada por Rodrigo Pederneiras, refinada ao longo de quatro décadas, e falada fluentemente pelos corpos dos membros da companhia constitui hoje um dos melhores exemplos disponíveis de dança contemporânea brasileira, resultado da experiência de um artista surgido no país e do caldeirão de referências culturais com o qual teve contato ao longo de sua história. Analisando o conjunto de sua obra, uma proposta ambiciosa demais para um artigo, faz-se possível perceber não só a evolução técnica – tanto de Pederneiras como de seus bailarinos, individualmente e como grupo – como artística, resultando em, ano após ano, trabalhos de solidez, complexidade técnica e profundidade artística crescentes, que nos instigam e desafiam a esperar o que pode vir pelos próximos quarenta anos.

Referências

BLOOM, LYNNE. ANNE, CHAPLIN, L. TARIN. 1982. The Intimate Act of Coreography. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press.

BOGÉA, INÊS. O Corpo: de lá para cá. In: _____. 2008. Oito ou Nove Ensaios Sobre o Grupo Corpo. São Paulo: Cosac Naify

FIRMAT, GUTAVO PÉREZ. 2014.Ernesto Lecuona,In: STAVANS, ILAN. Latin Music: Musicians, Genres, and Themes. Santa Bárbara: Greenwood.

FLORA, OLGA PEREZ. 2013. Ernesto Lecuona: His Life and His Songs. 61 fls. Tese (Doutorado em Música) – Graduate Program in Music. Ohio State University. Ohio.

GROUT. DONALDJ., PALISCA, CLAUDE V. 2014. História da Música Ocidental. Lisboa: Gradiva.

JACOBSON, GLORIA CASTIEL. 1982. The Life and Music of Ernesto Lecuona.204 fls. Tese (Doutorado em Filosofia) – Florida University. Florida.

MACEDO, SUSANA. Dance Theatre. In: RUBIN, DON, SOLÓRZANO, CARLOS. 2001. The World Encyclopedia of Contemporary Theater: The Americas. London: Routledge

MORAES, ELIANE ROBERT. A mecânica lírica dos corpos. In: BOGEA, INÊS. 2008. Oito ou Nove Ensaios Sobre o Grupo Corpo. São Paulo: Cosac Naify

REIS, SÉRGIO. RODRIGO. 2008. Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo: Dança Universal. São Paulo: Imprensa Oficial.

REYNOLDS. NANCY, MCCORMICK, MALCOLM. 2010. No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century. New Haven: Yale University Press

ROSA, CRISTINA F. Performing Brazilianness Through Dance: The Case of Grupo Corpo. In: ALBUQUERQUE, SEVERINO. J, BISHOP-SANCHEZ, KATHRYN. 2015. Performing Brazil: Essays on Culture, Identity and The Performing Arts. Madison: The University of Wisconsin Press.

ROSEN. CHARLES. 1995. The Romantic Generation. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press

SCHONBERG. HAROLD. CHARLES. 2010. A Vida dos Grandes Compositores. Osasco, SP: Novo Século Editora

TARUSKIN, RICHARD. 2010a. Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. New York: Oxford University Press.

_____. 2010b. Music in the Nineteenth Century. New York: Oxford University Press.

Videoclipes: da fala e da música às imagens; de todas elas para a mensagem postada na *Web*

Maria Fernanda Andrade da Silva[*]

Resumo: Estetrabalho analisa o videoclipe como suporte técnico de música e imagem do Funk Ostentação, com destaque a seus textos, marginalmente musicados, com imagens de forte ostentação do luxo, como fenômeno de criação audiovisual. Mostra sua crescente presença, referindo-se tanto à sua realização por jovens autores-empreendedores, até as sofisticadas estruturas da produção de tais suportes, sua profissionalização e seu alcance econômico, reestruturando completamente o negócio de se produzir e vender música na indústria fonográfica. Na observação atenta de videoclipes da plataforma *Youtube* comparece a linguagem da periferia, onde suas gírias e expressões típicas prevalecem; aparece sua intencionalidade e destacam-se diversas situações ali vivenciadas. Essa linguagem é complementada pelas imagens visuais das marcas de prestígio, objetos de ouro e outros símbolos do alto padrão de vida.

Palavras-chave: Videoclipes, Música, Funk Ostentação, Imagem, Audiovisual.

Videoclips: from speech and music to images; of all of them for the message posted on the web

Abstract: This paper analyzes the videoclip as a technical support of music and image of the Funk Ostentação, with emphasis on its texts, marginal musicality, with its images of strong ostentation of luxury, as a phenomenon of audiovisual creation. It depicts its increasing presence, referring both to its achievement by young authors-entrepreneurs, to the sophisticated structures of the production of such media, its professionalization and its economic importance, completely restructuring the business of producing and selling music in this industry. In the attentive observation of videoclips of the platform Youtube appears the language of the periphery, where its typical slang and expressions prevail; its intentionality appears and several situations are highlighted there. Such language is complemented by the visual images of the prestigious brands, gold objects and other symbols of the high standard of living.

Keywords: Videoclips, Music, Funk Ostentação, Image, Audiovisual.

A importância relativa do Funk Ostentação como fenômeno musical periférico com presença crescente

O funk ostentação é um objeto de manifestação cultural e popular de massa que tomou importância na sociedade atual, por seu papel no cotidiano juvenil

[*]Mestranda em Comunicação no PPGCOM Universidade Paulista Unip, bolsista Capes/Prosup.

periférico ao representar seus valores e anseios; por uma presença crescente em inúmeros suportes e ambientes; também por seu nível técnico ascendente e pelos seus agregados econômicos:seu recente aprimoramento na produção técnicaé notável; suas receitas auferidas (principalmente shows já alcançam as centenas de milhares de reais). No plano social, por sua militância e por sua divulgação pelas redes; no espectro político, por seu caráter reivindicatório, performativo e, também, destacadamente cultural. As transformações do mercado brasileiro, da economia e da sociedade, ao longo dos últimos vinte anos, fizeram crescer o contingente de jovens da periferia que hoje são os consumidores com maior peso numérico no país; eles compõem cerca de 26 milhões de brasileiros em 2017[138].

O funk chama para si uma midiatização em diversos canais. Ele, que no início reivindicava sua independência frente às mídias e não hesitava em criticá-las de forma virulenta, hoje, entretanto, aceita o espaço midiático comercial e geral, embora ainda longe do hegemônico (FREIRE FILHO, 2004).

O surgimento de MC´s[139] veio no início dos anos 1990, com os "Festivais de Galeras", onde o objetivo da competição era o de fazer os fãs(a galera) vibrar ao ouvir ou assistir as composições musicais periféricas de música massiva; assim, o MC ganhava um prêmio em dinheiro e, com tal "fama", tornava-se uma espécie de celebridade dos bailes. Nessa mesma época o funk passou a ser reproduzido fora das comunidades e agora já está presente em canais de TV, ganhando um contexto de glamorização (HERSCHMANN, 1997).

Como recorte de observação e análise utilizamo-nos dos jovens músicos, intérpretes e/ ou protagonistas do funk ostentação da cidade de São Paulo; analisamos os artistas que alcançaram a fama e buscamos investigar as questões

[138] Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2014/09/1524627-jovem-da-periferia-e-consumidor-com-maior-peso-no-pais.shtml>. Acesso em: 22/05/2017. Dados extrapolados apenas pelo crescimento vegetativo da população em 3 anos.

[139] MC's são os Mestres de Cerimônia ou cantores/intérpretes, neste caso,das músicas de funk.

relacionadas à sua musicalidade ao seu consumo e a outros hábitos, identificando os valores e as atitudes desses sujeitos, seus modos de ascensão e os modelos de atuação que os celebrizam.

Para isso, foi importante pesquisar as características, sentidos e os símbolos que aparecem em seus videoclipes e identificar quais de suas mensagens são aquelas capazes de negociar e de produzir sentido, diretamente no comportamento dos jovens funkeiros.

Utilizaremos o conceito de "rede afetiva e sócio-técnica", para analisar os videoclipes, não só no seu conteúdo (som, texto, imagem), como também a própria plataforma, número de visualizações, likes, dislikes, outras sugestões de vídeos, etc. no que se refere à recepção e às reações às músicas do Funk Ostentação e ao seu consumo midiático nesta via (PEREIRA DE SÁ, 2017, p. 10).

Dialogar com a periferia e seus jovens, compreender os contextos socioculturais que articulam o consumo é fazer uma reflexão, ainda que breve, acerca de políticas de negociações e de regulações que enfatizam contextos sociopolíticos e econômicos, não apenas de bens materiais, mas também de bens simbólicos de luxo (LIPOVETSKY, 2009).

Outrora um grupo marginalizado ou excluído do *mainstream* hegemônico, ainda economicamente desfavorecido, eles são jovens das classes D e E em recente ascensão que, com mais acesso à educação (diferenciando-se acesso de desempenho escolar), querem por esta vez participar e se inserir no mundo do consumo. Em movimento paralelo à sociedade de consumo, esses jovens expõem seus desejos mas também buscam tudo aquilo que lhes é muito distante, inatingível, reconstruindo sua identidade a partir daquilo que gostariam de ter e não do que realmente têm ou são. A exceção está entre aqueles poucos MC´s que alcançaram fama, dinheiro e celebridade.

Já em 2002, autores atentos às questões das negociações sob influência da

mídia entre jovens da periferia, lançaram um olhar sobre tais jovens (PRYSTHON; SOUZA, 2002, p.7-8).

> [...]os jovens são bombardeados por imagens e slogans consumistas, são eles próprios alçados à categoria dos bens descartáveis, são apresentados como passivos, apáticos e despolitizados pela mesma mídia que tenta seduzi-los a qualquer custo. Entretanto, alguns dos "passivos, apáticos e despolitizados" são os responsáveis por algumas das mudanças mais radicais da cultura contemporânea (desde a época da contracultura, diga-se de passagem): a partir de movimentos culturais, especialmente da música, oriundos da periferia, jovens das classes menos favorecidas passam a ter voz num tipo de participação política completamente distinto daquele dos anos 60, por exemplo. Esse aspecto pode ser facilmente encontrado no hip-hop. Movimento artístico surgido nos guetos nova-iorquinos na década de 70, que agrega música (rap), dança (break) e artes-visuais (graffiti) como uma forma de vivenciar e retratar, especialmente nas letras de suas músicas, a realidade da periferia, sem esquecer, porém, da crítica ao sistema social excludente a que estão submetidos. Dessa forma, a cultura já não pode mais ser reduzida a categorias estéticas e passa a ser também um canal de expressão política e social (PRYSTHON; SOUZA, 2002, p.7-8).

A maioria dos jovens demonstra aspirar ou desejar adquirir, comprar, usar, vestir-se, adornar-se com os vestuários, tênis, acessórios, cosméticos e celulares de marcas valorizadas, como forma de ascensão ou de inclusão social e para exibir *status* na sociedade, local ou mais ampla (SOARES, 2013). Por sua vez, isso se enquadra dentro de uma lógica de fetichismo pelas mercadorias luxuosas. São jovens que querem, portanto, se inserir na esfera do consumo de categoria mais alta.

Uma presença crescente: novo empreendedorismo e profissionalização

Mostra-se a crescente presença do funk ostentação no mercado, referindo-se tanto à sua realização por empreendedores jovens autores, até as sofisticadas estruturas da produção de tais suportes, sua recente profissionalização e seu alcance

econômico, reestruturando lógicas do negócio de produzir e vender música na indústria fonográfica (CANCLINI *et al*., 2012).

Os videoclipes de Konrad Dantas[140], mais conhecido como KondZilla, expoente produtor do funk ostentação e sua empresa KondZilla[141], um dos principais canais do YouTube chegando a 5,5 bilhões de visualizações é o segundo canal com maior número de inscritos do Brasil.

KondZilla viu a importância de uma visibilidade especializada em funk ostentação e fez disso um novo modelo de negócio; fez um canal no YouTube especializado em funk; ainda, tornou-se uma celebridade entre os meninos que querem se lançar na carreira de MC – eles já não dependem das gravadoras. A emergência destes novos rostos públicos no YouTube, combinada com a popularização dos aparelhos celulares *smarts*, possibilita a produção de conteúdo sem que o produto dependa de empresas e gravadoras – a produtora KondZilla (hoje com mais de dez milhões de inscritos no seu canal), por exemplo, propicia a projeção desses conteúdos, reinventando o modo de se fazer, vender e consumir música (FAIRCHILD, 2008).

As transformações intensas da sociedade do espetáculo são um processo complexo certamente ligado ao capitalismo e à cultura de massas e elas nos trouxeram uma espécie de aporte que tem se intensificado nos últimos anos, ou seja, a imagem, o audiovisual, o culto ao corpo, às aparências físicas e estéticas; não só essa necessidade de "se mostrar"; mais que isso: mostrar o que as pessoas pensam, fazem e gostam. Então, inventamos e nos apropriamos das ferramentas tecnológicas para nos mostrarmos. Essas ferramentas tornaram a visibilidade ainda mais importante; onde o "eu" não é mais só o protagonista, mas a forma como ele

[140]Diretor, produtor e empresário da Produtora KondZilla – foi considerado pela revista Forbes em março de 2017 como um dos jovens de menos de 30 anos mais ricos e que fazem a diferença no Brasil.

[141] Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/kondzilla-vira-maior-canal-do-youtube-no-brasil-e-quer-dominar-funk-alem-de-clipes.ghtml>. Acesso em: 11/04/2017.

produz essas mediações e seu desempenho. O olhar do outro passou a ter grande valor, pois ajuda a dizer quem somos, é uma forma de obtermos a legitimação do que estamos expondo. O "eu" se desloca para aquele que faz o show; por isso a importância da visibilidade; não só para se mostrar, mas para estar em contato interativo com os outros (SIBÍLIA, 2008).

Remetemo-nos à conversa entre Néstor Garcia Canclini e Francisco Cruces: "que vantagem há em observar a atuação dos autores/intérpretes dentro das redes sociais?" (CANCLINI *et al*., 2012, pg. X).A transformação dessa demanda em novas formas e estilos de produção cultural;

> "[...]a eclosão do discurso da novidade – produzir cultura e estabelecer uma relação entre economia e cultura; o esvaziamento dos grandes relatos e de antigos paradigmas sociais, numa ideia de sociedade sem relatos e ainda se agrega uma terceira preocupação que é a angustia contemporânea dos jovens frente a crise da falta de trabalho"(CRUCES et al., 2012, pg. X).

Numa necessidade crescente e atual de ser visto, de se vender como uma espécie de espetáculo, utilizando-sedos códigos da mídia, das celebridades, para mostrar-se bonito, feliz, bem-sucedido, inteligente - numa espécie de autopromoção, bem diferente de antigamente, onde se expor ou se mostrar (a pessoa querer aparecer era imoral, vulgar, deselegante nos séculos XIX e XX), diferente dos dias atuais, na pós-modernidade do século XXI.

> [...] as redes informáticas e os meios de comunicação interativos estariam cumprindo essa promessa que nem a televisão e nem o cinema puderam satisfazer. Do seu jeito e, talvez, de um modo mais radical daquele que nem Warhol nem Benjamin jamais poderiam ter previsto, hoje o site do YouTube convida todos nós, de forma tão tentadora como interativa: *Brodcast yourself*! (SIBÍLIA, 2008, p. 270).

As redes, bem como as ferramentas tecnológicas, ultrapassam as paredes. Essas paredes não somente físicas onde se guardavam as intimidades das pessoas,

de um certo *voyeurismo*, como algo muito valioso; mas, também, paredes onde se guardavam pudores, valores morais, a discrição,com que as pessoas protegiam sua intimidade(SIBÍLIA, 2012). Assim, as redes vazam e atravessam paredes, em duplo fluxo; permitindo ver além da intimidade que se está expondo, para se veremum ao outro, em duplo fluxo e comentar, criticar, dar *likes* ou *dislikes* daquilo que está se expondo. As imagens, bem como esses atores do espetáculo imagético têm seus valoresqueos videoclipes nos mostram, para extrair e apresentarmais valor de si mesmos.

MC Boy do Charmes de faxineiro a MC de Funk Ostentação: vídeo Megâne[142] (5.047.692 visualizações – 20.783 likes – 831 dislikes)

Nascido no Rio Grande do Sul, Wellington França, ou MC Boy do Charmes vive na periferia de São Vicente-SP e conta sobre a sua trajetória em entrevista concedida ao site G1[143]: é considerado o primeiro cantor do movimento musical do funk ostentação, com o videoclipe da música "Megâne" de 2011. Trabalhou como faxineiro, servente de pedreiro e porteiro, mas sempre sonhou em ser cantor. Nas ruas da comunidade, MC Boy do Charmes sempre aparece ornado por muitos símbolos que representam status e poder, diz que "é sempre importante estar vestido com roupas de marca, um boné e óculos 'da hora', o relógio também não pode faltar". O mesmo acontece em seus videoclipes ao exibir outros símbolos da ostentação, tais como notas de dólares e de euros e cordões de ouro. O MC diz ter feito sua própria propaganda, gravando vários cds em casa para a comunidade. Apesar de ser de Santos, fez seu primeiro baile para cinco mil pessoas em um clube

[142] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r2wUlRkpOVw>. Acesso em 15/05/2016.

[143] Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/jornal-tribuna-1edicao/videos/v/conheca-a-historia-do-mc-boy-do-charmes/2541837/>. Acesso em 03/05/2017.

na zona leste de São Paulo; percebeu a grandiosidade do seu sucesso e mostrou-se lisonjeado quando chegou na cidade de Campinas e ali fez um show para quinze mil pessoas. Hoje, carrega no currículo apresentações na Europa e nos Estados Unido. Quer servir de espelho para crianças e adolescentes, que já o admiram.

De imediato podemos perceber pelo menos três fases na construção do videoclipe "Fator Elegância"[144]. Por exemplo, a primeira fase apresenta uma cena onde o MC Boy do Charmes canta ao centro de um cenário ainda em montagem no qual notamos dois andaimes, fios, ventilador no chão, algumas luzes no fundo e fumaça. Ao seu lado, duas bailarinas como se descreve na letra da música: "se o assunto é mulher, é só modelo bailarina, aquela do corpão, tesão do tipo felina". Mas, o que chama muito a atenção nessa cena são as roupas e os acessórios vestidos pelo MC: óculos, boné, relógio Invicta, anéis, pulseira e um cordão com uma estrela de Davi em ouro, talvez em alusão ao rei hebreu.

Num segundo momento (fase), em outro cenário, sem nexo, entram essas mesmas bailarinas abrindo os capôs de quatro carrões de luxo e retiram da frente dos carros dólares, que são colocados em sacolas do tipo "malotes-bandidos". MC Boy do Charmes aparece sempre fazendo o gesto do dinheiro com a ponta dos dedos.

Por fim, como um sheik árabe, sentado numa poltrona, como se fosse num trono, ele ostenta-se entre duas motos, Ducati e Kawasaki Ninja, vestindo sobre o boné o capuz da blusa, como uma *kefia*.

MC Guimê o mais visualizado entre os MC's:vídeo Tá Patrão (33.047.785 visualizações – 112.375 likes – 10.383 dislikes)

Guilherme Aparecido Dantas, mais conhecido como MC Guimê, nasceu em 10 de novembro de 1992 na cidade de Osasco e começou a cantar aos 16 anos.

[144] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1nQj-XnZ54k>. Acesso em 15/02/2016.

Hoje, é um dos nomes mais conhecidos do funk ostentação; tem um cachê de aproximadamente R$ 30.000,00 por show. "Tá Patrão"[145] de Mc Guimê, lançado em 10 de novembro de 2011 mostra a força das redes sociais na popularidade do gênero. Mc Guimê é um dos poucos artistas do funk ostentação a ter suas músicas e videoclipes tocados nas rádios e nos programas "globais" de TV como o Multishow. Tudo isso confirma a importância das redes sociais para levar seus materiais a canais de TV a cabo de audiência ampla, confirmada e paga (JANOTTI, SOARES, 2007).

A atuação de MC Guimê nesse videoclipe é representada através de um estilo de vida de luxo, com casas de luxo, ouro, muitas mulheres, carros, motos, roupas e acessórios que dão a ele uma identidade construída a partir da ostentação. Esse vídeo – que levou Mc Guimê às paradas de sucesso – também é uma música que cita muitas marcas de roupas de grife e de veículos caros e, como se vê, um vídeo representativo para os Mc's e para seus fãs do funk ostentação.

Surge a possibilidade de se considerarem o artista e o público no mesmo espaço físico, espaço social e de mobilização política ostento-contestatória e, assim, a impressão de um meta-espaço interlocutivo comum: indivíduos na cena, artista e público penetram a mesma esfera cultural, com proximidade em sua "relação", repercutindo um para o outro o discurso, envolvidos num espaço estratégico comum e de interação virtual.

No videoclipe da música "Plaque de 100[146]" que proporcionou ao MC Guimê um carro zero enviado pela marca Citroën, devido ao grande número de visualizações de seu clipe no *Youtube*. Elementos-chave de outas marcas de luxo como Hornet, Kawasaky, Bandit, RR, Sonata, Azzera e Veloster também constroem a imagem de um menino da periferia, mas com muito poder. Podemos observar a vida de um menino que ficou rico e acaba desafiando o pai de uma menina, a

[145] Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=QToec6FkpzY>. Acesso em: 15/02/2016.

[146] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gyXkaO0DxB8>. Acesso em: 15/02/2016.

suposta namorada, chamando-o de "Zé povinho" e "invejoso" e ainda "eu sou o sonho de consumo da tua filha". Na cena do videoclipe, a letra diz: "Então não se assuste não, quando a notícia vier à tona ou se trombar com ela na sua casa, em cima do meu colo, na sua poltrona".

Ainda nesse mesmo videoclipe, é mostrada a chegada do MC Guimê em uma festa noturna, como uma celebridade de sucesso, demonstrando a popularidade está o MC por suas músicas.

As cenas foram gravadas através de uma câmera fotográfica Canon em HD na cidade de Osasco, campo do Vila Isabel e já leva como abertura a ficha técnica do videoclipe com direção de KondiZilla e a produção de Diego Malla da Máximo Produtora. Logo em seguida começa com um cordão de ouro em mãos de Mc Guimê, com a imagem do próprio Mc Guimê e a inscrição da marca Camaro, um dos carros exibidos.

E, na cultura do declamar e ouvir, como descreve Baitello Júnior:

> [...] "considerando as características físicas do som, constata-se que a recepção de todo som se dá não apenas por um pedaço pequeno da pele, chamado tímpano, mas por toda a pele; e que, portanto, a audição (nada mais do que vibrações): é uma operação corporal e não apenas uma operação auditiva de som" (BAITELLO JÚNIOR, 1997, p. 16).

Uma letra curta e que faz uma comparação de como se vestir bem para se sentir patrão. É a plena performance dos MC's e todos que participam do videoclipe, (para perdoar-se a pobreza literária da letra) e como designa Paul Zumthor (2000),

> Com efeito, nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente composta por escrito, a autonomia relativa do texto, em relação à *obra*, diminui muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do interprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural, e, em

> profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido (ZUMTHOR, 2000, p. 17 e 18).

De fato, o videoclipe é a arte da fragmentação dos trechos gravados e a câmera tem o poder de alterar, de deturpar, de inverter quaisquer elementos no seu campo visual (KEEN, 2009).

Comentários sobre os fóruns dos videoclipes e sua análise técnica

Estudos realizados por Camila Monteiro (2013) abordam as diferenças nos conceitos de fãs, antifãs e não-fãs, assim como sua reflexão sobre as diferentes formas de amor e desamor dessas categorias e como "é uma forma de proteger o *fandom*, mostrando organização e mobilização e, ao mesmo tempo é um caminho interessante para compreender melhor a cultura dos fãs a partir de suas práticas" (MONTEIRO, 2013, p.83). João Freire Filho (2013) diz em seu artigo sobre amor e ódio nas redes sociais que:

> Filósofos, antropólogos, sociólogos e historiadores vêm questionando, desde o começo dos anos 1980, o sistema hierárquico no qual as emoções figuram como agitações ancestrais, ruídos primitivos, cujo extravasamento prejudica a regência da razão e tumultua a harmonia social (FREIRE FILHO, 2013, p.1).

A recente abertura do campo dos estudos musicais no Brasil transferiu os olhares para temas menos ortodoxos e para pesquisas que abordam a música popular fora da regra e do compasso ditados pelos parâmetros estéticos e sócio-políticos da MPB dominante (bossa nova, rock, tropicália, samba, axé). Assim, as redes sociais e sobretudo o YouTube mostram-se fundamentais na articulação de uma nova rede de gêneros musicais, que antes só circulavam por circuitos à

margem e que agora se irrigam mutuamente através do contato direto do Ator-Rede (PEREIRA DE SÁ, 2017, p. 20).

As reações dos diversos públicos atentos ao Funk Ostentação, transmitidas logo após cada videoclipe no YouTube, se alternam numa faixa extensa de sua boa ou má apreciação: desde os elogios rasgados com total adesão até a comparações desdenhosas frente a outros gêneros musicais, passando por críticas por suas discrepâncias com o estado geral das comunidades e à sua alusão direta ou figurada ao tráfico e à violência. Demonstram desde um saudosismo a passadas fases, mais ou menos curtas, do fenômeno funk em seu primeiro despontar até ao culto mais permanente e atual de seu intérprete favorito.

As redes sociais, a estrutura do YouTube com a possibilidade de imediatas reações ao clipe assistido acendem o debate:

> Nesta direção, as redes sócio-técnicas que constituem o cenário da cultura pop são, para além de lugares de construção identitária – ou justamente por isso – locus do conflito, dissenso, disputa simbólica e política. Conforme temos observado recorrentemente, as expressões culturais subalternas ganharam visibilidade a partir da apropriação das ferramentas e ambientes da cultura digital por atores das camadas populares; e, a partir desta visibilidade, elas passaram também a ser atacadas mais virulentamente pelos seus oponentes. Assim, o ativismo dos fãs e a disputa com os *haters* é uma forma importante de apropriação, ampliação, problematização e reconfiguração do conceito de resistência, que merece maior atenção por parte dos estudiosos. (PEREIRA DE SÁ, 2016, p. 62-63).

Dada a impregnância do forte conteúdo fictício levado nas mensagens dos clipes, há uma aparência de diálogo que deriva das possibilidades que fornecem as cenas que identificam e personalizam o que é cantado ou declamado: a reprodução reiterada do discurso ao longo do clipe toma a forma de um preceito; mais do que apenas enunciativo, é a simulação de um ato interlocutivo.

Informar, aconselhar, sugerir etc. é o que orienta a locução. O eixo vertical de movimento do olhar (quase nunca para os lados) sugere a transmissão de

elementos que devem ser compreendidos e não apenas mostrados. Não se trata de se fazer saber ou conhecer; mais bem, trata-se de fazer compreender e de se explicar como algo, tão essencial, deve ser: a interlocução é simulada, mas o fingido tenta ao máximo dissimular-se (BARTHES, 1971; JOLY, 2009).

O diálogo até parece possível de se estabelecer: com o olhar movimentando-se verticalmente, ele reproduz e simula uma andança de proximidade, tanto no plano cultural (que ali se pleiteia), como no plano relacional (protagonista-espectador) e no plano estratégico (intencional em tais construções do videoclipe).

A semelhança a uma proximidade é reforçada pelas tomadas em "tela cheia", pelo uso sistemático de pronomes pessoais e demonstrativos, pelas referências em comum, de uma gíria que já se adota e que o público já incorporou. A informação transmitida muda com a proximidade maior ou menor do sujeito que desempenha: mais o enquadramento se alonga e se afasta, mais a "decoração", com os objetos da ostentação, ganham importância até se tornarem "o sujeito mesmo" na paisagem da cena. Inversamente, quando o enquadramento fecha e se aproxima sobre o protagonista, ele devolve-lhe a performance do discurso "verossímil", central (SOARES, 2012).

O videoclipe de funk ostentação utiliza os ferramentais e os suportes técnicos das filmagens para a comunicação de massa, entretanto, faz emergir com frequência uma impressão de comunicação personalizada (como aquela do candidato político para o seu eleitor nos programas obrigatórios da TV). Com efeito, o conjunto de procedimentos, tais como o gestual, e nele principalmente os movimentos das mãos, acentuados pelo enquadramento, trazem à cena a intenção da interpessoalidade no diálogo (JOLY, 2009).

O quê afinal consegue o Funk Ostentação

O funk ostentação tem suas narrativas de vida e suas pequenas histórias de vidas que se moveram do modesto ao célebre na sociedade paulistano-periférica no nosso século pós-moderno fluido e agitado, barulhento e dançado, gingado e gesticulado.

Se hoje o mundo se torna cada vez mais fluido na "sociedade líquida" de Bauman enquanto dissolve fronteiras e distinções entre as elites globalizadas ao redor de todo o planeta, ao contrário, para os menos favorecidos, os empobrecidos e os mais localizados (retidos, contidos, concentrados) das regiões pouco assistidas e menos atraentes, a eles reservam-se e projetam-se os muros mais concretos e as grades mais sólidas(VALENZUELA, 2015).

Entretanto, com a tecnologia informática e comunicacional da web, as mensagens e as próprias culturas se volatilizam em frações gasosas que passam por cima de muros ou através de grades para unificar e mobilizar sensibilidades, movendo afetos transformados pela mistura cultural gasosa que se expande e se difunde por lados antes completamente inusitados "onde havia bloqueios e preconceitos" que carregam entre as torres de antenas e através de quaisquer anteparos físicos – nacionais ou ideológicos – as mensagens de som, de luz e de movimento em novas conexões bem hibridizadas.

Assim, a vida a existência e as consciências se expõem a midiatização e a uma nova visibilidade que visam e almejam um novo *bios* midiático. Em movimento análogo ao *sensorium* de Walter Benjamin na aurora da modernidade, da nova civilização pós-Idade Média, hoje é a interface tecnomidiática, a cultura das mídias variantes e as culturas do consumo que buscam sua nova visibilidade, instantânea (ROCHA, 2012).

Se tudo virou cultura e se é a cultura em trânsito e em expressão que sustenta a sociedade capitalista de consumo, tudo precisa ser conduzido para a

esfera do consumido e do exibido – ostentado – seja para marcar pontes de travessia ou barreiras a não se transpor. Assim, manifestações antes elitistas e gêneros antes "brega" ou "de favelados" vão se misturando nas superproduções de megaeventos ou da total presença, por toda parte e a todo momento, do YouTube na *web*.

Tatuado, vestido com roupas de marca, muitas vezes mais largas que seu corpo, o menino quase sempre franzino e com os cabelos em corte raspado e desenhado; enquanto a menina, com vestido curto, calças ou shorts cada vez mais justos, todos calçando com aparato os tênis Nike ou Adidas, carregando os aparelhos eletrônicos das marcas mais famosas, dançam e cantam sua sensação de ser um igual, com o direito de ser bem diferente.

Referências

BAITELLO JR., N. **A era da iconofagia.** São Paulo: Hacker Ed., 1997.

BARTHES, R. **Elementos de Semiologia.** São Paulo: Cultrix, 1971.

CANCLINI, N. G.; CRUCES, F.; CASTRO POZO, M. U. (Coords). **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales.** Barcelona/ Madri, 2012. Ariel e Fund. Telefónica. Disponível em: <http://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2011/07/jovenes_culturas_urbanas_completo.pdf>. Acesso em: 18/05/2017.

FAIRCHILD, C. **Pop idols and pirates:** mechanisms of consumptions and the global circulation of popular music. Hampshire: Ashgate, GB Publisiting, 2008.

FREIRE FILHO, J. Mídia, estereótipo e representação das minorias. **Revista Eco-pós,** Rio de Janeiro: v.7, n.2, ago./dez. 2004, p. 45-71. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1120>. Acesso em: 06/05/2017.

FREIRE FILHO, J. A comunicação passional dos fãs: expressões de amor e ódio nas redes sociais. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais...** Manaus/AM – 4 a 7 de setembro de 2013. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-2085-1.pdf>. Acesso em: 17/02/2017.

HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: Micael Herschmann (Org.). **Abalando os anos 90 –** funk hip hopglobalização, violência e estilo cultural.Rio de Janeiro: Editora ROCCO, 1997.

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. **Galáxia**, v. 8, n. 15, 2007. Disponível em: <http://revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewArticle/5735>. Acessado em 28 de março de 2016.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. 13 ed. Campinas: Papirus, 2009.

KEEN, Andrew. **O culto do amador:** como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero** – a moda e seus destinos na sociedade moderna. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

MONTEIRO, Camila F. **Fãs, só que ao contrário:** um estudo sobre a relação entre fãs e antifãs a partir do fandom da banda Restart. Dissertação Mestrado – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2013.

PEREIRA DE SÁ, S. **Cultura digital, videoclipes e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica.** COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo/SP, 06 a 09 de junho de 2017. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_V3WAH2PZJLO4JW7ZXWJG_26_5215_09_02_2017_07_48_56.pdf>. Acesso em: 10/06/2017.

PEREIRA DE SÁ, S. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. **Revista Eco Pós**, v 19, n.3, p. 50-67, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/5421/3995>. Acesso em: 11/01/2017.

PRYSTHON. A.; SOUZA, G. **Negociações na periferia: mídia e jovens no Recife.** INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/ BA 1 a 5 de setembro de 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP13PRYSTHON.pdf>. Acesso em: 22/05/2016.

SIBÍLIA, Paula. **O show do eu:** a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIBÍLIA, Paula. **Redes ou paredes:** a escola em tempos de dispersão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SOARES, T. **Videoclipe: o elogio da desarmonia.** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

SOARES, T. **A estética do videoclipe. João Pessoa:** Editora UFPB, 2013.

ROCHA, Rose de Melo. A pureza impossível: consumindo imagens, imaginando o consumo. In: CASAQUI, Vander; ROCHA, Rose de Melo (Orgs.). **Estéticas midiáticas e narrativas do consumo.** Porto Alegre: Sulina, 2012 (p. 21-48).

VALENZUELA, José Manuel. **El sistema el antinosotros:** culturas, movimientos y resistencia. México: Gedisa, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.