



O ESPÍRITO DO TEMPO, OS TEMPOS DO ESPÍRITO:

Nos (com) passos dos beats dos hits

por Heloísa de Araújo Duarte Valente¹

Resumo/Abstract: O século XX diferencia-se de todos os que o antecederam a introdução das mídias. Descendentes diretas da eletricidade, propiciaram transformações avassaladoras na percepção. No caso da paisagem sonora (Schafer), o advento das formas de captação, amplificação e telefonia, possibilitou, pela primeira vez na história, a conservação do som e sua dissociação do local de origem. Sucederam-se transformações tecnológicas diversas que levaram a uma complexificação do sistema comunicativo (Pross), o que exigiu, por parte do cidadão das primeiras décadas dos 1900, a aprendizagem da decodificação do som mediatizado tecnicamente. Ressalte-se ainda, as intensas transformações da paisagem sonora ao longo do tempo que acabaram por nortear diferentes concepções de tempo, ritmo e oralidade. Considerando que o exemplo da música é o lugar privilegiado para uma abordagem do conceito de tempo, propomos uma análise através de certos parâmetros da linguagem musical e da teoria da paisagem sonora, tópicos esses fundamentais para uma melhor compreensão do espírito do tempo que dominou os últimos cem anos*. Para tanto, tomaremos como referência algumas músicas da música do século XX, levando em conta o pressuposto de que o trabalho com textos da cultura, como ressalta Baitello, "deverá sempre considerar a diversidade e a multiplicidade das relações de significação,

¹ Heloísa de Araújo Duarte Valente é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professora do Programa de Pós-Graduação Strictu Senso em Comunicação da UniSantos. É coordenadora do GT Música e Mídia (Anppom) e do Music and Media Research Group (ICMS) e autora de *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*.





os múltiplos diálogos e vínculos constituintes de uma rede em permanente transformação".

*Recorde-se que no ano de 2002 completa-se, no Brasil, o centenário do disco.

O século XX tem como traço que o diferencia de todos os que o antecederam a introdução das mídias. Descendentes diretas da eletricidade, a inserção dos mais variados produtos da mídia na vida cotidiana foi responsável por significativas mudanças nos hábitos, assim como na própria sensibilidade e cognição humanas. No que se refere às mídias sonoras, as transformações têm sido avassaladoras e definitivas. Para entender essa influência, alguns estudos vêm sendo realizados. Dentre eles, destaca-se, pela sua abrangência, a obra do compositor canadense R. Murray Schafer, iniciada na década de 1970. Além do conceito fundamental de paisagem sonora (em inglês *soundscape*), alguns conceitos-chave por ele cunhados serão fundamentais para a exposição das idéias a seguir.

Tomemos, inicialmente, a definição de esquizofonia (*squizo=separar; phonos= som*) : "A esquizofonia refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou de sua reprodução eletroacústica", afirma Schafer (2001: 133). Até a então, cada som era único, soando num só lugar. Após o advento das formas de captação, amplificação e telefonia todo som pode se fazer ouvir aqui e acolá, simultaneamente, ou seja, a possibilidade de dissociação do som do seu local de origem. Outra novidade trazida com a esquizofonia foi a conservação dos sons, através da técnica de fonofixação.

A esquizofonia teria começado, na prática, com o advento do fonógrafo, do telefone e, posteriormente, o rádio. Cada uma destas mídias é dotada de capacidades específicas: com o telefone e o rádio, o som se libertou de suas origens no espaço; com o fonógrafo, o som se libertou do tempo (Schafer, 2001: 132). Até o surgimento da esquizofonia, no final do século XIX, o limite do espaço acústico estava na voz humana, no grito - ou seja, na mídia primária. O espaço social circunscrevia-se ao território ocupado pela da comunidade





e a troca de informações se processava pela oralidade. Nesse contexto, a inclusão de signos novos se dava de modo lento e gradual, intensificada pelos viajantes, pelas invasões e pelas guerras (Iazzetta, 2001:201).

A evolução da paisagem sonora não se deu de forma homogênea. Houve uma gradativa transformação dos vilarejos em núcleos urbanos, até o surgimento das grandes capitais; no Renascimento, a descoberta de novos continentes ampliou significativamente a extensão do mundo. Num universo expandido no tempo e no espaço, traçaram-se novas rotas comerciais, novos destinos (num sentido tanto literal quanto metafórico). Daí, a necessidade da sincronização do tempo social, inicialmente marcado pelo sino da igreja católica substituído, sucessivamente, pela sirene da fábrica e pelo relógio da estação ferroviária .

Passos e compassos na paisagem sonora

Estas afirmações nos levam a crer que um tipo de controle social exercido por determinados tipos de sons possa existir . De fato, os sons presentes na paisagem sonora interferem diretamente nos órgãos sensórios, estabelecendo novas formas de sensibilidade e novos hábitos, como afirma Schafer: “Que efeito têm os sons do ambiente? Considere, por exemplo, dois compositores, um vivendo no século XVIII e o outro no nosso. O primeiro viaja para todo lugar numa carruagem. Ele pode extrair de sua mente os cascos de cavalos e, assim, torna-se o inventor do baixo de Alberti. O último viaja para todo o lugar em seu carro esporte. Sua música é notável por seus baixos, ‘clusters’, e efeitos sibilantes. (Estes pensamentos podem ser meramente idiossincráticos)” (Schafer, 1991: 189-190).





Seguindo essas idéias, é-nos possível traçar algumas considerações sobre a evolução da paisagem sonora no final do século XX e percepção . Se o final do século XIX é o tempo das rodas sobre trilhos, o século XX é o tempo em que surgiram as estradas asfaltadas, as pontes de concreto e os pneumáticos: das auto-estradas onde, por via terrestre, se pode cortar longas distâncias num breve lapso de tempo. Também, a combinação de tapetes de asfalto e pneumáticos dará, logo a seguir, o acesso ao espaço aéreo. De um modo geral, verifica-se que a sinuosidade das rotas desaparece dos grandes pólos urbanos, em prol de uma paisagem hard edged . (Nos países desenvolvidos, as rodas sobre trilhos vêm ganhando maior ímpeto, posto que os trens a grande velocidade permitem o acesso rápido, confortável, seguro e, sobretudo, no horário.)

Essa situação nos sugere a seguinte pergunta: à rota em linha reta corresponde o som em linha reta? Embora não haja nada que comprove ou conteste uma afirmação dessa natureza, a idéia não parece obtusa para o estudioso da paisagem sonora. Se o encurtamento dos caminhos em alta velocidade pede linhas retas, os veículos que possibilitam o deslocamento em linha reta produzem o que Schafer denomina som em linha reta: A linha reta acústica é o desejo de aumento de velocidade. Cada vez que um ritmo ultrapassa os 20 ciclos por segundo, os impulsos se fundem à massa dos outros sons, tornando-se imperceptível; forma-se, assim, um zumbido contínuo e intermitente dos motores que parece eterno, diferentemente dos sons biológicos, que têm vida e morrem..

A rota em linha reta permite maior velocidade. No meio urbano, contudo, o desejo de velocidade é não raro frustrado: automóveis amontoam-se nas avenidas e nas vias expressas da cidade, a ponto de parar a circulação. Nessa massa sonora atordoante, escapamentos, buzinas, freios, alto-falantes tomam conta do espaço acústico. Esta é a





paisagem sonora lo-fi (do inglês low fidelity) por excelência, governada pela baixa informação dos motores, que somente passam mensagens repetitivas e, no fim de contas, aborrecidas. “Há uma sugestibilidade hipnótica sobre motores que faz com que se imagine se, à medida que invadem totalmente nossas vidas, eles não podem estar mascarando todos os outros sons, nos reduzindo, no processo, a aquiescentes bípedes dopados, tateando indolentemente em volta, num mudo transe hipnótico” (Schafer, 1991:188).

Paralelamente à paisagem sonora lo-fi, seu par contrário, a paisagem sonora hi-fi (abreviação do inglês high fidelity) se caracteriza pela nitidez na percepção dos sinais acústicos. É cada vez mais rara, não apenas pelo fato de que a população no planeta vem aumentando mas, sobretudo, porque a presença de objetos sonoros produtores de ruído é cada vez maior e mais abrangente. Além do mais, mesmo os locais onde outrora foram receptáculos de silêncio, como o campo, as bibliotecas e os jardins estão desaparecendo: os zumbidos dos reatores das lâmpadas, os bips de relógios, os telefones, os alarmes, a música-ambiente (Muzak) - tudo parece contribuir para uma superpopulação de eventos sonoros. Habitados que nos tornamos à presença destes sons, a supressão total ou parcial destes causa a impressão psicológica de solidão, abandono e morte.

Andante

Nos dias de hoje nas grandes metrópoles, os destinos não mais se cruzam; chocam-se. A simultaneidade de trajetos, direções e velocidades ocorrem em unidades temporais distintas, visto que o transporte se dá pelo intermédio de veículos que se deslocam em velocidades e trajetos diferenciados (aéreo, marítimo, terrestre) e matérias diferenciadas (seres vivos, ondas eletro-magnéticas). Ultrapassamos as referências da caminhada, do galope do cavalo, da carruagem e da caravela. A noção de transporte ampliou-se drasticamente, na sua variedade e natureza; na sua velocidade e no seu ritmo. Além do





mais, estabeleceram-se, de forma mais ordenada e rigorosa, padrões de quantificação e mensuração do movimento. Aqui nos permitimos uma digressão ao próprio ato de caminhar, posto que é referência de uma paisagem não apenas sonora, como também cultural, numa perspectiva mais ampla.

Se, nos dias atuais, existem instrumentos de medição, precisos e universais, o mesmo não se pode dizer de tempos passados. Utilizavam-se padrões muitas vezes extraídos das próprias dimensões do corpo humano (pés, braços, passos, polegadas etc.) ou, ainda, dos próprios ritmos vitais. Isso pode ser claramente observado na música: a própria noção de andamento (a velocidade) já se ancora na idéia de movimento, seja ele físico, ou dos estados de espírito. Assim, estabelecem-se, a partir do século XVII indicações como *allegro*, *adagio*, *andante*. *Andante*, deveria ser concebido como uma unidade de tempo mais rápida que o *adagio* e mais lenta que o *allegro*. No romantismo, *andante* tornar-se-ia mais lento. Como estipular as unidades de medida, então? Pode-se dizer que eram bastante subjetivas - e em muitos casos, ainda hoje o são. O filósofo Jean-Jacques Rousseau chegou a definir o movimento *andante* como “o caminhar lépido e saltitante de um homem numa tarde de primavera”. Em todo caso, deve-se ter em mente que a música não se movimenta; não anda. Trata-se de uma impressão psicologicamente construída. Não há sons que se deslocam linearmente no tempo, como erroneamente julgamos (Szamosi, 1988:100).

Dito isto, é importante frisar que a idéia de caminhar, o tempo do andamento são mais que metáforas. Além de parâmetros essenciais na paisagem sonora, o ato de caminhar está ligado a concepção de mundo bastante interessante, como observa o psicólogo James Hillman (1993). Lembra o autor que os iluministas do século XVIII desenvolveram o hábito da caminhada, principalmente em jardins e em torno deles. “Na arte da





jardinagem, era essencial que olhos e pés fossem satisfeitos: os olhos para ver; os pés para atravessar; os olhos para abarcar e conhecer o todo; os pés para permanecer nele e vivenciá-lo.” (1993:54). Em cidades como Dallas, construídas, segundo o autor, apenas para os olhos, o pé segue o trajeto que o olho já percorreu, tornando o caminhar um sofrimento. Nos cenários de hoje, “caminhar é apenas uma maneira lenta e ineficiente de nos aproximarmos daquilo que os olhos já viram. O pé é escravo do olho, o que faz com que o caminhar torne-se chato, uma mera questão de cobrir distâncias. Quando podemos manter a tensão entre pé e olho, embarcamos numa abordagem mais circular e direta. O pé leva o olho, o olho instrui o pé, alternadamente(…).” No século XVIII criaram-se os ‘ahas!’: obstáculos como cercas-vivas, valetas, muretas que interrompiam a caminhada, “forçando o pé a desviar e a mente a refletir”. Acrescenta, ainda, o autor: “Cidades mais antigas quase sempre cresciam em torno dos rastros dos pés: trilhas, esquinas, caminos, entroncamentos, cruzamentos. Estas cidades seguiam os padrões inerentes aos pés, em vez das plantas desenhadas pelos olhos” (1993:55).

Essa situação, impensável no terceiro milênio, permite-nos algumas reflexões. O deslocamento individual a pé vem diminuindo drasticamente. A vida passou para o interior dos edifícios e dos shopping centers; a rua, transformada em esteira por onde ninguém passa, torna-se local privilegiado para os crimes... Mesmo assim, os eixos comerciais ainda mantêm pequenos nichos de passantes não-passeantes. O transeunte das últimas décadas não cantarola, nem assobia; munido de seu capacete acústico, o walkman marcha ao sabor da batida do hit de sua preferência; corrige, acerta o passo segundo as unidades de tempo do repertório que ouve (os beats dos hits), em geral, constituído por músicas que não sofrem variação de intensidade, andamento, timbre; sua força está na fórmula rítmica insistente. O beat do hit age como um dínamo reenergizante nas longas filas de espera em bancos, supermercados e outros, fazendo-o





momentaneamente esquecer dos problemas da vida. As amarguras da vida diluem-se, prazerosamente nos beats da canção, no embalo do ritmo.

A adoção de um repertório que atende às características ideais para o walkman tem, no mínimo, uma explicação ideológica e uma prática. Do ponto de escuta ideológico, há o apelo da cultura de massas para o repertório de menor complexidade, que evita o questionamento do receptor, Nutrido pela oferta de hits do momento, que logo se tornam objetos do desejo (de escuta) o walkman (walkperson!) corre para adquiri-los no primeiro ponto de venda. No aspecto prático, verifica-se que uma obra que sofra oscilações de intensidade é quase sempre mascarada pelos ruídos da paisagem sonora urbana. Uma dinâmica contrastante apela ao engajamento do ouvinte, à resposta corporal. Andar pelas ruas com uma sinfonia romântica colada aos ouvidos pode mesmo ser uma aventura de risco ... Isto posto, parece haver uma tendência a que o ouvinte do repertório de beats reforçados, sustentados por freqüências graves tenda a incorporar esse padrão ao próprio gestual, postura e até a fala.

Os tempos do espírito

Referências às diversas mídias e sua influência no modus vivendi do homem do século XX, avaliações constatando que os ritmos tornaram-se acelerados parece serem uma constante nos estudos que tratam do século XX, de um modo geral. Tal asseveração, no entanto, é imprecisa. Na verdade, não se pode falar de aceleração de ritmos, quando o que acelerou, na verdade, foram as unidades de tempo, ou o andamento dos mais diversos ritmos - tomando de empréstimo essa precisa conceituação musical. O surgimento de máquinas capazes de trabalhar em maior velocidade possibilitou a execução de tarefas com maior rapidez: a produção industrial passou a ser realizada em uma duração de tempo menor, assim como a distribuição dos produtos, graças às





facilidades nos transportes. Esse mesmo raciocínio pode ser aplicado aos produtos da mídia (os signos) e seus veículos (as mídias propriamente ditas). O hábito da unidade de tempo de breve duração parece ter-se estendido aos movimentos corpóreos e gestuais, nas atividades mais triviais da vida cotidiana e isso parece confirmar-se pelo encurtamento das unidades de tempo dos hits , não desprezando as eventuais oscilações sazonais no repertório . O transeunte de walkman atesta o tempo de sua paisagem sonora.

Um outro aspecto importante a ressaltar é o fato de que, sobretudo a partir do século XX, passou a existir uma maior quantidade de máquinas, com diferentes sistemas de funcionamento; ainda, uma quantidade maior de tipos de produtos sendo elaborados e distribuídos, numa cadeia produtiva cada vez mais complexa e extensa. Ocorre, assim, uma compressão e sobreposição de tempos da realização de todas as etapas das tarefas. Essa sobreposição e essa compressão podem exprimir-se através da expressão da linguagem musical. Ainda que esta hipótese não tenha sido comprovada na sua integridade, parece bastante razoável crer que traços como a derrocada da linha melódica, a preferência à pulsação em ritmos complexos e marcados – tal como ocorre com gêneros como o hip hop e o rap- sejam uma resposta, em termos musicais de algo que acontece no dia a dia da paisagem sonora.

Tempo para umas notas

Foi Harry Pross, teórico da comunicação da Universidade Livre de Berlim, que classificou as mídias em três categorias. O corpo classifica-se como a primeira mídia, pois veicula a mensagem através de recursos expressivos que lhe são próprios e altamente eficazes: um gesto, um olhar, um modo de falar ... E tal eficiência pode até potencializar-se quando esse mesmo corpo se serve de aparatos de outra natureza para amplificar (espaço-





temporalmente) a sua capacidade comunicativa, transportando a mensagem. Nesse caso, o ato comunicativo se apóia numa mídia secundária. Tal é o caso das máscaras, dos adereços.

O século XX atesta uma complexificação do sistema comunicativo, a ponto de criar um outro sistema que inclui um aparato não apenas para a emissão da mensagem, como também para que a recepção seja efetivada: são as mídias eletro-eletrônicas, representadas pelo rádio, telefone, televisão, entre outros. Estas mídias são dotadas de um maior poder de alcance espaço-temporal e requerem, para esse fim, aparatos tanto para o ato da emissão, quanto da recepção da mensagem. Constituem a categoria que Harry Pross denomina mídia terciária . Na paisagem sonora anterior às tecnologias eletro-eletrônicas, dominava a comunicação pelas mídias primária e secundária; já a partir do século XX a presença das mídias terciárias será cada vez mais freqüente, o que significa o um aumento progressivo da esquizofonia.

Desde que a esquizofonia entrou em cena a performance dos instrumentos musicais passou a ser regida, substantivamente, pelas possibilidades que o estado de desenvolvimento técnico propiciam. Passam, a ser referências importantes as condições de fonofixação (disco), amplificação (alto-falante) e telefonia (rádio) (Chion 1994) . Além das referências tecnológicas, outras situações contribuem para que determinados instrumentos (assim como gêneros musicais) permaneçam presentes no universo midiático ou, tão simplesmente, desapareçam. Essas idas e vindas estão indissociavelmente atadas aos códigos culturais e a cada cultura, em particular. Ora, cada cultura traça os paradigmas que determinam o que deve permanecer na memória e o que deve ser olvidado. Esse processo de seleção é o que, a princípio, diferenciam uma cultura de outra. Como afirma medievalista Paul Zumthor: “Nossas culturas se lembram





esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiência, no dia a dia. A seleção drena assim, duplamente, o que ela criva” (1997b: 15). Por outro lado, a cultura recupera ou determina os elementos da memória coletiva que devem perdurar. A permanência de tais elementos pode ser flutuante, quando não cíclica: um signo presente hoje pode ser banido amanhã, ressurgindo posteriormente. Esse fluxo sóico na paisagem sonora é importante componente para a compreensão de uma história das mídias cuja história ainda está para ser escrita .

(H)ora, (d)ireis, (e) ouvir estrelas?

Dizíamos, no início deste texto, que o universo acústico tornou-se esquizofônico; que a exclusiva relação entre produção musical e recepção havia-se rompido, definitivamente. Aqui cabe mais uma observação. Distanciados que estamos do período de surgimento das mídias, não nos ocorre que decodificar um signo cause alguma surpresa. Deste modo, faz-se necessário frisar que, para poder usufruir as mídias sonoras, o cidadão das primeiras décadas do século passado teve, de fato, de aprender a manejar os aparelhos, a decodificar o som mediatizado tecnicamente. (Afinal, as mídias do som passaram a constituir linguagens de características próprias.) Isso se explica, em parte, pelo seguinte:

Se as linguagens visuais há séculos já eram capazes de registrar a existência de um corpo visível através das artes plásticas, o mesmo não ocorria em relação ao som. A única representação concreta de um signo sonoro era exclusivamente visual – a partitura. Assim, para dominar as mídias terciárias, o ouvinte/espectador teve de exercitar-se em duas práticas: de um lado, tomar o signo pelo objeto a que se referia; de outro, distinguir, nas interferências que se fixaram no fonograma, o que foi fixado na matriz original - acrescentem-se as dificuldades de telefonia (transmissão), em se tratando do rádio. Não obstante o estranhamento e a resistência de alguns críticos e músicos, o rádio e o disco





acabaram logo acolhidos com entusiasmo e euforia pelo cidadão comum . As razões para essa rápida aceitação são diversas e, ao que parece, ainda não foram estudadas em sua totalidade. Assim sendo, permitimo-nos apresentar duas explicações possíveis, dentre muitas outras.

Primeiramente, tomemos o ser humano em sua acepção mais naturalista, o qual não obstante as adaptações à vida citadina, não abandona a sua característica biológica: como espécie, vive em pequenos grupos, como os primatas, frisa o historiador da cultura Nicolau Sevcenko (1998). O crescimento urbano vertiginoso, no início do século XX, faz com que as pessoas passem a viver, a um só tempo, imersas numa multidão de desconhecidos e solitários. Para suprir essa necessidade de envolvimento grupal, surgem as relações de vizinhança e amizades, que passam a substituir o convívio entre parentes.

Nesse processo, o papel das mídias é crucial: os ícones, por elas instituídos, passam a ser incorporados no cotidiano das pessoas que habitam as grandes cidades. Sevcenko reforça o papel dos signos midiáticos na construção de um mundo obtuso, em que a personalidade do artista é aceita tal qual a mídia oferece: “O fato de eles não serem de carne e osso, mas reproduções fotográficas, imagens de cinema ou vozes de disco e rádio só ajuda nesse processo, já que a imagem fica resolvida num clichê visual ou auditivo e a estrutura psicológica num personagem típico, o que os torna por isso imensamente mais fáceis de assimilar do que quaisquer pessoas concretas, com suas contradições, complexidades de comportamento, mudanças constantes ditadas pelo humor, saúde ou idade” (Sevcenko, 1998: 592). A constelação da mídia – do cinema ao disco; do rádio ao cinema – vai substituir, em certa medida, a função exercida pelos parentes e pelos vizinhos. As celebridades tornam-se pessoas da família, cuja vida é acompanhada com interesse: choram-se as desventuras do astro querido; compartilham-se suas vitórias com





a ilusão de uma proximidade física e sentimental que, de fato, não existe. Convertido em ente familiar, as dificuldades que as mídias podem apresentar não constituem problema para a aproximação física. Assim como identificamos (ainda hoje) a voz distorcida de um conhecido ao telefone, aceitávamos, igualmente, os ruídos de um disco em 78 rotações (o que hoje parece inadmissível...)

Uma segunda explicação para a boa receptividade das mídias pode ser dada pela própria filosofia da comunicação. A vida das grandes metrópoles de hoje não somente deixa de promover o encontro das pessoas como ainda os impede. Os pontos de encontro desapareceram; praças praticamente deixaram de serem construídas (o importante é construir rotatórias para as vias expressas); as existentes, tornaram-se nichos onde se praticam atos de violência. Com isto, elimina-se o tempo social da comunicação, que é o tempo de contato humano, motivado geralmente pela troca de informações frugais, que pontuam a vida cotidiana. Esta necessidade de contato interpessoal acaba sendo transferida para os produtos da mídia, afirma o filósofo da comunicação Vicente Romano (1998). Emerge uma esquizotemporalidade –se nos é permitido traçar um paralelo entre as idéias de Schafer e Romano. Esta fratura temporal necessita ser compensada. As mídias percebem isso com clareza e não tardam a criar seus produtos.

Século XX: um tempo que ainda não acabou...

A evolução da paisagem sonora não está unicamente atrelada à tecnologia. São, em última instância, os códigos culturais que determinam o conjunto de valores que organizam internamente a sociedade. Isso é verificável quando do surgimento de gêneros musicais, de tendências estéticas, que acabam muitas vezes caracterizando certos períodos na vida social: a era do swing, a época de ouro do rádio etc., cada um deles tem





seu beat, seus acentos específicos. Podemos verificar essa tendência até a década de 1980, aproximadamente.

Dez anos passados, entretanto, as modas, os movimentos que constituíam uma identidade marcante minguaram, pulverizando-se numa gama de sub-gêneros, muitos deles de breve duração. E, sabemos, o assentamento de gêneros e tendências é quase sempre resultado de estratégias da própria indústria das mídias, no sentido de formular um gosto que se torne hegemônico – um espírito de tempo – que se ouve, se canta e – sobretudo- que se dança. Verifica-se uma exacerbação das miscelâneas de gêneros criados há décadas, assim como provenientes de tradições diversas entre si. É o caso dos repertórios retrô e, em particular, da world music, sobre os quais nos permitimos arrolar algumas anotações.

É certo que esses repertórios retratam sonoramente a sociedade pós-moderna. Mas, antes disso, o que sugere a emergência de tais signos? Arriscaríamos sugerir que, em certa medida, pode ser uma resposta ao excesso de velocidade, ao andamento acelerado da vida social das últimas décadas que, de certa forma, não permitiu o assentamento de certas formas de memória e experiências concretas de vida - dentre elas, estético-auditivas. O desejo de voltar a um passado que não nos pertenceu, mas que outras gerações atestam ter vivido poderia, de algum modo, ser realizado através de experiências estéticas (aqui, no caso, musicais), reavivando o repertório retrô (e também os chamados remakes), simbolizando a retomada de lugares, de espaços físicos, onde essas obras foram criadas e difundidas. De alguma forma, as músicas que conseguiram estabelecer uma ligação forte entre gênero e lugar de origem, valeram-se dos lugares de origem conseguiram manter não apenas a identidade, bem como a continuidade da





tradição – tal é o caso do jazz de Nova Orleans, do tango rioplatense ou do fado lisboeta, entre outros.

Em outro patamar, a adesão à world music poderia representar uma espécie de tentativa de ancoragem em territórios supostamente definidos, dos tempos onde as pessoas tinham um ponto de encontro. Acontece que a esfera da world music situa-se num lugar abstrato - o mundo - onde permanecemos em trânsito permanente... Além do mais, a tendência homogeneizante da cultura global apaga as marcas sonoras, os sons fundamentais que constituem justamente o território que fornece as condições de base para a criação de signos de origem identificável e reconhecível. O sapateado flamenco não teria se desenvolvido da mesma maneira nas terras úmidas e frias da Holanda... Por último, ressalte-se: antes de revitalização das culturas tradicionais antigas, a world music é uma prótese, criada pelos engenheiros dos estúdios de gravação – não havendo vínculo direto entre as tradições popularmente estabelecidas; tampouco com o pensamento dos compositores.

Em suma, tanto a opção pelo repertório retrô quanto a world music não passam de intenções ingênuas. De algum modo, são tendências que retratam, em sons e imagens o momento presente que, em certa medida, se caracteriza pela própria busca de um conhecimento holístico da realidade. Acontece que essa forma de apreensão do mundo (acústico e musical) acaba por se processar de maneira facetada, superficial, fragmentada – no beat do momento, com instrumentos de plástico...

Igualmente, podemos considerar ingênuo (senão pretencioso) a expectativa de que em tempos de alta tecnologia hi-fi seja possível aprisionar todo o universo acústico de todos os tempos e lugares. Não se ouve uma peça musical hoje tal como na época em que foi composta, apesar das boas intenções de músicos e musicólogos . As paisagens sonoras





mudam, porque tempo e espaço estão em permanente mutação. Uma cadeia de signos necessitará de outras cadeias de signos para que os códigos possam ser interpretados. Sendo assim, um hiato entre paisagens sonoras e percepção será sempre inevitável. Quando o ouvinte se der conta disso, perceberá que nada resta senão a terrível inquietação de que a realidade é inatingível na sua totalidade.

Passos e tropeços: o caso exemplar de Vanessa-Mae

Misturando plástico e virtuosidade, o final dos 1900 conhece uma figura complexa: a sino-inglesa Vanessa-Mae. Jovem prodígio que aos 10 anos já dava recitais, gravou, inicialmente, com seu Guadagnini (1761) o repertório tradicional de seu instrumento; no meio da década de 90, passou a incorporar gêneros pop e techno. Seu violino de autor alterna-se, em cena, com um elétrico Zeta JV-204, literalmente de plástico e descartável ; seu repertório coloca, num mesmo disco miscelâneas discrepantes como temas de filmes (The Pink Panther, Les Parapluies de Cherbourg), Ária para a corda sol (Bach) e a Fantasia Carmen (Wieniawski). Transformada em ícone pop, Vanessa-Mae ajudou a criar uma categoria que denominamos divas midiáticas (Valente, 2002)- com várias páginas e referências na Rede Internacional de Computadores .

O exemplo de Vanessa Mae oferece várias possibilidades de análise: sob um aspecto, mostra como um instrumento musical emblemático na cultura ocidental migra em gêneros musicais, em repertórios, em funções sociais... Um outro fio de análise é a própria figura da violinista, que aparece como um fenômeno bastante significativo, ilustrando o espírito de um tempo que se delineia no final do século XX : biologicamente mestiça; cosmopolita enquanto cidadã. Opõe-se frontalmente ao modelo paganiniano: à fera diabólica, de mãos tortas e gestos histriônicos, surge a bela donzela irreverente e





arrogante, vestida em griffes fashion, brincando com compositores de toda estirpe... Ainda assim, Vanessa-Mae guarda os traços essenciais da virtuosa do romantismo.

Em tempo...

Após estas palavras, não nos é possível chegar a conclusões definitivas, senão a mais advertências e novas questões. Algumas das dificuldades estão na própria lide das diversas facetas da linguagens musical, midiática e suas interfaces. Outra, maior ainda, está no próprio estudo dos fatos da cultura. Como adverte Baitello, “o trabalho com textos da cultura, complexos pela variedade e multiplicidade de vínculos que os constituem, não pode considerar suas unidades ou componentes apenas como signos, portadores de uma informação ou significado. Deverá sempre considerar a diversidade e a multiplicidade das relações de significação, os múltiplos diálogos e vínculos constituintes de uma rede em permanente transformação. Um texto da cultura troca informações com seu entorno e com sua história. Assim, ele se constrói a partir da rede de informações que tece a seu respeito , a partir da somatória de elementos da sua própria história” (Baitello, 1999:152-153).

Nesse contexto, a música evidencia-se como importante fonte de análise para a compreensão do espírito do tempo: a música das mídias iconiza a paisagem sonora e, conseqüentemente, a história. O exemplo da música e da canção, particularmente, revela-se como uma fonte privilegiada de textos e subtextos (culturais, musicais). Assim, atua como memória material (ainda que impalpável) e como material de memória. Como memória material, transmitida oralmente, está sujeita aos mecanismos de movência do texto (Zumthor), e transmutações da matéria que permitem os efeitos técnicos de base (Chion, 1994). Enquanto material de memória, quer captada diretamente, ou na sua forma congelada pelo instante temporal em que foi registrado um fonograma, por





exemplo, a canção apresenta-se como um dos signos de maior pregnância, do nível icônico ao simbólico .

Caber-nos-ia perguntar, concluindo estas idéias se, num futuro não muito distante o estudo das paisagens sonoras e musicais enfrentaria maiores ou menores dificuldades que hoje, posto que as condições de fixação da informação têm se demonstrado mais eficiente. Além do mais, os recursos tecnológicos permitem uma captação mais próxima senão igual da performance original. Possivelmente sim, com o devido cuidado de ter em conta que o signo captura apenas um fragmento da realidade. De outra parte, tornou-se mais difícil traçar um perfil daquilo que de fato representa, emblematicamente, um tempo-espaço, já que referências antigas, como o próprio ato de caminhar, tornaram-se atividades obsoletas. Faz-se necessário buscar os novos parâmetros que orientam esses eixos fundamentais.

A velocidade da circulação dos produtos da mídia fez com que a durabilidade dos ícones desaparecesse. Na música de hoje, tudo parece possível: da reedição do passado (na música de concerto, as remasterizações, as versões arqueológicas) à mistura de elementos do passado e de músicas pertencentes a culturas tradicionais. Não há mais linhas mestras, diretrizes universais. Não há mais um passo, nem um compasso hegemônico. Restam as pulsações articuladas, em acentos e silêncios, distribuídos em unidades temporais nem sempre uniformes que as músicas das mídias fazem ouvir. Estas razões parecem suficientes para crer que a música – e dentre as músicas, a canção - seguirá como valioso testemunho do espírito do seu tempo, no seu tempo.





ATTALI, Jacques, (2001) *Bruits* Paris: PUF; Fayard

BAITELLO JR., Norval, (1996) *A mídia e a construção do tempo. Anotações das palestras proferidas durante o curso: A mídia e a construção do tempo PUC-SP.* São Paulo: mimeo

BAITELLO JR., Norval, (1999) *Sistemas de comunicação na natureza e na cultura, in: FRAGA DA SILVA, D.; VIEIRA, R. (org.): Ciências cognitivas em semiótica e comunicação.* São Leopoldo: Unisinos

CHION, Michel, (1993) *Le promeneur écoutant - essais d'acoulogie.* Paris: Plume

CHION, Michel, (1994) *Musiques, médias et technologies.* Paris: Gallimard

IAZZETTA, Fernando, (1996) *Os sons do silêncio : corpos e máquinas fazendo música. Tese : doutorado.PUC-SP : Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica.* São Paulo: mimeo

IAZZETTA, Fernando, (2001) *Relações sobre a música e o meio, in IAZZETTA, F. (org.): Música no século XXI: Tendências, perspectivas e paradigmas. Anppom: anais do XIII Encontro Nacional da Anppom.* Belo Horizonte: Anpoom

MC LUHAN, Marshall, (1985) *Os meios de comunicação como extensões do homem.* São Paulo: Cultrix





ROMANO, Vicente, (1998) *El tiempo y el espacio en la comunicación - la razón pervertida*. Hondarrabia: Argitalexte

SANTAELLA, Lúcia, (1996) *A cultura das mídias*. São Paulo: Experimento

SCHAFFER, R. Murray, (1991) *O ouvido pensante*. São Paulo: Edunesp

SCHAFFER, R. Murray, (2001) *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp

SEVCENKO, Nicolau, (1998) *A capital radiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*, in : SEVCENKO, N. (org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

SZAMÓSI, GÉZA, (1988) *Tempo & espaço: as dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro:: Jorge Zahar Editor.

TUCCI, Ugo, (1995) *Pesos e medidas*, in ROMANO, R. (org.): *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

VALENTE, Heloísa de A. /d., (2001) *Os giros (do mundo) do disco na voz da canção*, in: *Opus Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, n. 7. (CDROM) Belo Horizonte:: Anppom.

VALENTE, Heloísa de A. D., (2000) *As vozes da canção na mídia*. Tese: doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica São Paulo: Mimeo

ZUMTHOR, Paul, (1997) *Memória e esquecimento*. São Paulo: Hucitec.



