



Paisagens sonoras urbanas: uma contribuição ao estudo da escuta midiática¹

Simone Luci Pereira²

Professora da FECAP

Pesquisadora do MUSIMID (ligado a UNESP)

Resumo: Esta comunicação faz parte das reflexões elaboradas para minha tese de doutoramento, defendida em 2004, que versou sobre as memórias de escuta dos ouvintes da Bossa Nova (RJ, 1950/1960). Aqui, busco traçar algumas questões a respeito do uso de noções como "*performance*", "paisagem sonora", bem como alguns elementos das tecnologias de gravação e da linguagem musical, como contribuições para a interpretação das músicas midiáticas. Entendo, assim, a paisagem sonora urbana como elemento preponderante para compreensão da música midiática e sua escuta pelos ouvintes, onde esta se articula, em maior ou menor grau, a escuta de um tempo, de uma cidade, uma escuta do mundo, enfim.

Palavras-chave: música midiática; *performance*; escuta; paisagem sonora

Este texto busca contribuir para as reflexões sobre a escuta das canções midiáticas. Muito já se tem dito sobre a importância, ao se analisar expressões musicais, de atentarmos para a letra das canções, a melodia, harmonia, ritmo e aspectos técnicos das gravações, bem como para as questões sociais e culturais mais amplas que envolvem o fazer musical, como a expressão cultural de grupos urbanos, as formas de divulgação, o consumo, etc.

No caso da análise da escuta, fica ainda mais necessária a análise da linguagem musical e dos elementos técnicos da gravação. Mas, para além das características da linguagem musical e de seus elementos estruturais, apontamos como preponderante entender como se dá a *performance*, a interpretação do artista no ato do cantar, o modo como isto é percebido, sentido e apreciado ou não pelos ouvintes.

Neste ponto, nos apoiamos nos estudos de Paul Zumthor (1997) e um dos pontos nodais de suas considerações: o seu interesse não pela palavra oral em si, mas pelo seu suporte vocal, seu elemento realizador - a voz humana -, como local privilegiado para o estudo das culturas, como a fonte de energia que as anima. Voz que implica em um corpo, seu uso, seu engajamento, sua presença. Aqui vamos percebendo a importância fundamental de Zumthor para o estudo das mídias sonoras, baseadas em sua maioria na voz humana dotada de sentidos que emanam, para quem a escuta, de maneira particular e potente.

Mais ainda, Zumthor preferia, ao termo oralidade, a palavra "vocalidade" (1993), que é a historicidade da voz humana, o seu uso, sua ação num tempo/espaço específicos,

¹Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação e Culturas Urbanas, 2007.

² Doutora em Ciências Sociais –Antropologia (2004) pela PUC/SP. Professora da FECAP (Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado), onde coordena o Grupo de Estudos "Linguagens midiáticas e Cultura". Pesquisadora do MUSIMID (Núcleo de Estudos em Música e Mídia), ligado ao Instituto de Artes - UNESP simonelp@uol.com.br

determinada ao mesmo tempo no plano físico, psíquico e sócio-cultural. Considerava a sua relevância como portadora de linguagem, já que nela e por ela se articulam sonoridades que possuem significados, sua capacidade de produzir fonia e de organizar substância. Incorpora nesta idéia de "vocalidade", o engajamento do corpo neste processo, uma teatralidade em que vários elementos se cristalizam em uma e para uma percepção sensorial: a este complexo, Zumthor dava o nome de *performance* (1997).

Palavra de origem anglo-saxônica, advinda da tradição do teatro, implica em texto, voz e gesto. Zumthor a definia como uma ação complexa e momento crucial da comunicação, pela qual a mensagem ocorre no *hic et nunc* (aqui e agora), transmitida e percebida simultaneamente, onde emissor, destinatário e circunstâncias se confrontam concretamente, e em que gesto e corpo têm papel preponderante. Ação única e irrepetível, ponto de coincidência entre enunciação, ação e recepção. Quando, enfim, comunicação e recepção coincidem no tempo, temos uma situação de *performance*, a qual diz respeito às diversas manifestações da oralidade (canto, narração de histórias), que se referem tanto ao emissor, quanto ao receptor da mensagem. Desta maneira, os gestos, a entoação da voz, o olhar, a respiração estabelecem uma situação comunicativa que põe em ação e em contato o emissor, o texto e o receptor, o qual, tem também um papel ativo no processo de comunicação, sendo co-autor. A *performance*, assim, compreende amplamente o conjunto de fatos que muitas vezes chamamos de recepção, mas entendida como aquele momento único e decisivo em que todos os elementos se cristalizam para a percepção sensorial. A *performance* se encontra atada a um contexto cultural e situacional em que a ação se desenvolve; atada, assim, a um tempo e lugar. Liga-se também a um corpo e sua competência como também a um corpo que recebe, que pulsa, emana calor, etc. Isso, por se tratar de um drama à três: interprete, texto e ouvinte, em que este último é co-autor da obra.

Estas reflexões de Zumthor parecem ajudar muito na compreensão das músicas midiáticas, uma vez que a *performance* também pode ser mediatizada. A análise de uma forma de cantar, de manipular o microfone, de usar a instrumentação, de fazer uso das tecnologias de gravação, fonofixação, mixagens, etc, pode permitir a compreensão de aspectos mais amplos do fazer musical e da recepção do mesmo.

Elaborei um estudo, concluído há três anos, sobre as memórias de escuta dos ouvintes da Bossa Nova, em que estes pressupostos acima traçados foram de grande valia (Pereira, 2004). A escuta da Bossa Nova se dava num ambiente sônico onde conviviam sons diversos, pois partia do pressuposto de que a escuta das canções e todos os seus aspectos técnicos e estruturais de sua linguagem, devem ser entendidos como estando no meio de sons do

cotidiano. As músicas chegavam aos ouvintes através do rádio, do disco, da TV ou até pelo microfone, configurando uma situação mediada pela técnica que, por si, impõe e contém seus próprios ruídos. Além desses ruídos, outros se faziam presentes, como os sons da cidade, das tarefas da casa, das conversas, do mar, entre tantos outros. Isso vai configurando uma noção de paisagem sonora do cotidiano dos ouvintes, uma paisagem formada por sons da vida e também por sons musicais, compondo aquela escuta que se pretendia interpretar. Fomos percebendo, assim, que paisagem sonora e linguagem musical se interpenetram e compõem o universo sônico daqueles que escutavam a Bossa Nova nos anos 1950 e 1960.

Mas, se os ruídos do fundo de nossa época estão nas canções, há que se indagar como estes ruídos foram constituídos, de que paisagem sonora estamos falando. De acordo com Murray Schafer (1991), a escuta é percebida como o centro de um complexo relacionamento entre o ouvinte e seu meio ambiente, onde todos os sons pertencem a um campo contínuo de possibilidades dentro do domínio da música, incorporando, sons, ruídos. Isto tudo daria origem à paisagem sonora, que é a tradução de *soundscape*, em analogia à *landscape* e se refere a qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção dele visto como campo de estudos, podendo ser este um ambiente real ou construções abstratas, como música, programas de rádio, etc. Assim, os sons presentes na paisagem sonora interferem diretamente nos órgãos sensoriais, colaborando para a constituição de novas formas de sensibilidade e novos hábitos.

Desta forma, importante atentar para quais efeitos têm os sons do ambiente, ou quais relações se estabelecem entre eles (os sons) e a música de uma época, que diferenciações existiriam numa musicalidade composta num meio urbano, na metrópole ruidosa, ou no campo, ou ainda à beira do mar. Foi importante perceber que cidade, que espaço urbano era aquele habitado pelos músicos compositores de Bossa Nova e, mais ainda, que territórios eram vivenciados por seus ouvintes, que ajudavam a conformar uma paisagem sonora fundamental para estabelecer uma escuta musical.

Encaramos este ouvinte como alguém que passeia, compondo uma narrativa urbana, sonora, uma experiência na cidade como o *flâneur* benjaminiano (Benjamin, 1989) que se constitui no ondular da massa metropolitana, fazendo parte dela e ao mesmo tempo a negando, a olhando de fora. Um caminhar pela cidade formulador de uma experiência por meio de seus fragmentos, um indivíduo que admira as vitrines, o consumo, assiste a TV, ouve o rádio, os discos, mas que também vai à praia, e se fascina diante das montanhas e da natureza. Ele vive a aceleração do tempo, a desenfreada proliferação dos prédios, o extremo processo de super-povoamento de Copacabana ainda nos anos 1960. Tudo isso parece contribuir para uma melhor compreensão desta escuta da Bossa Nova. Se a paisagem é o

signo preponderante para este habitante da cidade moderna que o Rio de Janeiro já se tornava, a paisagem urbana, repleta de imagens e choques que estimulam o olhar e a contemplação, não está separada da paisagem sonora que também compõe este ambiente, onde luzes, cores, vitrines, prédios, montanhas, cheiros, ruídos, presenças físicas, músicas vão delineando o tempo em questão, na percepção multi-sensorial que tem dele o ouvinte da Bossa Nova.

De acordo com Heloísa Valente (2002), temos, assim,

uma sincronização do tempo social expresso na música, que termina por se elaborar na escuta desta música e desta paisagem sonora. A tecnologia e os instrumentos musicais, seus ritmos, intensidades, volumes, também ajudam a expressar esta paisagem sonora na música, sendo necessário perceber suas permanências, modificações, que se salientam como fundamentais para uma história das mídias sonoras. No entanto, a mudança por que passam as mídias sonoras não dependem exclusivamente das tecnologias, mas sim dos códigos culturais que determinam o conjunto de valores que organizam internamente a sociedade, onde alguns estilos ou gêneros musicais parecem exprimir um tempo e seu espírito, uma sociedade, contendo os elementos sonoros próprios a ela (...) Estas razões parecem suficientes para crer que a música - e dentre as músicas, a canção - seguirá como valioso testemunho do espírito do seu tempo.

Hiato: desenvolvimento das mídias sonoras no Brasil e a importância da sonoridade

O rádio foi assumindo no Brasil, ao longo das décadas de 1930 e 1940 uma função de integração nacional, ligando a todos a partir de uma voz sem rosto. Um som transmitido no espaço, podendo ser ouvido nos diferentes ambientes das casas, para onde o som, os signos periódicos se remetiam ao ouvir.

Lilian Zaremba (1999) destaca que o rádio - de acordo com Marshall McLuhan - pode ser visto como implosão eletrônica, tambor tribal e sistema nervoso de informação. E acrescenta:

de tal forma incrustado no cotidiano, o rádio extrapola o tradicional aparato dos sistemas de comunicação, se apresentando como campo instrumental da ciência, arte e tecnologia (...) um processo [a comunicação radiofônica] que pode ser considerado centenário (...) "a mensagem do rádio é uma mensagem de ressonância e de implosão unificada e violenta. McLuhan, ao mesmo tempo em 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.

Torna-se importante compreender a dimensão que a sonoridade ocupa na vida do ser humano, pois é a partir das propriedades e particularidades do som que se funda a relação dos indivíduos com as vozes e os objetos sonoros que vêm do rádio. Como afirma Mônica Nunes

(1993), o rádio como veículo de comunicação e "ser da cultura" parece não exercer apenas a função de informar com rapidez e instantaneidade, nem tampouco se reduzir ao entretenimento, mas conformar a existência de um outro universo significante, moldado a partir da voz, do som e do ouvir, onde vozes e sons constroem textualidades orais que veiculam signos míticos aptos a ritualizar a escuta radiofônica. Por meio disso, o rádio teria a função de atenuar as perdas trazidas pelo tempo, pela modernidade, trazendo aos indivíduos o retorno ao presente absoluto.

Neste momento também, se verificava o crescimento da indústria fonográfica no Brasil. Esta, depois de iniciar por aqui em torno de um repertório clássico/erudito, alguns tangos argentinos e ritmos americanos como *jazz* e *foxtrot*, a partir dos anos 1920/30, já descobria e começava a prosperar com a música popular, com destaque para as marchinhas e sambas cariocas de Carnaval, além de algumas canções sertanejas paulistas. Mas, segundo Nicolau Sevcenko (1998), foi quando as gravadoras se cruzaram com o potencial do rádio na difusão da música popular que a grande "mágica" se deu, gerando o início da era de ouro do rádio, onde a vibração do público, aos poucos, se ampliava. O rádio se valia dos discos, produtos das gravadoras, que usavam o primeiro como divulgador de sua produção, sendo que muitos proprietários das gravadoras acabaram por comprar também emissoras de rádio. Nesse momento, a produção se expandia de forma admirável, beneficiada pelo desenvolvimento econômico do setor urbano, onde as tiragens de discos tornavam-se cada vez maiores.

Em meio a isso, é importante atentar para o modo como estas mídias sonoras poderiam estar se disseminando para os seus ouvintes, nas suas sensibilidades, nas suas formas de percepção e apreensão do real, salientando uma escuta do mundo mediada pela técnica. E em relação à música, não é diferente, pois estas mídias afetam a percepção, as formas de se escutar e de se relacionar com as canções.

Se antes, cada som da paisagem sonora era único e irrepetível, as formas de mediação 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. Por isso, a canção popular urbana comercial, composta para ser fixada tecnicamente (gravada) e transmitida pelas ondas elétricas e eletromagnéticas (telefonía), apresenta características muito peculiares que a diferem da canção popular tradicional ou da canção erudita, especialmente no que diz respeito à sua *performance* (Valente, 2002).

Nas primeiras décadas do século XX, e mais ainda nos anos 1950/60 o Rio de Janeiro se expandia cada vez mais, se transformava, crescia, expunha as diferenças sociais. As

invenções técnicas se faziam cada vez mais presentes, com a eletricidade, o telefone, o fonógrafo, o rádio, o disco. Neste sentido, os ouvintes das canções não devem ser encarado como uma massa amorfa no cenário metropolitano, massacrada por todos estes elementos, perdida na multidão, mas sua subjetividade parecia trafegar entre a atração e o medo, o espanto e o choque, configurando uma personalidade cada vez mais "sofisticada" do homem das cidades (Simmel, 1973), o qual filtra, seleciona e elabora um "ar blasé" na tentativa de se proteger do turbilhão da vida moderna. Uma subjetividade, assim, que encontra a brecha contra a massificação, contra o perder-se na multidão, na sua própria fragmentação, sendo uma subjetividade moderna, que reorganiza os inúmeros choques cotidianos, buscando a experiência que vai aparentemente se perdendo. Talvez, no lugar da técnica, conceito aqui tão utilizado, pudéssemos falar em "tecnicidades" (Martín-Barbero, 1999), para ressaltar a apreensão da técnica na subjetividade, pensando nas transformações da sensibilidade e dos modos de percepção que surgem nos indivíduos em função da técnica, re-organizando experiências, modos de ouvir, escutas do mundo.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Ao tratarmos das experiências de escuta de sujeitos viveram na sociedade carioca dos anos 1950 e 1960, em meio a sons e imagens, escutas e olhares, é importante atentar para a paisagem daquele local, uma paisagem visual da cidade com suas ruas, prédios, praias, florestas e uma paisagem também sonora, o ambiente acústico em que se vivia.

O conceito de "paisagem sonora" diz respeito também ao universo de sons do ambiente e a forma como os indivíduos se relacionam com eles. Segundo Murray Schafer (2001), a audição é um sentido especial, uma vez que não pode ser fechado, como os olhos, "pois não tem pálpebras". Desta maneira, sua única forma de se resguardar, seria o desenvolvimento de um mecanismo de proteção contra sons indesejáveis, denominados por ele de ruído. A preocupação central do autor está centrada numa "ecologia acústica, que busca um projeto mundial de orquestração da paisagem sonora mundial", formulando "ouvidos pensantes", isto é, que refletem sobre o que escutam e conseguem distinguir sons de ruídos. Ora, se a escuta não é um ato passivo, mas implica em compreender significativamente os estímulos sonoros levando em consideração todo o contexto envolvido, é importante, na análise de uma sociedade, a interpretação ou compreensão de sua paisagem sonora, composta de suas músicas, canções, ruídos das ruas, máquinas, e sons naturais, como o do mar, dos pássaros, das vozes humanas.

A paisagem sonora da modernidade mudou muito. Na paisagem sonora rural se tinha um sistema *hi-fi* (alta fidelidade), em que os sons separados podiam ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental, onde também havia uma sobreposição menos freqüente. Fazendo uma alusão à imagem, é uma paisagem que contém perspectiva, com figura e fundo distinguidos, onde os sinais se sobrepõem claramente aos ruídos. Já na paisagem sonora urbana, fruto da modernidade, temos um sistema *lo-fi* (baixa fidelidade), onde os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons super densa. Assim, os sons fundamentais são mascarados pela ampla faixa de ruído, perdendo-se em perspectiva - o que vem em primeiro plano, em segundo e fundo -, num estado de aglomeração, difíceis de serem distinguidos (Schafer, 2001).

Convém discutir aqui o conceito de ruído. Entendido como qualquer som negativo, indesejável ao som musical, colaborando para destruir o que se deseja ouvir, algo que interfere na comunicação. É uma categoria mais relacional do que natural; é uma categoria histórica, variando segundo culturas, épocas ou situações. Seria um som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, desloca o código, uma "desordenação interferente" (Wisnik, 1989). Tudo isso dá ao conceito um caráter complexo. Ora, a música é constituída sempre de som e ruído, num jogo que tenta organizar os sons caóticos existentes no mundo. Para o canto gregoriano medieval, timbres, notas diferentes soavam como ruído, uma vez que era uma música feita para ser cantada em uníssono, por homens e sem acompanhamento. Na música clássica erudita européia dos séculos XVI a XIX, barulhos em salas de concerto, por exemplo, seriam considerados ruídos. Já na música do século XX, o ruído (que vem à tona pela própria configuração da vida moderna) passa a ser encarado de uma outra forma: barulhos de todo o tipo são concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical, como se pode verificar nas obras de Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Eric Satie e tantos outros (Wisnik, 1989). Importante pensar, neste sentido, o quanto as dissonâncias elaboradas, fruto da pesquisa harmônica dos compositores da Bossa Nova podiam ser consideradas pelos ouvintes como ruídos, bem como o timbre da voz de João Gilberto ou de Nara Leão, por exemplo, também poderiam ser assim compreendidos, uma vez que o que imperava nos rádios e na escuta musical da época eram as vozes potentes e empostadas de um Orlando Silva ou Francisco Alves.

Desta maneira, vemos que a música contemporânea passou por transformações, abrindo espaço para incorporar aquilo que convencionalmente se chamava de ruído; numa mudança organizada pelos próprios músicos em suas atividades de criação, redefinindo este conceito. John Cage, por exemplo, ao abrir a sala de concertos e permitir a invasão de suas

composições por sons da rua, indicava que a música devia resultar dos sons que vem de dentro e de fora dos locais destinados à ela. Com isto ele anunciava uma concepção musical moderna, dizendo que "música são sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto" (*Apud* Shafer, 1991). É assim que a música contemporânea, impulsionada pelas pesquisas da música concreta e da eletroacústica, vai incorporando os ruídos, que até então não pertencia ao âmbito musical.

Tudo isso permite compreender que as canções de uma época, de uma cidade mantêm relações com a paisagem sonora deste local, cuja intervenção chega, inclusive, às *performances* musicais com maior ou menor amplitude, com modos mais graves ou mais agudos, mais intimistas ou não e mais, interfere também na escuta musical e do mundo. Os ruídos passam a estar presentes nas músicas, dentro delas, na textura de sua linguagem, mas também no ambiente que lhe é externo, no habitat urbano-industrial de quem escuta, na paisagem sonora da cidade moderna.

Mas como analisar esta paisagem sonora? Segundo Schafer (2001), em primeiro lugar, descobrindo seus aspectos significativos, importantes por sua individualidade, quantidade e preponderância. Distingui-los entre "sons fundamentais", "sinais" e "marcas sonoras". Por som fundamental, entenda-se o som básico, o referencial, que em música é a tonalidade; eles não precisam ser ouvidos conscientemente, são hábitos auditivos. Eles estão presentes relacionando-se de alguma forma aos nossos estados de espírito, aqueles criados pela geografia, clima, pela natureza: barulho do mar, do vento, da chuva, etc. Já os sinais, são os sons destacados, ouvidos conscientemente, os que emergem ao primeiro plano; deve-se dar atenção a eles, pois são recursos de avisos acústicos, como sinos, apitos, sirenes, buzinas, etc. E por fim, as marcas sonoras, os sons de uma sociedade ou comunidade que são únicos, ou que possuam qualidades peculiares que os tornam significativos ou notados pelas pessoas do lugar (Santos, 2002).

A vida nas cidades produz uma paisagem sonora com mais elementos do que estes acima descritos. Estes são oriundos da vida industrial, ou artificialmente construídos, contínuos, que não mais nascem e morrem como os sons naturais, mas permanecem indefinidamente, como zunidos de máquinas, por exemplo. Outro elemento introduzido na paisagem sonora moderna é a separação do som de sua fonte original, amplificando-lhe e dando-lhe vida independente, a chamada "esquizofonia" (Schafer, 1991). A análise da nova paisagem sonoro-musical, portanto, deve incorporar todas as potencialidades sonoras expressivas, fazendo-as interagir. Essas potencialidades são ritmo, textura, melodia, amplitude, timbre, e também silêncio e ruídos. Para se compreender a música, é necessário

analisar também a paisagem sonora onde foi composta e escutada e as relações deixadas por esta na canção e na sua *performance*.

Pensando-se em como a "paisagem sonora" pode se prestar a traduzir elementos ao mesmo tempo sonoros e visuais, é que se buscou compreender quais relações se estabelecem 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 - e as imagens por ela construídas, sugerindo impressões, sentimentos, e, ao mesmo tempo, imagens, que são da cidade, da natureza, da mulher amada, do cotidiano carioca, nesta sociedade que passava por transformações, num processo em que a cultura visual passava a ganhar muito espaço.

Lembrando de momentos da história das artes em que estes elementos visuais, sonoros e verbais encontram-se intimamente ligados, podemos compreender melhor isto. Na música Impressionista do século XIX e início do XX, por exemplo, os sons sugerem impressões, com notas e acordes soltos, como se fossem pinceladas aparentemente aleatórias, apontando para uma relação próxima entre a pintura e a música, artes visuais e sonoras. Podemos interpretar em que sentido a Bossa Nova também estaria expressando esta relação intrínseca à sociedade carioca daquele período, entre sons, escrituras e imagens, em meio a um caminho de transformação para uma sociedade de massas, de consumo e audiovisual, estruturada já no final da década de 1960. Estabelecendo uma estreita e complexa relação entre os sentidos humanos, é necessário lembrar que as imagens e os sons se complementam.

Breve análise das canções

Canções que evocam imagens, sonoridades e poesias que remetem à experiência visual. Em "Inútil paisagem"³, o próprio título é visual, descreve imagens que, no entanto, não adiantam ao narrador, por ele estar se sentindo sozinho a despeito da bela paisagem. Em "Fotografia"⁴, a descrição visual da cena onde ocorre o encontro amoroso se mistura com os sentimentos do autor.

A canção se coloca como uma linguagem híbrida entre a matriz sonora e a verbal, mas ao ser executada ao vivo, num *show*, por exemplo, ou ainda na TV, traz para a cena também a

³Tom Jobim e Aloísio de Oliveira, 1962. "Mas pra que? Pra que tanto céu? Pra que tanto mar, pra que? De que serve Esta onda que quebra E o vento da tarde? De que serve a tarde? Inútil paisagem Pode ser que não venhas mais Que não venhas nunca mais De que servem as flores Que nascem pelo caminho? Se o meu caminho sozinho é nada"

⁴Tom Jobim, 1959. "Eu, você, nós dois Aqui neste terraço à beira mar O sol já vai caindo E o seu olhar Parece acompanhar a cor do mar Você tem que ir embora A tarde cai, em cores se desfaz Escureceu, o sol caiu no mar E aquela luz lá embaixo se acendeu Você e eu Eu, você, nós dois Sozinhos neste bar à meia luz E uma grande lua saiu do mar Parece que este bar já vai fechar E há sempre uma canção para contar Aquela velha história de um desejo Que todas as canções têm pra contar E veio aquele beijo"

matriz visual (Santaella, 2001). Uma fala que se torna música e vice-versa, e onde o som, inseparável da letra, por vezes se limita a acompanhar o potencial sonoro da fala, com suas durações, articulações, entonações e ritmos.

Ambas as canções possuem uma estrutura temporal lenta, mais introspectiva, sugerindo uma velocidade que está em consonância com as paisagens visuais descritas, com imagens do mar, dos ventos à tarde, do entardecer, etc. Estas imagens sugerem uma idéia de tempo lento, devagar, em contraposição a um tempo acelerado que a cidade moderna carioca já vivia àquela época. O ritmo é próprio ao ser humano em sua sensação de temporalidade, com os ritmos vitais de batimentos cardíacos até a sensação dos ciclos da natureza, como dia e noite, por exemplo, ou as mudanças de estação, etc. Por isso o ritmo, na música, se coloca como a dimensão primeira de percepção, uma imediatez sensível, aquilo que primeiro se percebe ao ouvir, pois é o seu próprio sistema nervoso, em sintonia com os ritmos vitais, biológicos, naturais; tanto é assim que podem existir músicas sem melodia ou harmonia. Por ser tão vital, acaba-se pensando sobre ele, isto é, a formulação de leis ou estruturas rítmicas nas músicas, parece ser uma tentativa de interrogar o tempo, desenhar suas formas (Santaella, 2001). O ritmo ainda está ligado a corporeidade, imbricado no corpo e em seus pulsos, impelindo a um acompanhamento, daí sua articulação com a sonoridade e com a dança. Quando associado à noção de tempo, pode expressar tempos evolutivos, como acontece nas sonatas de Beethoven; ou tempos cíclicos, em músicas modais; ou ainda tempos reversíveis, em músicas circulares ou que sugerem paradas para se recomeçar novamente.

O ritmo sugere a direção da música, articulando seu percurso, lembrando a função da linha, do traço na pintura e no desenho. Dentro da noção de ritmo musical, temos outros fatores, como a duração e o acento (a ênfase em uma nota para soá-la por mais tempo), sendo que a combinação de ambos gera a complexidade rítmica na música. Na música ocidental dos séculos XVI ao XVIII, a organização rítmica buscava a regularidade, com acentos colocados no primeiro pulso de cada medida ou compasso recorrentemente e durações também regulares entre notas mais longas e breves. No entanto, a música do século XIX e XX incorporou cada vez mais a rítmica irregular, advinda tanto da música erudita como também da popular, com a influência da música africana e da síncope. Segundo Santaella (2001), a revolta contra os metros standardizados da música clássica surgia juntamente com a ruptura do verso na poesia, da figura na pintura e escultura, da linearidade narrativa no romance, num contexto mais amplo de contestação às simetrias tradicionais das artes em favor do inesperado.

Nas canções da Bossa Nova, já foram apontados alguns aspectos relativos ao seu ritmo, a saber, a utilização da estrutura tradicional do samba de uma maneira diferenciada,

assimétrica, com acentos em pulsos inesperados. O samba e o samba-canção, anteriores a Bossa Nova e cultivados nas canções brasileiras no século XX, possuem compassos fixados em 2/4, sendo alguns mais lentos outros mais rápidos, baseados no esquema semicolcheia/colcheia/semicolcheia. A estruturação rítmica na Bossa Nova se tornou mais diversificada e complexa, criando uma nova célula rítmica, quaternária - como aponta Júlio Medaglia (2003) - e articulando a estruturação melódica. A chamada "batida bossa nova" se refere a uma defasagem no tempo físico entre os acentos tônicos periódicos na linha melódica e os do acompanhamento causado pelo uso reiterado de síncope, causando uma certa impressão de birritmia, superposição de duas partes da obra, ambas com a mesma métrica de tempo, mas com acentuações de pulso diferentes (Brito, 1993). A isso se acrescenta a maneira da interpretação das canções que produzia acentuações de pulso inesperadas a cada *performance*, como se pode verificar até hoje nas gravações de João Gilberto, por exemplo, onde uma canção é repetida várias vezes, e cada vez se produz uma acentuação rítmica diversa. Uma noção de tempo - suscitada no ouvinte - de reiterabilidade, de reversibilidade, e mudanças, em que uma música de pulsos lentos, mas que é executada em um curto espaço de tempo, pode dar a sensação no ouvinte de algo demorado, lento, pois a duração "real" não coincide muitas vezes com a sensação de duração de quem escuta.

Se tomarmos uma das primeiras gravações da canção "Fotografia", feita em 1959 por Sylvinha Telles⁵, podemos perceber este aspecto rítmico, em que as frases, os versos vão sendo pronunciados de maneira inesperada, com uma pulsação que parece produzir sempre uma sensação de adiantamento, em que a defasagem do acento da melodia cantada, em relação ao acento e duração dos instrumentos que acompanham a interpretação vocal, sugerem a resolução da situação descrita pelas palavras evocadoras de imagens, compondo a fotografia, a representação visual da cena em que o amor e o encontro se desenrolam, culminado com um beijo. O mar tão fortemente presente na fotografia deste ambiente e seus ritmos de continuidade e descontinuidade dos sons, com suas ondas com pulsações rítmicas reiterantes, bem como o dia que acaba com o sol, que cai no mar e é sucedido pela noite, vai sendo contraposto ao ritmo sincopado da voz que canta. Esta estrutura vai dando os contornos e a direção temporal para onde deve seguir o caminho das imagens, da resolução dos conflitos de maneira não igual, mas diversa, recriada a cada nova escuta.

Muitos são os ouvintes que ao rememorarem a Bossa Nova, sua escuta e a época vivida, permitem interpretar questões relativas às impressões sobre o tempo e as durações

⁵ Canção gravada por Sylvia Telles. CD [Remast. do original 1959]. 2 em 1 Sylvia Telles. EMI-ODEON, 1995. 3648275352

daquele momento histórico. Lembranças de canções sempre associadas à calma, ao que é lento, alegre, harmônico sublinham o papel da memória na sensação das músicas, aspecto ligado a importância do ritmo nas mesmas. Muitas vezes podemos perceber na Bossa Nova, interpretações e *performances* rápidas, com toques rápidos do piano ou do violão, com forte cor jazzística; no entanto, o que a memória retém, a duração nela inscrita, é a de uma temporalidade calma, contínua e sem sobressaltos. Isso sugere uma sociedade que já não era mais tão sossegada e lenta, onde o turbilhão da modernidade parecia impulsionar uma certa reação representada exatamente pelo tempo lento bossanovista, uma impressão de tempo recolhido, calmo, dos encontros à beira-mar, numa cidade que já os fazia perderem-se na multidão, no desencontro. A memória é o que possibilita a "ação do ouvinte na obra e a ação da obra no ouvinte" (Seinman, 2001), em que o tempo é o alvo e objeto de manipulação e controle por parte de quem cria a música e por parte de quem a recria - seus ouvintes - , de acordo com as dinâmicas temporais sentidas ou buscadas.

Um outro aspecto de maior importância dentro da música é a melodia, estrutura que se refere aos sons consecutivos que variam de altura e duração, formando a idéia musical, seu fraseado. Analogamente ao ritmo - como direção da música como um traço no desenho de maneira horizontal - a melodia pode ser vista como o elemento vertical da música, sua altura, extensão do diapasão dentro da canção, desde sua nota mais grave até a mais aguda. Na Bossa Nova, esta dimensão é muitas vezes curta, com notas próximas, e intencionalmente pouco variadas, como se pode perceber, por exemplo, em "Garota de Ipanema", que pode soar - pelo menos em seus versos iniciais e estandardizados - até como uma melodia de desenho um tanto repetitivo. Ou ainda em "Samba de uma nota só", que vai narrando o "samba" que se apresenta numa mesma nota. Esta pouca variabilidade nas melodias pode ser compreendida como a tentativa de jogar o foco da canção sobre uma harmonia cada vez mais complexa. Em "Fotografia", mais uma vez, as notas se apresentam na maioria das vezes próximas, compondo um desenho melódico que se reitera.

Outras canções, no entanto, mostram uma tessitura melódica bastante ampla, com intervalos de notas distantes, passando dos agudos aos graves e vice-versa, dando uma característica mais lírica às canções. De maneira universal, como aponta Murray Schafer (1991), "sons agudos nos sugerem os céus, assim como os graves, o inferno", isto é, as notas agudas nos sugerem a inflexão da euforia, das resoluções dos conflitos, assim como os graves, nos sugerem a disforia, a tristeza, melancolia, como podemos interpretar na canção "Inútil

paisagem"⁶, a qual já se inicia com uma sucessão ascendente de notas na pergunta do intérprete sobre o porquê da existência de todas as imagens visuais narradas. Na descrição das mesmas, a melodia vai caindo em escala de notas descendentes, numa constante indagação que possui um mesmo desenho melódico sugerindo que as imagens, a bela paisagem visual não lhe servem de nada, são uma inútil paisagem, ponto em que a melodia é mais grave (Tatit, 1996).

Considerações finais

Desta maneira, na trajetória percorrida até aqui, de compreensão da própria Bossa Nova e dos caminhos abertos por ela, se busca atentar para a construção histórica de um produto cultural complexo e híbrido, nas suas relações com as questões mais gerais pelas quais passava a sociedade brasileira e o Rio de Janeiro em particular, bem como a sua contribuição para a constituição de um campo musical. É possível afirmar, assim, que este estilo musical expressa aspectos relevantes das transformações que vivia a sociedade da época, no que tange, principalmente, à midiaticização. Um movimento musical que começou com um apelo essencialmente sonoro, com uma forte ênfase nos detalhes técnicos da gravação, ajudando a alavancar a indústria e o mercado fonográfico, com menor utilização radiofônica, e que foi tomando, pouco a pouco, características de espetáculo, passando a ser fazer presente não mais apenas nas mídias sonoras, mas também nas audiovisuais, apontando também para outras direções que a (agora já) MPB tomaria.

Por outro lado, a Bossa Nova também expressa as transformações daquela sociedade não apenas no que tange aos fenômenos midiáticos, mas também nas questões subjetivas, culturais - o que, é claro, ocorria paralelamente e imbricado nos processos midiáticos. Desta maneira, se a nova paisagem sonora parecia ser cada vez mais (já neste momento) entrecortada pelo ruído e pelo polimorfismo com a inserção cada vez maior do rock e da música eletrônica (mais à frente), dela também fazia parte, naquele seu primeiro momento, a sutileza, a delicadeza e o antibarulho sugeridos pela Bossa Nova, propondo uma outra noção de tempo, menos apressado, agressivo, violento, ruidoso do que aquele em que começava a viver a sociedade daquele período. A Bossa Nova pode ser considerada como uma tentativa de pausa, de recolhimento no meio desse turbilhão que fazia os indivíduos começarem a se perder, inseridos na modernidade. Nesse sentido, o impressionismo que a caracteriza adquire um sentido especial como uma tentativa de sugerir mais do que dizer, pincelando notas e acordes mais do que efetivando graves e agudos contundentes, num meio urbano que estimula

⁶ Canção gravada por Os Cariocas. LP *Inútil paisagem*. Fontana, 1964. 6470623.

o anonimato, a perda em meio à multidão, onde a aceleração da história e os choques cotidianos quase não permitem mais o encontro, a comunicabilidade, a possibilidade da experiência.

A tentativa deste texto foi a de trazer um pouco da reflexão sobre a noção de *performance* e paisagem sonora, bem como alguns elementos da linguagem musical, na busca por delinear de que maneira estes elementos auxiliam na compreensão das músicas midiáticas. Nestas, os elementos internos de uma obra são importantes, mas os externos também vão se esboçando com cada vez mais nitidez, na noção de que os sons do mundo, da vida, de um tempo se incorporam aos sons de uma canção. E isso, quando levado para a busca da escuta musical, torna-se ainda mais preponderante, na medida em que a percepção do ouvinte se dá cada vez mais em meio ao cotidiano ruidoso, acelerado, em que a escuta musical cada vez mais se confunde com uma escuta do mundo, de um tempo.

A escuta da Bossa Nova foi intencionalmente buscada por reconstruir uma escuta musical que ajudou a fundar um certo jeito de ouvir música. Uma tentativa, assim, de captar o instante, aquilo que ainda não foi precipitado, mas está em solução, fluida, fugidia, fragmentária, não organizada e não fixa ou já elaborada. Parece importante captar o que está em processo, em latência, as "estruturas de sentimento" (Williams, 1979) de um grupo ou de uma geração; formas materiais e concretas de se sentir e de re-organizar o que é dado mas que, no entanto, não estão evidentes, claras, articuladas, necessitando de um olhar que as capture enquanto estão sendo elaboradas. Uma procura por experiências de escuta musical em solução, em andamento. Escutas musicais que nos engendraram e que guardam intensas relações com a paisagem sonora de um dado momento: seus sons, seus ruídos, seu ambiente sonoro enfim.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter (1989). *Obras escolhidas. 3 volumes*. São Paulo: Brasiliense.
- BRITO, Brasil Rocha (1993). Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva.
- CHANAN, Michael (2000). *Repeated takes: a short history of recording and its effects on music*. 2.ed. London: Verso.
- GAVA, José Estevam (1994). *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. Dissertação (Mestrado em Artes - Musicologia). Unesp/SP.
- JOURDAIN, Robert (1998). *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- MARTIN-BARBERO, Jesús (1999). Arte, comunicação e tecnicidade no final do século. *Margem-Tecnologia e Cultura*. São Paulo: Educ/FAPESP, n.8.
- MEDAGLIA, Júlio (2003). *Música Impopular*. 2.ed. São Paulo: Global.
- NUNES, Mônica R. Ferrari (1993). *O mito no rádio: a voz e os signos de renovação periódica*. São Paulo: Annablume.



- PEREIRA, Simone Luci (2004). *Escutas da memória: os ouvintes das canções da Bossa Nova* (Rio de Janeiro, décadas de 1950 e 1960) Tese (Doutorado em Ciências Sociais - Antropologia) - PUC/SP.
- SANTAELLA, Lúcia (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP.
- SANTOS, Fátima Carneiro (2002). *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: Educ/FAPESP.
- SCHAFER, R. Murray (1991). *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP.
- _____ (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP.
- SEINCMAN, Eduardo (2001). *Do tempo musical*. São Paulo: Fapesp/Via Lettera.
- SEVCENKO, Nicolau (1998). A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____ (Org). *História da vida privada no Brasil: República - da Belle Époque à Era do Rádio*. v 3. São Paulo: Cia das Letras.
- SILVA, Julia Oliveira Albano da (1999). *Rádio: oralidade mediatizada - o spot e os elementos da linguagem radiofônica*. São Paulo: Annablume.
- SIMMEL, Georg (1973). A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- TATIT, Luiz (1996). *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.
- VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte (2003). *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: ViaLettera.
- _____ (2002). O espírito do tempo, os tempos do espírito: nos (com)passos dos beats dos hits. *Revista Eletrônica de Semiótica, Cultura e Mídia* (CISC) n. 1, outubro de 2002.
- WILLIAMS, Raymond (1979). *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro : Zahar.
- WISNIK, José Miguel (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia das Letras.
- ZAREMBA, Lílían (1999). Idéia de rádio entre olhos e ouvidos. *Revista Ciberlegenda* (Prog. de Pós-Graduação em Comunicação da UFF). n.2.
- ZUMTHOR, Paul (1993). *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Cia das Letras.
- _____ (1997). *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.
- _____ (2000). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ.