



Em busca de paisagens sonoras¹

Marcos Júlio Sergl
Universidade São Judas Tadeu (São Paulo/SP)

Resumo

A união entre a oralidade e a sonoridade é procurada constantemente ao longo da evolução das mídias, em particular, do rádio. Objetiva-se criar uma paisagem sonora, em que estejam presentes os elementos característicos do som musical, da fala, do ruído e da trilha incidental. Realizamos, nesta pesquisa, uma escuta analisada da paisagem sonora presente em dois períodos históricos: o Renascimento e a Segunda Metade do Século XX. Comprovamos neles o embricamento total, a interface, entre a oralidade e a sonoridade. A busca desta interface é analisada a partir de obras musicais de Clement Janequin, Brian Ferneyhough, Arnold Schoenberg, György Ligetti, Edgar Varèse, Iannis Xenakis e Kristof Penderecki.

Realizo com vocês uma escuta analisada da paisagem sonora presente em dois períodos históricos, antagônicos enquanto realidade histórico-social, porém, similares em sua busca pela renovação, pelo inusitado, pela experimentação, pela quebra das regras estabelecidas: o Renascimento e o Século XX. Desse leque de possibilidades, privilegio um aspecto que sempre buscamos na mídia rádio: a inter-relação oralidade/sonoridade.

Segundo David Tame (1), o intérprete pode quase que “tocar sua música dentro de você”, num entrelaçamento tangível, num estado de hipnose sonora. Discordando ou não dele, podemos afirmar, sem sombra de dúvida que, a música sempre produz determinada impressão ou sensação no ouvinte. Este, por sua influência pode tornar-se mais alegre, triste, exaltado, melancólico, aéreo, ou até mesmo depressivo.

Todos nós elegemos, de forma intuitiva, um repertório sonoro, que guardamos no inconsciente ou no armário, e o reaproveitamos cada vez que nos sentimos necessitados desse remédio sonoro para nossos estados de espírito. Se você parar e pensar um pouco, perceberá que todos os momentos marcantes de sua vida estão invariavelmente acompanhados de determinada música.

Essas canções adquirem assim um significado especial. Você toma posse delas. As recorta do repertório universal e as elege como “suas”. Cada vez que seu inconsciente necessita desse apoio sonoro, e que você ouve determinada canção, após

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



determinado espaço de tempo, passa então a ver, como num vídeo-tape mental, as imagens que geraram essa seletividade inicial.

Elegi trechos de algumas composições que levarão a recortes visuais específicos, apesar de não terem sido compostas para a memória visual/auditiva que despertam. Lincadas a filmes, peças comerciais e institucionais, ou simplesmente, pensadas para enaltecer determinada raça ou sentimento, ultrapassam seus limites musicais, para nos transportar a imagens definidas em nosso inconsciente. (*1)

Quando os sons são unidos às palavras, seu significado ganha força ainda maior, apesar de, às vezes, nem entendermos o que está sendo cantado. A voz humana, por ser o único instrumento musical que já nasce incorporado ao homem, é o que mais lhe emociona, pois todos têm essa possibilidade de execução dentro de si próprios. (*2)

Segundo Murray Schafer (2), a mais vital composição musical de nosso tempo está sendo executada no palco do mundo e a música é uma coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos pelas sucessivas operações de pessoas que têm bons ouvidos. Por este viés, podemos afirmar que, o constrangedor mundo de sons à nossa volta tem sido investigado e incorporado à música produzida pelos músicos atuais.

Um compositor do século XVI viajava numa carruagem ou a cavalo. Ele ouvia, nesse percurso, os cascos dos cavalos, os latidos de cães, o uivo de lobos e o gorjeio dos pássaros. Ele os decodificava e os incorporava à sua música. Um compositor do século XXI viaja em um carro esporte. Ele escuta o “rugido” do motor de seu carro, e se estiver com as janelas ou o teto aberto, pode escutar o vento. Talvez, dependendo de sua velocidade, pode ainda ouvir sirenes e buzinas. Sua música reproduz esses sons pelos “cluster” e efeitos sibilantes.

O homem do século XVI ouvia o arabesco agudo do canário, o homem do século XXI ouve o som do avião. São motivos da sinfonia renascentista: o riacho, a flauta doce, o tinir das espadas, o farfalhar das sedas. São *leitmoven* da sinfonia musical da atualidade: o tráfego aéreo, guitarras amplificadas, os sons do tempo de guerra e do maquinário elétrico.

Esses são os grandes blocos sonoros, a linha contínua do som, as “armas letais” que agora dominam a composição.

Nesta abóbada sonora, o compositor pode, em seguida, se estiver atento, escutar os leitmoven menores: os onipresentes aparelhos de rádio e televisão, os sons de trânsito nas ruas, os telefones, o som de encanamento, de fornalhas, de ar-condicionado, e, no centro de tudo, os sons de nossas próprias vozes.

A música sempre proporcionou, ao lado dos elementos técnicos, sensações, criando no subconsciente do ouvinte um recorte visual, de determinada época, realizando a interface dos elementos, numa verdadeira e plena união do elemento técnico auditivo, do elemento sonoro e do elemento visual, ou seja, a paisagem sonora.



Essa paisagem sonora é captada, buscada, reelaborada e redimensionada em cada período histórico, pelo viés do que é fundamental para a época.

Assim, na Renascença, o centro do universo é o homem, o pastor ou a pastora, que redescobre a natureza como elemento essencial para sua vida. Ao lado dos prazeres mundanos, a natureza é recapturada nos cantos dos pássaros, no burburinho da cidade, nas feiras livres – o cordão umbilical da urbe, nos conflitos políticos, na descrição das batalhas a partir do olhar do vencedor, nos prazeres do homem, enquanto espécie, declamados nos cantos da cotovia.

Elegi o compositor Clement Janequin para demonstrar esse olhar do músico renascentista sobre os aspectos dominantes de sua época. Vivendo na corte francesa, antenada às mais novas aspirações do homem liberto do jugo do teocentrismo, Clement Janequin capta, de forma fiel, mais do que qualquer outro compositor da época, as sonoridades do palco da sociedade francesa. Valendo-se de sons onomatopáicos, ou seja, da busca de fonemas ou palavras com a sonoridade aproximada que a voz dispõe, de um som natural a ela associado, imitado, Janequin recria em músicas descritivas o ambiente sonoro desejado.

Dessa forma, o ouvinte da época, associava à percepção auditiva da onomatopéia, a percepção visual da cena vivenciada por ele próprio. Nós, homens do século XXI, associamos essas duas formas de percepção, através do acúmulo de saber evolucionista. É interessante notar que, aos elementos constitutivos da música enquanto som, ou seja: altura, duração, intensidade e timbre, acrescenta-se um novo elemento, entre oral e sonoro, que fora do contexto onomatopaico seria considerado apenas ruído.

Inserido no universo dessa música descritiva, ganha um novo sentido, e destrói os conceitos tradicionais do som musical. As composições mais conhecidas de Clement Janequin alicerçam nosso ponto de vista. “A feira de Paris” descreve o cotidiano sonoro da vida na cidade renascentista, em seu ventre, ou seja, a praça central, em dia de feira. Janequin recorre à justaposição de pregões dos diferentes produtos oferecidos pelos vendedores. Cantados de forma distorcida, fornecem uma saborosa releitura da paisagem sonora que presenciamos até hoje nas feiras ao ar livre de nossas cidades. (*3)

“O fofocar das fêmeas”, como o próprio título diz, é uma sátira à vontade incontrolada das comadres em comentar fatos corriqueiros da vizinhança ou da corte, tais como a traição, a ganância, a gula. A distorção é justaposta ao uso de palavras e ritmos que exprimem a sensação da urgência em comunicar os fatos e não perder nenhum detalhe. (*4)

“A batalha de Marignan”, em sua segunda parte, é um documento sonoro fiel à organização e ao desenrolar da luta entre os soldados franceses do rei Francisco, vencedores, e os mercenários suíços. A batalha é iniciada pelo soar das fanfarras, seguida do trotar dos cavalos, das flechas, das lanças, do combate corpo-a-corpo, da justaposição dessas ações, do caos absoluto, e, finalmente, da vitória dos franceses. Em



determinados momentos, o discurso é narrado de forma mais oral do que musical para dar realismo à sonoridade desejada. (*5)

“O canto dos pássaros” é uma das composições de Janequin que mais aproxima o oral do sonoro. Você fecha os olhos, e consegue “ver” pássaros cantando próximo ao seu ouvido. Podemos afirmar que já ocorre uma interface desses elementos, sobretudo na união de consoantes como trrrr e vrrrr. (*6)

Pelo uso constante de sons onomatopaicos em suas músicas descritivas, Clement Janequin pode ser considerado um dos precursores da música programática e do leitmotiv, ferramentas que serão fundamentais para o desenvolvimento da música para cinema.

Seria interessante observarmos a busca da inter-relação entre o oral e o sonoro ao longo da evolução da história da música; porém, isso foge aos nossos objetivos atuais. Por isso, saltamos para a segunda metade do século passado.

O século XX foi o período de maior experimentação musical até então. No primeiro quartel, Schoenberg quebra todas as regras estabelecidas nos séculos anteriores, firmadas pela supremacia de determinados acordes da escala, gravitando em torno de um centro tonal. Pela primeira vez na história da música, Schoenberg materializa a igualdade entre todos os doze sons constituintes das possibilidades sonoras da música ocidental. Schoenberg, ao criar o sistema dodecafônico, ao mesmo tempo em que democratiza a relação entre os doze sons, antes presos a apenas três sons dominantes, cria uma nova cadeia que limita as possibilidades, agora muito mais cerebrais do que sensoriais.

Da mesma forma, Strawinsky, ao liberar as possibilidades rítmicas, aproxima-as da rítmica das sociedades primitivas. Os compositores posteriores ou reacionários a Schoenberg e/ou Strawinsky, buscam outras possibilidades, liberando cada um dos elementos constitutivos do chamado até então som musical. São criados os clusters ou cachos sonoros, a improvisação, o happening musical, a introdução de sons computadorizados e a interação dos aparelhos elétricos, ampliando significativamente o espectro do som musical.

Pinçamos, de um leque muito amplo, alguns compositores que privilegiam a voz como elemento constitutivo de sua estética para decodificar a composição do palco do mundo. Através de sua percepção particular da realidade que os cerca, criam uma música, na qual a oralidade e a sonoridade se imbricam de tal forma que perdem seu significado particular e ganham um novo significado. É pensando sobre este particular que recortamos esses compositores.

Brian Ferneyhough, compositor inglês, em sua obra “Estudo sobre o tempo e o movimento”, justapõe todos os elementos do oral e do sonoro, tratados como se estivessem dentro de um computador humano! A ordem buscada é o caos. Os dezesseis



solistas precisam não somente cantar, no limite possível de suas possibilidades vocais e técnicas, mas também executar instrumentos de percussão. A música destrói a compreensão do texto para incorporá-lo em seu contexto. No final, ela própria perde todas as características que a compõe, se auto-destruindo para ceder lugar a uma significante. É um dos exemplos mais bem acabados da teoria da desconstrução na música. (*7)

O próprio Schoenberg, nas obras “Stimmung” e “Carré”, ultrapassa os conceitos tradicionais de oral/sonoro. Podemos afirmar que temos aqui uma sonoridade oralizada ou uma oralidade sonorizada. Schoenberg, aplica aqui os princípios aleatórios para estimular nos intérpretes a capacidade intuitiva de fazer música. (*8)

György Ligeti, compositor húngaro, justapõe os elementos de forma caótica, como recorte do dadaísmo. Organiza dos materiais brutos, relacionando-os a padrões de linguagem. Cria “ilusões auditivas”, com texturas tão complexas e ativas, que não podem ser percebidas no conjunto: o ouvido seleciona, efetua suas próprias combinações e até registra sons que não foram emitidos.

A mente é hipnotizada pela repetição, caindo em um estado no qual pequenos motivos podem destacar-se da música com uma nitidez sem qualquer relação com sua real importância acústica. (*9) Edgar Varèse, compositor franco-americano, tem como características determinantes: a dissonância estridente, em um pleno ataque à música tonal; a insistência em uma nota determinada; e, massas sonoras, reunidas em combinações constantemente mutáveis pelo uso das ondas martenot, ou seja, de sons produzidos pela modulação de dois osciladores, um em uma frequência fixa, outro em uma frequência variável, este último gerando glissandos. Controles mudam o timbre, por meio de filtros, e o volume. Foi seu grande sonho executar uma obra que envolvesse transmissões radiofônicas simultâneas realizadas por músicos em todo o globo, numa interação total desse meio em todo o planeta. (*10)

Iannis Xenakis, compositor greco-francês, incorpora a ligação entre a música e a matemática. Para ele, a obra é uma projeção de conceitos geométricos, obtida por glissandos. Seu interesse em controlar grande número de ocorrências levou-o à matemática das probabilidades, e assim, à música estocástica, que se vale de cálculos do computador. Em sua composição “Nuits”, Xenakis utiliza os conceitos geométricos em blocos sonoros planejados. (*11)

Chama-nos a atenção em particular a obra de Kristof Penderecki, um dos mais significativos compositores poloneses, nascido em 1933. Influenciado por Varèse e Xenakis, segue a linha estética de dar à sua música um fôlego dramático, desenvolvido em uma ordem estática, na qual a dinâmica e a sonoridade, entendidas como elementos de colocação de um determinado ambiente, representam um papel decisivo. Suas tendências revelam o aspecto tenebroso, herança dos trágicos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial no país, vivenciados pelo próprio compositor.



Por esse viés de visão do homem individual em relação à sociedade que o circunda, sua música aproxima-se de forma extraordinária do caos que representa a vida nas grandes metrópoles, tornando sua obra real e representativa em qualquer país. As vozes realizam contínuos tímbricos, algo entre a oralidade (oração) e a sonoridade, gerando um perfil apocalíptico, espécie de percussão alucinatória ou exercício de libertação, em uma dimensão de constante inquietação. Isto supõe uma atitude ética, existencial, vitalista, de compromisso. Os recursos são empregados mais como veículo do que finalidade. (*12)

No tocante à técnica, supera a retórica secular – ou seja, melodia, harmonia, ritmo – postergando-a pelos elementos: tempo, dinâmica e timbre. Os parâmetros tradicionais são substituídos pelo emprego de tone clusters; da escrita pontilhista; de glissandos individuais ou em determinados naipes do coro; da substituição das medidas metronômicas por unidades cronométricas; da escritura tradicional por grafismos inéditos, aptos para fixar e tornar legíveis todos os recursos desejados – necessitando-se de uma bula para sua leitura; da alternância do rigor formal e de liberdade deixada ao intérprete nas seqüências chamadas aleatórias; de sonoridades inéditas e sons indeterminados, como sussurros, lamúrias, o arrastar de correntes, uivos e gemidos, dispostos no extremo da registoção, ou sons sobreagudos ou ultragraves, como vocês podem perceber no oratório “Utrenja”. (13*)

Cria assim verdadeiros estados sonoros, em longos quadros religiosos de grande ímpeto emocional, uma espécie de misticismo do desespero. A música de Penderecki soa como uma justaposição, uma colagem de elementos, em que o que importa é o som em si e seus efeitos, ou como diz Schafer - “uma coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos”, para definir o palco do mundo que o cerca, para recriar sua visão particular da realidade, microcosmo da realidade universal atual. (14*)

Dentre os compositores brasileiros, elegemos Gilberto Mendes. Nascido em 1922, é o compositor mais significativo do “Grupo Música Nova” de São Paulo. Utiliza textos dos poetas concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, refletindo sonoramente as tendências das artes plásticas vanguardistas – a pop-arte e a arte conceitual. Sua música é totalmente liberada das técnicas tradicionais, valorizando a aleatoriedade, a eletroacústica e a percepção pluri-sensorial da obra de arte. Incorpora ainda a estética neo-dadaísta em suas obras. Sua música está impregnada da “natureza industrial”, da sociedade de consumo, da civilização urbana.

O exemplo mais contundente dessa sua postura é a obra “Cidade”, sobre poema de Augusto de Campos, na qual os sons do coro, do piano, do contrabaixo e dos instrumentos de percussão, se misturam com toca-discos, gravador, televisor, aspirador de pó, liquidificador e outros aparelhos eletrodomésticos. Fiel adepto da aleatoriedade e da arte total, o som participa dela como de qualquer outro ato vital. Sem ser negado, o som é recolocado em sua posição de integrante de um conjunto mais complexo – a interface.



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

Chama-nos a atenção a composição “Ashmatour”, uma espécie de jingle construído na base da colagem e da exploração de efeitos onomatopáicos sugestivos, destinado à propaganda de uma agência de turismo que pode levar ao país, no qual a asma não existe. Ouvimos a seguir o trecho inicial, uma polifonia de gargarejos, bocejos, suspiros e a dispnéia da asma. (*15)

Breno Blauth, compositor paulista, na música “Aboio”, descreve, em uma paisagem sonora instigante, o percurso de um boi, desde o curral até o abatedouro. A paisagem sonora é obtida pela união de glissandos, imitando a agonia pela morte pressentida, de consoantes sibilantes, assobios e da intervenção de sons aleatórios, imitando a multidão descontrolada. (*16)

Maria Helena da Costa, compositora brasiliense, recria sonoramente o caos do trânsito na metrópole. Utiliza-se de glissandos e clusters, unidos a sons cantados, numa sátira à sociedade de consumo e à ditadura das normas de trânsito, identificando-as à censura de expressão. Sonoro e oral imbricam-se de tal forque que perdem suas características individuais. (*17)

A interface oralidade/sonoridade é uma das buscas mais significativas da música no século XX. Compositores, como Penderecki, utilizam todas as possibilidades da palavra e do som para esta perfeita união, criando a paisagem sonora de uma realidade caótica, pol[ítico-ecônomico-social.

Para encerrar, ouvimos mais um trecho da composição Utrenja, oratório sobre a morte e ressurreição de Cristo, do compositor polonês Kristof Penderecki, que embora utilize uma orquestra tradicional, consegue tirar da mesma efeitos impressionantes, como o martelar dos pregos sobre as mãos e pés de Cristo, obtidos pelo bater da madeira dos arcos nas caixas dos instrumentos, unidos ao soar dos tímpanos e aos gritos do coro.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*, Perspectiva, São Paulo.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*, Perspectiva, São Paulo.

COTTE, Roger J.V. *Música e Simbolismo – Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras*, Cultrix, São Paulo.

EWEN, David. *The World of Twentieth-Century Music*, Prentice-Hall, New Jersey.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*, Perspectiva, São Paulo.

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



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

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*, Zahar, Rio de Janeiro.

----- . *Enciclopédia da Música do Século XX*, Martins Fontes, São Paulo.

JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*, Objetiva, Rio de Janeiro.

KOELLREUTTER, Hans J. *Terminologia de uma Nova Estética da Música*, Movimento, Porto Alegre.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*, Perspectiva, São Paulo.

MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica – História e Estéticas*, Edusp, São Paulo.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*, Ricordi Brasileira, São Paulo.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*, Duas Cidades, São Paulo.

PÉRGAMO, Ana Maria L. *La Notacion de la Musica Contemporanea*, Ricordi Americana, Buenos Aires.

SALZMAN, Eric. *Introdução à Música do Século XX*, Zahar, Rio de Janeiro.

SAMUEL, Claude. *Panorama da Arte Musical Contemporânea*, Estúdios Cor, Lisboa.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*, Unesp, São Paulo.

TAME, DAVID. *O Poder Oculto da Música*, Cultrix, São Paulo.

OBS:

Nos pontos assinalados com (*) serão ouvidas as músicas referentes às análises do texto:

(*1) – Richard Strauus – Also Sprache Zarathustra / Johann Strauss – No belo Danúbio Azul / Gustav Holst – Os Planetas / Richard Wagner – As Valquírias (trechos selecionados)

(*2) – Giuseppe Verdi – coro Va, pensiero, da ópera Nabucodonosor / Georg Friedrich Haendel – Aleluia, o oratório O Messias / Ludwig van Beethoven – quarto movimento da Sinfonia n. 9 / Gustav Mahler – final da Sinfonia n. 2 (trechos selecionados)

(*3) – Clement Janequin – Les Cris de Paris

(*4) – Clement Janequin – Le Caquet de Femmes

(*5) – Clement Janequin – La Guerre (Batalha de Marignan)

(*6) – Clement Janequin – Le Chant des Oyseaux

(*7) – Brian Ferneyhough – Estudo sobre o tempo e o movimento



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

- (*8) – Arnold Schoenberg – Carré / Stimmung
- (*9) – György Ligetti – Lux Aeterna
- (*10) – Edgar Varèse – Nocturnal
- (*11) – Iannis Xenakis – Nuits
- (*12) – Kristof Penderecki – Salmos de David
- (*13) – Kristof Penderecki – Utrenja (faixa 1)
- (*14) – Kristof Penderecki – Utrenja (faixas 7/10)
- (*15) – Gilberto Mendes – Ashmatour
- (*16) – Breno Blauth – Aboio
- (*17) – Maria Helena da Costa – Atenção
- (*18) – Kristof Penderecki – Utrenja (faixa 6)