



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

A escuta da Bossa Nova nos anos 50 e 60: mídias sonoras numa sociedade entre sons e imagens¹

*Simone Luci Pereira
PUC São Paulo*

Resumo

Nos anos 50, a Bossa Nova era um estilo musical em formação, época em que a sociedade carioca parecia estar entre o texto e o visor, isto é, uma sociedade pautada no devir de uma cultura visual. Embora isto só se configure no final dos anos 60 e início dos 70, com o advento e popularização da TV no Brasil, a década de 50 parece apontar para a questão da imagem como linguagem que tinha a pretensão de traduzir de maneira infalível os desejos e ambições daquela sociedade. Diferentemente da imagem, do olhar, que é mais fixador, a sonoridade, a escuta, a audição se mostra como mais amplificadora, polissêmica, aberta à novas interpretações, encontrando brechas para a lógica ocidental racional, que valoriza o empírico, concreto, visível, aparente e a imagem, tônica dominante do século XX. A tentativa desta pesquisa é pensar a sonoridade, a audição, num meio social que lança as bases para uma sociedade de consumo pautada no visível, na imagem, efetivada anos depois.

Inquietações iniciais

Audição, ouvir, sonoridades, ouvintes. Como pensar a sonoridade e a audição, algo tão abstrato, fugidio? Mais do que isso, num momento em que se discute tanto a construção e viabilização de uma história da leituraⁱ, seria possível pensar em uma história da sonoridade, da audição?

Aprofundando esta questão, como refletir e compreender as sonoridades de um espaço e de um tempo específicos, o Rio de Janeiro das décadas de 50 e 60? Como pensar na audição daquele tempo? O passado, segundo David Lowenthal é uma “terra estrangeira”ⁱⁱⁱ a ser interpretada a partir de uma perspectiva crítica do presente. No entanto, nunca se pode alcançá-lo em sua totalidade, ou tal como foi, mas de modo fragmentário, parcial, tecido pela narrativa do pesquisador. Este texto faz parte das reflexões que venho elaborando para a elaboração e minha tese de doutoramento em Ciências Sociais na PUC/SP, sobre ou ouvintes das canções da Bossa Nova, nos anos 50 e 60.

Nos anos 50, a Bossa Nova era um estilo musical em formação, época em que a sociedade carioca parecia estar entre o texto e o visor, isto é, uma sociedade pautada no devir de uma cultura visual. Embora isto só se configure no final da década de 60 e início dos anos 70, com o advento e popularização da televisão no Brasil - momento a

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



partir do qual se pode falar efetivamente em cultura de massas no país -, a década de 50 parece apontar para esta questão da imagem como linguagem que tinha a pretensão de traduzir de maneira infalível os desejos e ambições daquela sociedade. A tentativa desta pesquisa é pensar, a sonoridade, a audição, o ouvir, num meio social que lança as bases para uma sociedade de consumo pautada no ver, no visível, na imagem, o que viria a se efetivar no final dos anos 60 e início dos 70.

Diferentemente da imagem, do olhar, que é mais fixador, a sonoridade, a escuta, a audição se mostram como muito mais fabulativas, re-organizadoras, amplificadoras, polissêmicas, onde, a cada nova escuta se re-organiza a cosmovisão, aberta à novas interpretações, encontrando brechas para a lógica ocidental racional, que valoriza o empírico, o concreto, o visível, o aparente e a imagem, tônica dominante do século XX. Como aborda Ilya Prigogineⁱⁱⁱ, parece que há uma necessidade de um “reencantamento do mundo”, uma “escuta da natureza”, não presa às amarras da lógica dominante ocidental, iluminista e racional, mas algo que a supere. Uma destas brechas pode estar na escuta, numa re-descoberta das sonoridades, das bifurcações, dando vazão às incertezas, à interpretação, às subjetividades.

Pensando-se em como a “paisagem sonora”^{iv} pode se prestar a traduzir elementos que são ao mesmo tempo sonoros e visuais, interrogamos sobre quais seriam as relações entre a sonoridade bossanovista - tão ritmada, calma, sem deixar de ser também dissonante ; com uma poética que lembra o concretismo, mas também cheia da prosódia carioca de falar no diminutivo, com expressões coloquiais – com as imagens por ela salientadas, que sugere impressões, sentimentos, e, ao mesmo tempo, imagens, que são da cidade, da natureza, da mulher amada, do cotidiano carioca. Lembrando que a muito da Bossa Nova guarda influências do impressionismo musical francês, em que os sons sugerem impressões, com notas e acordes soltos, como pinceladas aparentemente aleatórias na tela de um pintor (denotando uma relação entre a pintura e a música, artes visuais e sonoras), indagamos em que sentido a Bossa Nova também está expressando esta relação intrínseca à sociedade carioca daquele período, entre sons e imagens, no meio de um caminho de transformação para uma definitiva sociedade de massas, de consumo, uma sociedade imagética.

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Teorias e sonoridades

Inúmeros são os estudos, de áreas diversas, que se propõem a analisar a sonoridade, e, mais precisamente, a música. Uma teoria semiótica da música parece nos ajudar a entender que o significado da música é múltiplo e a semiótica abarca todos os aspectos do sentir, fazer e pensar musical, dando contribuições para refletirmos sobre o porquê de uma música apresentar sentimentos imediatos em quem ouve, remetendo este ouvinte à sensações como movimentos ondulatórios do mar, à afetos, fúrias, reconhecimento do timbre de um cantor, ou do estilo de um violão, de um piano, de uma batida de violão específica. Intervalos, pausas, dissonâncias possuem qualidades *sui generis*, que provocam nos ouvintes qualidades de sentimentos, funcionando como signos. A semiótica da música parece contribuir também para a compreensão de todos os aspectos e subsequente ação sobre a variedade musical da atualidade, com o repertório musical dos ouvintes, variado e múltiplo.

Nas considerações adornianas sobre a música podemos perceber o diálogo entre filosofia e música. Ao tratar a arte como algo que apresenta-se socialmente como antítese da sociedade, cujas contradições estão nela contidas internamente - em sua forma - , Adorno levanta aspectos para se pensar a música como linguagem específica. Mas a arte é aparência, por sua diferença em relação à realidade, pelo caráter aparente da realidade que pretende retratar, mas que em si mesma deve ser algo que nega esta realidade, ou seja, algo perfeito, num mundo imperfeito. Mundo este que, dominado e permeado por uma ideologia e falsidade intrínseca, só pode ter na arte seu ponto de fuga. Mas em relação à música, ainda, Adorno analisa os compositores que caracterizam suas composições pelo dodecafonismo, como também analisa o jazz. Mais ainda, o autor abre espaço para pensar o ouvinte, a audição. No entanto, coloca que na sociedade burguesa, o caráter fetichista da música produz, através da identificação dos ouvintes com os fetiches lançados no mercado, o seu próprio mascaramento. Na desconcentração do ouvinte está a estratégia ideológica para a alienação : o modo de comportamento perceptivo do ouvinte, através do qual se prepara o esquecer e o rápido recordar da música de massas é a desconcentração. É nesse sentido que Adorno argumenta que na sociedade capitalista ocorre uma "regressão da audição" por causa do fetichismo que permeia a música.^v Mas, de qualquer forma, está colocada aí, uma relevância da audição.

Outros aspectos no diálogo entre música e filosofia ainda podem ser levantados. Tomando-se como ponto de partida a ideia do mundo vivencial que, permeando sujeito e obra, responde pela formulação do(s) sentido(s), muitos estudos têm como fundamentação teórica o filósofo francês Gilles Deleuze^{vi}. Inserido numa espiral infinita, seja como ser pensante, sensível e relacional ao mundo circundante ou como criador de arte, o homem opera, de forma ambígua, como produtor e produto de seu

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



meio, imprimindo novas visões e novos sentidos ao fato musical. Neste estado de criar, Deleuze estabelece novos conceitos, novas visões para a música, uma nova perspectiva analítica do seu processo e de sua presença significativa, não como representação, mas como *ser de sensações*, como salienta Marília Laboissière.^{vii} Ao falar da música, o filósofo argumentava que é necessário ter-se consciência do valor da liberdade, da não totalidade dos padrões, lidando com variáveis no seu constructo, em seu tempo de existir, indo além de fórmulas pré-estabelecidas, onde cada um deles interfere na construção da música, seja na criação formal, seja na temporalidade da performance. Mais ainda, coloca que e seus signos são objetos de um aprendizado temporal, e não de um saber abstrato. A música é construída de formas e estruturas, de sons, gestos e conceitos, numa multisensorialidade, onde o compositor nos convida a tomar parte do trabalho musical, pois não sendo possuidora de valores e verdades absolutos e definidos, a música só se completa na escuta.

Deleuze trabalha com o conceito de tempo, um dos principais elementos da música, reconhecido como extra duração, apontando um tempo não pulsado, não medido. Isso faz com que se rompa com um pensar que separa forma de sujeito, estabelecendo novas inserções como processo de individuação operando no tempo puro, tempos flutuantes. Não só o tempo diferenciado, mas também perceptos e afectos, a repetição como sendo dada pela diferença, a música não como representação. Esses são conceitos que a filosofia de Deleuze acrescentou à contemporaneidade, impulsionando novos pensares à comunidade musical no campo do fazer e do perceber. Ainda segundo Laboissière, “a música não é tão somente a arte do sentimento, nem sensibilidade e talento, nem tão pouco pura forma, mas blocos de devires, interfaces *homem/mundo*, na busca da *compreensão/sentido* do arco que une a *música à vida*, na função de *produtores/fruidores da arte*”.

Na música temos a aventura do “ritornelo”, que é a repetição que demarca um território, mas ao mesmo tempo lhe traça suas linhas de fuga. A repetição mostra-se como elemento unificador da composição musical que, sendo algo complexo, possui a diferença bloqueando uma repetição do mesmo ; e, mais ainda, a diferença está presente na relação entre obra e ouvinte. Desta forma, a diferença salienta-se tanto na relação do compositor com outras obras, a relação entre tradição e tradução, onde o autor se vale de seu repertório musical para compor, mas sempre diferenciando-se, como também no âmbito da escuta musical, que produz sempre uma diferença em relação àquele fator

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



determinante que o compositor procurou formular, uma vez que toda obra musical possui suas linhas de fuga, como argumenta Silvio Ferraz.^{viii}

A música está inserida no campo do som, da voz, articulando um outro tipo de textualidade, que é a oralidade. Lembrando Paul Zumthor, pode-se colocar que o termo vocalidade salienta melhor o que queremos analisar aqui, que seria a função da voz, seu uso e sua historicidade^{ix}. Zumthor analisa, em suas considerações sobre a oralidade, esta dimensão da comunicação que incorpora a fala humana.

Mais precisamente, para além de trabalhar aqui com a fala e a voz, com sons, com música, lida-se com a palavra cantada, a canção, que é a junção entre letra e música. A interpretação feita pelo cantor tem comunicação com o ouvinte, pois por trás dos recursos técnicos, do timbre do cantor, existe uma gestualidade oral (como também corporal). Por trás da voz que canta, existe uma voz que fala^x, e é esta palavra cantada que produz em quem ouve a formulação de sentidos, daí a importância em se analisar a interpretação do cantor, pois letra e música estão sempre em relação, não podendo ser interpretadas de maneira separada, onde a voz, a sonoridade têm historicidade.

No Brasil, pode-se perceber que este advento data do século XIX, no estilo musical da Modinha. Esta, parece ter sido o primeiro estilo de canção popular no Brasil, muito influenciada pelo Romantismo. O Romantismo na música erudita pode ser caracterizado como uma tentativa de romper com o equilíbrio entre a estrutura formal e a expressividade que se notava até o Neo-Classicismo, pois buscavam maior liberdade de forma, expressão mais intensa das emoções, abandonando as regras, a disciplina, o rigor e a objetividade do estilo clássico^{xi}. Quanto à estrutura musical, pode-se notar uma maior riqueza harmônica, na incorporação mais sistemática de dissonâncias e maior lirismo nas melodias, onde assemelhavam-se às canções. Quanto à inspiração para as músicas (uma vez que não eram cantadas) vinha do sentimento nacionalista ou da natureza, com a noite, o luar, a mata, o mistério. As peças se tornaram mais curtas, o que também se assemelha às canções. Mais ainda, o Romantismo como visão de mundo, sugere um voltar-se para o passado, para o mundo arcaico, para uma negação do presente e da modernidade, num refúgio na autenticidade da vida, encerrada na natureza e não nas cidades, na noite e não no dia (espaço do trabalho, da fábrica, da

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



racionalidade). É assim que se cultiva um valor aos espaços noturnos, como a boêmia, o ambiente artístico, etc.

Desta maneira, a modinha como gênero musical que guardava ressonâncias com o Romantismo, parece introduzir em nossa música e em nossa prática musical, a canção, que é a junção de letra e música e tudo que isso traz – uma maior informalidade no jeito da apresentação, uma abertura maior para o intérprete da canção, uma possibilidade de encontros e sociabilidades em torno da música, uma inclinação a se falar dos sentimentos, dos amores, da mulher amada ; estas parecem ser características que são verdadeiras instituições em nossas práticas musicais até hoje e que se fazem muito presentes na Bossa Nova.

Assim, o encontro da palavra com a música, onde se estabelece o canto, o cantar, fundamental na música popular urbana deste século, suscita harmonias, dissonâncias, contradições, conflitos, junções.^{xii}

As mídias sonoras

Partindo para uma discussão mais específica sobre a música na sociedade, seus signos, o que salientam, o que provocam, pensemos nas mídias sonoras. Pensemos, portanto na relação que a técnica pode ter com as sensibilidades, como nos afeta, como nos relacionamos com elas, propondo, como sugere Jesús Martin-Barbero uma “odéia de tecnicidade”^{xiii}. Salienta-se que a canção parece possuir um trajeto: da execução ao vivo, às suas múltiplas camadas de midiaticização técnica. O advento da eletricidade, da eletrônica e da informática, deu origem às mídias, o que significou uma revolução que teve conseqüências sem precedentes em toda a história da paisagem sonora. A revolução elétrica não apenas acentuou muitos dos efeitos trazidos pela revolução industrial, como também engendrou outras novidades: a multiplicação de fontes sonoras e o maior domínio territorial acústico. Isso se deu, inicialmente, com a invenção do fonógrafo, do rádio e do telefone. Tanto as gravações, manipulações e transmissões sonoras quanto a incorporação musical de outros sons (o ruído) até então não observados no cotidiano do homem, abrem caminho às diversas tendências renovadoras deste século. O ruído, conforme coloca José Miguel Wisnik^{xiv}, além de "ser um elemento de renovação da linguagem musical", colocando-a em cheque, "torna-se um

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



índice do *habitat* moderno, com o qual nos habituamos", criando "paisagens sonoras" das quais torna-se o "elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais".

Segundo Heloísa Valente^{xv}, esses aparelhos - as mídias sonoras - afetam a percepção musical, as formas de se escutar e de se relacionar com as canções. Se antes, cada som da paisagem sonora era único e irrepitível, as formas de mediatização técnica do som que foram surgindo e se aperfeiçoando, ao longo dos anos, abalaram tanto a natureza, quanto a produção e difusão do som, uma vez que possibilitavam, pela primeira vez na história, que este se libertasse do espaço e do tempo. Com o advento das mídias, uma obra musical pode, a princípio, soar em qualquer espaço e nas circunstâncias as mais diversas. É exatamente com a criação das mídias sonoras, especialmente o disco e o rádio, que se originará um novo gênero de produção musical, que ganha contornos durante o século XX: a canção popular urbana. Mais especificamente, a canção composta para ser fixada tecnicamente (gravada) e transmitida pelas ondas elétricas e eletromagnéticas (telefonía). Este tipo de canção apresenta características muito peculiares que a diferem da canção popular tradicional ou da canção erudita, especialmente no que diz respeito à sua *performance*, segundo Paul Zumthor^{xvi}.

Ao falar em *performance*, o autor a define como uma ação complexa pela qual a mensagem poética é, simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida, onde o emissor, destinatário e circunstâncias se confrontam concretamente. A *performance* engloba elementos formais das diversas manifestações da oralidade (canto, narração de histórias), que se referem tanto ao emissor, quanto ao receptor da mensagem; isto significa que gestos, entoação da voz, olhar, respiração estabelecem uma situação comunicativa que põe em ação o emissor, o texto e o receptor na *performance*. Indo além, Zumthor designa a *performance mediatizada tecnicamente*. De acordo com o autor, a oralidade *mecanicamente mediatizada* deve ser entendida como uma situação em que há uma defasagem no eixo espaço-tempo. Em outras palavras: o momento da interpretação não coincide, via de regra, com a sua recepção. A *performance mediatizada tecnicamente*, como as próprias palavras sugerem, necessita de aparatos

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



técnicos para a emissão da mensagem ou ainda, para a emissão e recepção, simultaneamente. É o caso do microfone de amplificação, da transmissão radiofônica e todas as mídias sonoras. Embora as características gerais da *performance* ao vivo sejam preservadas, perde-se a tatilidade, o peso, o volume. A mensagem poética clama o contato, a sociabilidade, a habilidade em transmitir sentimentos e emoções. Devido a esse diálogo, o receptor da *performance* acaba sendo, de alguma forma, co-autor da comunicação poética.

Heloísa Valente^{xvii} lembra ainda que a introdução das tecnologias trouxe consigo também problemas, sequer cogitados até então. Dentre eles, o que parece ter sido o objeto de maiores preocupações até pelo menos a metade do século XX: alta-fidelidade. Outro problema importante é de cunho social, e está diretamente congeminado à noção de alta-fidelidade. O conceito de fidelidade sofreu mudanças cabais, à medida que seu centro de referência deslocou-se da *performance* ao vivo para o signo dessa *performance*. Seu advento (o hi-fi - abreviação do inglês *high fidelity*) nos Estados Unidos, coincide com a popularização da televisão, seguida da estereofonia. A conquista da alta-fidelidade e da estereofonia constitui uma das razões que dinamizam o efeito da *performance* no receptor. A década de 1950, dentre outros, é o momento do *cool jazz* e também dos *crooners*. A ambiência intimista desses gêneros, certamente seria incrementada com a aproximação tátil que a alta-fidelidade passou a oferecer.

Assim, a estética do canto popular urbano ocidental contemporânea está intimamente ligada à questão tecnológica, à mediação tecnológica, à midiaticização. E não apenas dos instrumentos, como argumenta Felipe Abreu, mas a grande novidade é a “transcrição eletromagnética” dos sons, representada pelo microfone, pelo registro fonográfico e sua difusão^{xviii}.

Pensando-se na música brasileira, até a década de 50 era de uso corrente a adoção de uma técnica de projeção de voz, mais adequada ao canto lírico. Com o microfone elétrico foi possível criarem-se outros modos de cantar: um deles, mais interiorizado, de proporções mais camerísticas, incorporando um canto falado, mais baixo. O modo *cool* de cantar, onde ao contrário do modo anterior, em que o espectador-ouvinte é observador, aqui ele é observado pelo artista, com quem dialoga.

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Na performance *cool a voz* brilha, porque o ouvinte nela se introjeta. Enquanto o artista executa a obra, parece perceber-se nele a atitude de manter um elo comunicativo com sua platéia.

Neste sentido, é importante focalizar um tipo de escuta musical que parece ter sido o mais corrente e comum nos anos 50 e 60 , período que nos interessa nesta pesquisa, que é o rádio. São variadas as referências que relacionam a comunicação radiofônica ao exercício de sua aplicação. De tal forma incrustada em nosso cotidiano, extrapola o tradicional aparato dos sistemas de comunicação se apresentando como campo instrumental da ciência, arte e tecnologia.

Descrevendo um processo (a comunicação radiofônica) que pode ser considerado centenário, Lilian Zarembo^{xix} coloca, segundo Marshall McLuhan - com suas idéias sobre o rádio como implosão eletrônica, tambor tribal e sistema nervoso de informação – que a mensagem do rádio é uma mensagem de ressonância e de implosão unificada e violenta.

Segundo a autora, McLuhan solidificou premissas arcaicas na definição de um modelo de radiofonia que não deixava escapar o fenômeno mas inseria-o nos meios e forças elétricas. Assim, ao mesmo tempo que desenha a mensagem radiofônica como sistema tecnológico capaz de se constituir como rede poderosa na reversão da direção e sentido da civilização ocidental letrada admite ser a experiência radiofônica algo particular, onde as profundidades subliminares estão carregadas daqueles ecos ressonantes das trombetas tribais com seu poder de transformar a psique e a sociedade numa única câmara de eco.

Salienta ainda as idéias de que o rádio pode ser compreendido como acontecimento no mundo dos fenômenos, associado às idéias postuladas por Gaston Bachelard, que encontra na logosfera o lugar por excelência da fala radiofônica, território de originalidade: o rádio é função de originalidade. Não se pode repetir. Deve criar novidade a cada dia. Não é simplesmente uma função que transmite verdades, informações. As emissões radiofônicas apresentam uma multiplicidade de traduções/transposições de linguagens: da escrita e falada, da articulada semanticamente às imagens sonoras, da percepção auditiva, o que faz com que o rádio se configure como o território da audição que recria espaços e onde não se apalpa o som para chegar ao código de sua representação. Falas

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



sobrepostas invadem nossos ouvidos desprogramando seqüências semânticas, oferecendo nova música das palavras.

Gisela Ostriwano^{xx} argumenta que o rádio fala e, para receber a mensagem, é apenas necessário ouvir. A linguagem oral pressupõe a presença das virtudes da linguagem coloquial como clareza, objetividade, simplicidade. E, apesar de ainda não funcionar efetivamente com dupla mão-de-direção, o rádio nasceu como um meio de comunicação interativo que se viu limitado em sua capacidade bidirecional à medida em que se constituía o sistema econômico de sua exploração. A dupla mão-de-direção permite, por outro lado, o diálogo real entre emissor e receptor. Esta mobilidade - tanto do emissor como do receptor - permitiu que fosse explorada plenamente a característica da instantaneidade, que está intimamente ligada às condições de recepção por parte do ouvinte, simultânea à transmissão. Segundo Ostriwano, ainda, o rádio envolve o ouvinte, fazendo-o participar por intermédio da criação de um diálogo mental com o emissor, sendo que a sensorialidade que se faz presente. O ouvinte visualiza fatos, acontecimentos, performances artísticas através dos estímulos sonoros que recebe, da entonação vocal, da tonalidade, do ritmo da mensagem. A imaginação é despertada pela emocionalidade das palavras e dos recursos de sonoplastia, permitindo que o receptor dê asas às suas expectativas individuais, à sua imaginação. Nesse sentido, o rádio acaba sendo visto como um amigo, ou o substituto de um amigo ausente. Por intermédio do diálogo mental, os apresentadores, cantores tornam-se íntimos do ouvinte. É a característica do intimismo: o rádio fala com muita gente ao mesmo tempo, como se falasse com cada um em particular.

Nesse sentido, Monica Nunes^{xxi} analisa o mito no rádio, as experiências subjetivas dos ouvintes, as relações íntimas que se estabelecem entre os sujeitos e os programas de rádio, onde a ancestralidade, o mito, o rito, se faz presente, numa relação de tempo cíclico. Analisando a voz construtora do espaço simbólico e imaginário em que se realizam a produção e a escuta do rádio, a autora traz importantes contribuições para se pensar os ouvintes, como interagem com os símbolos propostos, sua relação com os padrões ali difundidos, sua relação com o som, o ouvir e a experiência deste

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



ouvir, que se hoje é tão individualizada, nos anos 50, por exemplo eram realizadas em conjunto.

Muitos trabalhos refletem sobre o rádio como meio de comunicação preponderante nos anos 40 e 50, sua época de ouro. Marta Avancini, em seu trabalho sobre os cantores do rádio, enfatiza o processo de popularização destes, chegando aos anos 50 como um dos focos principais de atenção do público radiofônico. Os auditórios dos programas de rádio ficavam lotados por pessoas ávidas por encontrar seus artistas preferidos, juntamente com os fãs-clubes organizados por estes, eram eixos de sustentação e promoção dos artistas. Avancini lembra ainda que, para se analisar o papel desempenhado pelos ídolos do rádio nesta época, é preciso observar a complexidade existente ao nível da constituição destes ídolos, não tratando de apreendê-los somente como modelos e elementos ideológicos exteriores ao contexto social, mas sim compreender que tipo de relação se articula a partir de sua presença no social, ou seja, perceber formas de subjetividade, de identificação dos fãs frente aos seus ídolos dentro de um quadro mais complexo da sociedade daquele momento, como fazendo parte de uma generalização de formas de sensibilidades em jogo à época.^{xxii}

Mas é o rádio durante o fim dos anos 50 e durante os anos 60 ? Qual teria sido seu papel ? Modificado frente às décadas imediatamente anteriores? E o incremento e crescimento da indústria fonográfica, teria-lhe retirado o papel ou mesmo diminuído seu alcance ? Não se pode esquecer, também, do advento da TV no Brasil, na década de 50, onde (lembrando o já dito) começa a se instaurar o dever de uma sociedade imagética, visual. Não se supõe aqui, que o rádio tenha sido esquecido ou deixado de lado, muito pelo contrário, inúmeros estudos ainda o apontam como mídia privilegiada, principalmente no Brasil. A questão que aqui se coloca é que modificações, re-arranjos podem ter ocorrido com a paisagem sonora, as formas de audição, a escuta, enfim, com a entrada da TV e com o advento de uma cultura pautada no visor, na visão, na imagem (o que tem ligações com a publicidade, a sociedade de consumo, etc).

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



É interessante notar que até aqui, tratamos da música de uma maneira geral, mas é importante atentar para trabalhos que analisam a música brasileira ou, mais ainda a canção brasileira, que é uma especificidade dentro da música : a junção de letra e música de forma cantada. Luiz Tatit argumenta que a canção brasileira representa uma força especial de transformação estética^{xxiii}. Tem com perspectiva a análise da letra/música e as relações entre ambos, onde busca compreender a junção das sequências melódicas com as unidades linguísticas, que seria o ponto nevrálgico da tensividade das músicas ; desta forma, são as tensões de cada contorno e seu encadeamento periódico que distinguem as canções e nos oferecem a possibilidade de perceber a música como transmissora eficaz e encantadora das experiências pessoais e sociais dos indivíduos.

O samba-canção, nos anos 50, (um estilo musical que muito influenciou a Bossa Nova) se transformava em música para pequenos espaços, para o espaço da *boite* pequena, apertada, enfumaçada, regada a *whisky*, produto, portanto, tanto de um espaço social onde se destacava a busca de sofisticação tanto social e comportamental, como também dos meios de comunicação de massa, onde as técnicas de gravação se aperfeiçoavam cada vez mais e os arranjos com influência dos musicais americanos imperava. Um samba-canção, portanto, para ser ouvido na intimidade das pequenas salas ou das pequenas *boites* e reproduzido em massa para que efetivasse também uma relação de intimidade com o disco, abandonando-se o vozeirão operístico em favor de uma nova atitude do intérprete com o microfone.

Quanto à sua estruturação musical, por ter advindo dos compositores semi-eruditos e depois apropriado pelos músicos “de ouvido”, popularizando-se, nascia como uma alternativa mais nobre em relação ao samba de Carnaval, abrindo caminho para arranjos e orquestrações mais ricas, transmitido pela vitrola e depois pelo rádio para ouvintes reunidos na sala e não mais para a multidão delirante nas ruas, ou seja, novas formas musicais iam se instaurando, para novos estilos de ouvir, cantar, apreciar e consumir músicas.

Pode-se perceber, analisando a história da música, como os meios de acesso à informação modificam os modos de apreciação da música, ajudando a determinar

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



quando e onde podemos ouvi-la, em que situações, e que uso fazemos dela. O fonógrafo e o gramofone do início do século eram pesados e de difícil locomoção, restringindo seu uso aos ambientes pequenos por sua baixa intensidade sonora. Com a miniaturização dos dispositivos que formam um aparelho de reprodução musical, observa-se uma portabilidade irrestrita e um crescente aumento da potência sonora. A fita cassete possibilitou, por exemplo, que se possa selecionar a música que se escuta no carro, e, com o *walkman*, pode-se levá-la a qualquer lugar. Com estes novos meios pode-se acrescentar música à atividades que antes permaneciam no silêncio. A enorme intensidade sonora produzida pelos aparelhos sonoros modernos permite a presença da música em grandes ambientes, alcançando um número maior de ouvintes. A tecnologia desenvolveu-se a tal ponto que, além de participar na produção e disseminação da música, passou a fazer parte integrante do cotidiano musical dos indivíduos^{xxiv}.

Há, portanto, que se considerar, os meios comunicacionais como fatores influentes na composição deste gênero e no seu sucesso ; assim como se analisa os fatores sociais, políticos e econômicos, é preciso acompanhar a história da tecnologia para compreender os rumos da música. Pode-se observar que a tecnologia ajuda a delinear o funcionamento das estruturas que regem a música pois, em meio às revoluções tecnológicas, as novas idéias, as inovações e a criatividade podem resultar em novos estilos de música ou na reformulação de estilos antigos.

O sistema de gravação elétrica, introduzido no Brasil no final dos anos 20, contribuiu para uma melhor fidelidade sonora nas reproduções, o que trouxe o interesse em melhorar a qualidade dos arranjos e das orquestrações, o que não deixava de estar ligado ao interesse em aumentar as vendas. Isso acabou por trazer para o rádio e para as gravadoras, músicos de boa qualidade e de boa formação^{xxv}. Ora, isso é de fundamental importância para se compreender a Bossa Nova, pois diversos de seus músicos e compositores nasceram neste ambiente, de arranjadores nas rádios e nas gravadoras, como Tom Jobim, Newton Mendonça, entre outros. É nesse contexto também que se compreende - embora neste momento ainda não fosse corrente e usual e nem disseminado no gosto geral – o advento de se cantar

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



mais baixo, como Mário Reis, por exemplo, que cantava em volume menor, uma vez que as tecnologias de que se dispunha à época favoreciam a captação do som. Nesse sentido é que se pode compreender a possibilidade do aparecimento do estilo de cantar de João Gilberto, mais tarde.

Indo além numa discussão sobre a música brasileira, Walter Garcia^{xxvi} analisa o canto, a “performance” de João Gilberto, que particularmente nos interessa aqui por ser o grande expoente da Bossa Nova. Analisando a sua “dicção” como cancionista, coloca que sua “batida” do violão, sua forma de cantar baixo, sem efeitos na voz, no contratempo do violão foram criações do artista que mostram-se como transgressores e diferenciados no contexto da canção brasileira, mas que, ao mesmo tempo, guardam influências dos tempos anteriores do cancionário nacional. Segundo o autor, a batida rítmica da Bossa Nova, que estrutura seu jogo rítmico entre voz e violão, expressa uma contradição sem conflitos, onde mesmo na contradição entre canto e fala, o caráter de sua voz parece suspender um conflito por vezes irreconciliável nas canções, mas que João Gilberto consegue, com seu estilo, unificar termos tão opostos. O autor analisa também, a relação entre o compositor/violonista/cantor e seu público, os ouvintes. Sua forma de cantar que a princípio desagradava, soa estranha é incorporada aos ouvidos, ao repertório musical dos ouvintes, os quais estabelecem com ele, com sua “conversa cantada” uma relação de aceitação de seu estilo de solo, onde em seus shows não podem haver barulho, nem acompanhamento por parte dos ouvintes (o fato de cantar com o artista, tão comum nas apresentações de canções). Garcia coloca assim, que até na relação entre artista/ouvinte se manifesta esta “contradição sem conflitos”.

Isso trouxe é claro, modificações na gravação de discos. Se até aqui o que mais contava entre a canção popular urbana era o nome do interpretante, com seu vozeirão, aqui passa a fazer parte a famosa “ficha técnica”, em que passam constar não só instrumentistas, arranjadores, maestros, mas também produtores, técnicos de gravação, engenheiros de som, *layoutmen*, etc. Todos estes aspectos que anteriormente não eram valorizados, uma vez que se pensava no disco como algo muito mais solo - o que também estava ligado ao estrelismo, vaidades pela potência vocal – na Bossa Nova, por dar atenção aos detalhes, a idéia do disco passou a ser muito mais a de um trabalho de

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



equipe. Assim, o nível técnico das gravações elevou-se consideravelmente, dando-se igual atenção aos detalhes da gravação e à voz do cantor, num equilíbrio entre voz, instrumento, *play-back*.

Ora, a exploração mais consciente das possibilidades e recursos da gravação, como argumenta Augusto de Campos, “suas novas bases de tratamento como coisa em si e não como registro passivo da execução musical”^{xxvii}, fez com que surgissem novas empresas ligadas ao meio fonográfico, voltadas aos principais eventos da Bossa Nova (basta lembrar que os primeiros shows da Bossa Nova, realizados em universidades cariocas, foram patrocinados pela Odeon e Philips, sendo que estas também foram as responsáveis pela primeiras gravações do novo estilo), conquistando um mercado com base na qualidade musical. Depois destas surgiram gravadoras novas, especializadas em gravar Bossa nova, como a Elenco, a Forma e a Som Maior.

Quanto ao rádio, vale lembrar que a Bossa Nova foi um fenômeno muito mais fonográfico de espetáculo do que de rádio. Claro que este serviu para alavancá-la, para lhe dar uma aparição em outros meios que não o Rio de Janeiro mas, pelo que se analisou até aqui, parece que o rádio foi seu propulsor até o momento em que o mercado consumidor paulista passou a comprar os discos e frequentar os *shows* universitários produzidos no Teatro Paramount. Aliás, a inserção da Bossa Nova em São Paulo, deve-se muito à atuação de um DJ famoso à época, Walter Silva, o “Pica-Pau” que, apreciador da nova música, a executava nas rádios paulistanas. A partir daí, o mesmo Walter Silva iria produzir os *shows* em São Paulo, que mudaria um pouco a feição de intimismo da Bossa nova, introduzindo-lhe a idéia de espetáculo, de música cênica (lembrar Elis Regina, posteriormente) para grandes públicos. Parece que a Bossa Nova só voltaria para seu estilo intimista e doméstico (de onde saiu) quando foi para a TV, no famoso *O Fino da Bossa*.

Assim, parece que este estilo musical expressa um tanto da transformação que vivia a sociedade da época, no que tange à midiaticização. Um movimento musical que começou com forte apelo puramente sonoro, com uma forte ênfase nos detalhes técnicos da gravação, alavancando a indústria e o mercado fonográfico, com menor utilização radiofônica, tornando-se pouco a pouco um espetáculo, necessitando não mais apenas das mídias sonoras, mas também da audiovisual.

1 Trabalho apresentado no NP06 – Núcleo de Pesquisa Mídia Sonora, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Por outro lado, a Bossa nova parece que também expressa a transformação daquela sociedade para além dos fenômenos midiáticos, mas também nas questões subjetivas e culturais - o que, é claro, ocorria paralelamente e imbricado nos processos midiáticos. Desta maneira, se a nova paisagem sonora parece ser cada vez mais (já neste momento) a do ruído, do polimorfismo, pois começava uma cada vez maior inserção do *rock* e da música eletrônica nesta paisagem, dela também fazia parte naquele momento, a sutileza, a delicadeza, o antibarulho, trazendo-lhe uma outra noção de tempo, menos apressado, agressivo, violento, ruidoso, em que começava a viver a sociedade daquele período. A Bossa Nova parece ser uma tentativa e pausa, de parar, de recolhimento no meio do turbilhão que fazia os indivíduos começarem a se perder, a modernidade. Nesse sentido o impressionismo já referido faz sentido, numa tentativa de sugerir mais do que dizer, pincelar notas e acordes mais do que efetivar graves e agudos contundentes, exatamente num meio urbano que faz perder, em que a aceleração da história quase não permite mais o encontro, mas que faz sim desencontrar, como no poema de Baudelaire, *A uma passante*.

Uma musicalidade, uma sonoridade, assim, que viveu entre esta transformação, em que sentidos outros passaram ser valorizados, salientados, estimulados em nossa cultura. Desta forma, é que fica a questão que ainda é presente na pesquisa, uma inquietação primordial: como pensar a escuta dos ouvintes da Bossa Nova, nesta sociedade em dinâmica entre o ver e o ouvir ?

NOTAS

ⁱ Cf: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996; SCHENEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Campinas: UNICAMP, 1990; SCHOLE, Robert. *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70, 1991; MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, entre outros.

ⁱⁱ LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ⁱⁱⁱ PRIGOGINE, Ilya. *Ciência, razão, paixão*. Belém: EDUEPA, 2001.

^{iv} SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo, UNESP, 1991.

^v ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In : *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.



- ^{vi} DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- ^{vii} LABOISSIÈRE, Marília. *Música e Filosofia : reflexões sobre conceitos e interfaces*. Texto apresentado no Fórum 2000 do Centro de Linguagens Musicais do programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP.
- ^{viii} FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ/FAPESP, 1998.
- ^{ix} ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz : a “literatura” medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- ^x TATIT, Luiz. *O cancionista : composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- ^{xi} ELLMERICH, Luis. *História da Música*. São Paulo: Boa Leitura Editora, s/d.
- ^{xii} Cf. MATOS, Cláudia Neiva de ; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de ; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.
- ^{xiii} MARTIN-BARBERO, Jesús. *Arte, comunicação e tecnicidade no final do século. Margem- Tecnologia e Cultura*. São Paulo: Educ/FAPESP, n.8, 1999.
- ^{xiv} WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- ^{xv} VALENTE, Heloisa de Araujo. *A canção na mídia : ouvidos e olvidos*. Texto apresentado no Fórum 2000 do Centro de Linguagens Musicais do programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP.
- ^{xvi} ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz : a “literatura” medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- ^{xvii} VALENTE, Heloisa de Araujo. *A canção na mídia : ouvidos e olvidos*. Texto apresentado no Fórum 2000 do Centro de Linguagens Musicais do programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP.
- ^{xviii} ABREU, Felipe. A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra. In : MATOS, Cláudia Neiva de ; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de ; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.
- ^{xix} ZAREMBA, Lilian. Idéia de rádio entre olhos e ouvidos. In : *Revista Famecos* (Prog. De Pós-Graduação em Comunicação da PUC/RS). n.10.
- ^{xx} OSTRIWANO, Gisela. *Rádio: interatividade entre rosas e espinhos*. Texto disponível na Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação, Univ. Beira Interior, Portugal.
- ^{xxi} NUNES, Monica Ferrari. *O mito no rádio: a voz e os signos de renovação periódica*. São Paulo: Annablume, 1993.
- ^{xxii} AVANCINI, Maria Marta. *Nas tramas da fama : as estrelas do rádio em sua época áurea (Brasil, anos 40 e 50)*. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado em História). IFCH- UNICAMP.
- ^{xxiii} TATIT, Luiz. *O cancionista : composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- ^{xxiv} GOHNL, Daniel. *A Tecnologia na Música*. Texto apresentado no GT “Mídia Sonora” no XXIV Congresso da INTERCOM – Campo Grande /MS – setembro 2001.
- ^{xxv} KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ^{xxvi} GARCIA, Walter. *Bim Bom : a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- ^{xxvii} CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas : antologia crítica da moderna música popular brasileira*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.