

Let me try again! *Remixes, remakes*, ou: de como a canção dribla a morte

Heloísa de Araújo Duarte Valente
MusiMid- CMU-ECA/USP
musimid@gmail.com
www.musimid.mus.br

Sumário:

Após uma hegemonia por mais de cinco décadas, o terceiro milênio assiste a uma crise no mercado fonográfico. Resultante das novas tecnologias, capazes de multiplicar matrizes existentes, sem custos monetários para o ouvinte/espectador, acredita-se na falência financeira das *majors*. Igualmente, discute-se muito acerca da falência da canção. Este texto pretende apresentar alguns exemplos em que a canção das mídias, na tentativa de se manter na paisagem sonora, acaba por criar algumas estratégias composicionais, tais como modificações no arranjo (sobretudo no timbre e no tratamento eletroacústico), o que representa, de algum modo, uma manutenção na memória da mídia criando, assim, um repertório *memorável*.

Palavras-Chave: canção das mídias, memória, globalização, cultura, paisagem sonora.

Introdução

Os últimos anos do século XX têm, como uma das suas características centrais, a informatização em todos os sistemas comunicacionais. Uma de suas consequências- o processo de globalização- teve, dentre outras consequências favoráveis, a possibilidade de transmissão de informação em um brevíssimo lapso de tempo, quando não em tempo real. Em outros termos, a maior abrangência espacial somada a um encurtamento na duração temporal, vem permitindo uma maior integração cultural no mundo, que vem sendo interpretada e conclamada, simploriamente pelos entusiastas, como o panegírico para todos os problemas concernentes às desigualdades sociais, pelo menos no que tange ao acesso à informação.

Mas há o reverso da moeda: ao mesmo tempo em que integra, a globalização tende a aniquilar, em várias instâncias, aspectos de culturas não fortemente sedimentadas. Sobre isso, afirma o sociólogo Mike Featherstone: “A lógica binária que busca compreender a cultura através dos termos mutuamente exclusivos de homogeneidade/ heterogeneidade, integração, desintegração, unidade/diversidade, deve ser descartada. Na melhor das hipóteses, todos esses pares conceituais funcionam apenas numa única face do prisma complexo que é a cultura” (1998:8). Nessa perspectiva, a cultura do dominador abocanharia a do dominado – e aí reside um dos centros de preocupação de renomados críticos culturais, como Jean Baudrillard, Paul Virilio, entre outros. Para estes autores, a globalização é tomada como concretização de um temerário apocalipse que destruirá, infalivelmente, as culturas.

De fato, o processo de globalização tem seu lado favorável e os resultados devem ser observados com cautela, livre de julgamentos maniqueístas. Nesse sentido, parece esclarecedora a atitude adotada pelo antropólogo Arjun Appadurai, quando afirma: “A nova economia cultural global procura ser interpretada em termos dos modelos de centro e periferia existentes (mesmo aqueles que poderiam responder por múltiplos centros e periferias)” (1998:312). A complexidade da economia global está relacionada a disjunções entre a esfera econômica, política e cultura, que ainda está sendo teorizada. Crer que a supremacia do poder econômico e político sejam condições suficientes para a dominação cultural é concepção ultrapassada.

Para compreender algumas das facetas dessa realidade, propomos uma aproximação a alguns aspectos relativos às oscilações do meio-ambiente acústico ou, paisagem sonora (Schafer, 1979) e a performance (Zumthor, 1997) musical, uma vez que as transfigurações que a paisagem sonora sofre

constituem indícios vívidos, audíveis atestando não apenas a sensibilidade estética, como também as pequenas mutações que definem uma cultura, em particular. Para tanto, tomaremos como referência a canção das mídias (Valente, 2003) e sua performance, a relação entre mídia, identidade e memória cultural. Em se tratando de um problema multifacetado, autores de especialidades diferenciadas servirão de apoio, tais como os sociólogos Anthony Smith e Mike Featherstone, o compositor R. Murray Schafer, além do medievalista Paul Zumthor.

A voz de Deus está em toda parte...

A concepção de *cultura global* não raro aparece vinculada à idéia de *imperialismo*, ou seja, da dominação ideológica e econômica sobre países longínquos, ou de sistemas e valores diferentes. Na cultura global, o imperialismo permanece, contudo sobre uma feição renovada que, em muito, difere do modelo inicial. Anthony Smith ressalta o contraste entre o imperialismo cultural do pós-modernismo e os imperialismos precedentes:

Os imperialismos anteriores eram geralmente ampliações dos sentimentos e ideologias étnicos ou nacionais, francês, britânico, russo etc.. Os imperialismos atuais são ostensivamente não-nacionais; “capitalismo”, e “nacionalismo” e, num sentido diferente, “europeísmo” são por definição e intencionalmente, “supranacionais”, quando não universais. São apoiados por uma infra-estrutura tecnológica verdadeiramente “cosmopolita”, no sentido em que a mesma base de telecomunicações com o tempo vai acabar solapando as diferenças culturais e criar uma “cultura genuinamente global”, baseada nas propriedades da mídia, para as quais a “mensagem” se tornará cada vez mais acidental (1998: 188).

Imperialismos existiram desde a antiguidade¹ e estes, na sua expressão cultural, foram sempre ecléticos e padronizados. O que ocorre de diferente, em relação ao final do século XX é que os imperialismos precedentes jamais foram globais ou universais. Para Smith, os antigos imperialismos “estavam presos aos seus locais de origem, e levavam consigo os seus mitos e símbolos especiais para que todos os adotassem e seguissem. A cultura global eu está surgindo atualmente não está ligada a nenhum lugar ou período”. Seu teor é, pois, a-histórico: da mesma forma que a busca perene de um passado ilusório ou de um futuro imaginário, ela (cultura global) não tem história. Uma cultura global está aqui e agora em toda parte e, para seus objetivos, o passado só serve para proporcionar-lhe algum exemplo ou elemento descontextualizado para a sua colcha de retalhos cosmopolita” (1998).

Nesse ponto, vale afirmar que, de acordo com o compositor R. Murray Schafer, existe um *imperialismo* sob a forma (fôrma) de música e que atua na paisagem sonora em dois níveis: o imperialismo sonoro e o *Ruído Sagrado*². O primeiro, sendo a maneira segundo a qual um povo domina outro, através de seus sons característicos; o segundo, refere-se a um ruído particular, o mais forte da paisagem sonora, e que está sempre nas mãos de quem detém o poder político. Porque não é percebido, não é contestado. Assim que o poder entra em crise, o ruído passa a ser notado, questionado e, conseqüentemente, banido. Tal fenômeno aconteceu com o sino da igreja católica, com o apito da fábrica, o trem, o rádio, o foguete etc..

Na sociedade pós-moderna dos terceiro milênio, o poder econômico se encontra concentrado nos conglomerados da comunicação, que envolvem a produção audiovisual, telecomunicações e toda a fábrica de entretenimento: a *voz de Deus* converteu-se no que se ouve pelos alto-falantes, em todos os locais públicos ao ar livre (praia, rua, praça) e nos edifícios (centros comerciais, escritórios, até escolas!) e mesmo nas residências particulares. A *voz de Deus* leva sua mensagem a todos, indiscriminadamente, ignorando hierarquias sociais, culturais ou de qualquer outra natureza. Nasce multinacional e cosmopolita, sob o rótulo de algo codificado previamente no universo *pop* e seus derivados monossilábicos (*rap, rock, funk, hip-hop*) ou, ainda, como *world music*. Assim sendo, um mesmo repertório musical soa simultaneamente em qualquer aeroporto, ou *shopping center*, como *trilha sonora* que ecoa e se repete simultaneamente em todos os cantos do planeta, em todos os fusos horários. Como conseqüência disso, a sensação de estar viajando, muitas vezes é podada pela raiz; conhecer uma cultura a partir de sua música torna-se tarefa impossível. O que sobrou da

¹A civilização helênica foi assimilada pela romana; a estadunidense sofre uma intensa *mexicanização* que vem aumentando, nos últimos anos...

² As maiúsculas são do autor.

paisagem sonora tradicional de cada país encontra-se em poucos redutos, nem sempre acessíveis ao visitante leigo. Restam os *cartões postais sonoros* que sobrevivem, a duras penas, nas casas de *típicas* de espetáculo, com a função de *turismo musical*.

Lembrando que uma das características da globalização é a ruptura de fronteiras, as diferenças locais, pelo menos em termos da paisagem sonora, aos poucos vão deixando de existir. A paisagem sonora passa pela mesma *equalização acústica*. Resta saber se existem *filtros culturais* nos padrões da escuta e como operam.

A voz do dono³

Dito isto, faz-se mais esclarecedor citar alguns exemplos de como o imperialismo sonoro se manifesta. Existe uma *trilha sonora* própria dos anos que marcam o final do século XX e que, possivelmente, se estenderá ao longo do terceiro milênio. No momento atual, o imperialismo sonoro parece estar sendo capitaneado pelos grandes conglomerados da mídia, como já mencionado acima. Um exemplo típico se encontra nas canções-tema de filmes que, por seguinte, acabam, muitas vezes, vencedoras do Grammy, insistentemente congestionando a paisagem sonora de todo o planeta. Para tanto, vale-se, primordialmente, do modelo estadunidense, ainda que a língua seja outra⁴. Como elemento de novidade, acrescentam-se algumas *notas* de elementos característicos de culturas tidas como *exóticas*, *estranhas*, tal como um ingrediente culinário que dê o *tom*, da mistura.

De sua parte, a assim denominada *world music*, está muito longe de constituir um tipo de música que, de fato, represente a tradição de uma determinada cultura. Trata-se, antes de tudo, de uma tradução facilitada, pronta para o gosto do pequeno burguês pouco familiarizado com a linguagem musical, sobretudo em suas modalidades menos conhecidas e divulgadas pela mídia. Sucintamente falando, resume-se a um modo de *vestir* a música, de acordo com um figurino *moderno*, ou seja, utilizando arranjos e tratamentos sonoros de ponta, sob o ponto de vista (e não de escuta...) tecnológico. Em assim procedendo, converte-se em produto global, pois nela se mesclam gêneros localizáveis no mapa. Nesse ponto, estamos de acordo com o crítico Ruy Eduardo Paes, quando afirma: “Pode até haver quem o faça com boas intenções, visando a criação de um esperanto musical que anuncie a paz ou a unidade planetária, mas as consequências são, quase sempre, desastrosas” (1998: 78). Dito de outra maneira, a *world music* pregada por Sting, Peter Gabriel ou Milton Nascimento não é (nem pode ser) *música do mundo*, até porque o mundo não conta-felizmente! – com apenas um punhado de tipos de música, mas uma infinidade delas! Sendo assim, qual a natureza dessa música?

Para o estudioso em música popular Roy Shuker, a expressão refere-se, a princípio, a uma categoria de *marketing*: A *world music* tornou-se conhecida “no final dos anos de 1980, como rótulo aplicado à música popular originada fora do contexto anglo-americano. Em 1987, o termo foi lançado por 11 selos independentes britânicos, europeus e americanos especializados em música do Terceiro Mundo para designar uma nova categoria de música popular” (Shuker, 1999: 292). A divisão é, convenhamos, antes restritiva que inclusiva. Acrescente-se que, embora a idéia de *world music* sugira ligações estreitas com uma dada tradição, tal fenômeno não ocorre, pois na perspectiva da *world music*, as músicas tradicionais não têm valor em si próprias, devendo ser *temperadas* com timbres e formas já conhecidas do mundo *pop*, que variam de acordo com a moda e os modismos; dessa forma, incluem-se necessariamente o idioleto do rock (percussão, sintetizadores, padronização na unidade temporal etc.) com o objetivo de satisfazer às normas da música comercial anglo-americana. E tudo que não provém dessa origem é considerado como alienígena, *de fora*, *externo*; *não-cultura* (Lotman, 1988), portanto. Posteriormente, logo a não-cultura será absorvida como elemento da cultura, tal é o caso da cantora Mariza, a qual comentaremos a seguir.

Let me try again!

No final do século XX, uma modalidade já bastante revisitada, ao longo dos séculos, apresenta-se de maneira mais sistemática: as versões paródicas, sob o nome de *remakes*, *remixes* e outros. Para alguns

³ Com este subtítulo, aludimos ao *slogan* da Casa RCA Victor, uma das mais antigas gravadoras, ainda em atividade.

⁴ Exemplos como, na década de 1980, do grupo infanto-juvenil *Menudo*, já gravava simultaneamente a mesma canção em espanhol e inglês, com o mesmo *playback*.

estudiosos, seria sintoma de esgotamento das possibilidades expressivas de uma linguagem em crise, que costuma ter como veículo principal um sistema (igualmente) em crise – o das grandes gravadoras, as *majors*, segundo o jargão técnico. Exemplos surgem à exaustão. Para citar alguns, vale lembrar a opção de Kevin Costner, ator e produtor do mega-sucesso *O guarda costas* por um *hit* de outros tempos, *I always will love you*, pela cantora Whitney Houston - a *mocinha* da narrativa – ao invés de encomendar uma canção original.

Um repertório extraído de uma tradição estabelecida durante as décadas de 1930- 1950 também vem ganhando força num filão até poucos anos desprezado: o do fado. Pela década de 1990, a cantora Mísia retoma o gênero, dando-lhe uma face *erudita* – se é possível utilizar-se esse termo. Em seguida, Dulce Pontes surgiria com as versões *pop*, incluindo no repertório tradicionais efeitos eletroacústicos não raro destoantes, sobretudo com o conteúdo das letras⁵. Atualmente, a grande estrela é Mariza, o grande *frisson* em terras estrangeiras (Holanda, Inglaterra) e, agora, em terras lusitanas⁶. Tida como a *nova Amália* por alguns críticos musicais (qualidade vocal, visitas ao estrangeiro, carisma etc.), cabe notar que, ao contrário da *expressão máxima do fado*, Mariza adota uma *performance* diferenciada, com volteios e bamboamentos que mais lembram as músicas negróides que surgiram no Brasil. Teria o Portugal do terceiro milênio se cansado do excesso de tristeza e lamento do fado tradicional? A tendência à proliferação da música para se *dançar, ouvir* – e não aquela para se *escutar* ditando as normas do sucesso dos novos tempos?

E, ainda mencionando o aspecto dançante na música tradicional, outros casos até curiosos aparecem, como a versão roqueira de *Nem às paredes confesso*, um dos grandes sucessos de Amália Rodrigues, na versão *heavy metal* do grupo Alcoolémia; ou ainda a versão *hip hop* de *Estranha forma de vida*, por Sam the Kid, dessacralizando a seriedade do fado, ao mesmo tempo em que rouba o aspecto reflexivo do poema. Os caipiras *turbinados*⁷ (ou seja, numa versão roqueira), representariam, antes de tudo, uma maneira de tornar apetecível um repertório aparentemente ingênuo para o público adolescente que vive na paisagem sonora ruidosa das grandes metrópoles.

Uma outra modalidade interessante encontra-se nos *standards*, termo segundo o qual o mercado do disco classifica os clássicos da canção popular, geralmente estadunidense, oriunda de musicais e espetáculos da Broadway: Hammerstein, Gershwin, Cole Porter têm constituído o repertório de base de uma extensa lista de cantores bem-sucedidos, os *crooners*: de Bin Crosby a Frank Sinatra; de Liza Minelli a ... Rod Stewart! Este caso é particularmente interessante: Stewart, de tradição roqueira, está longe de seguir o perfil do cantor de tal repertório, sobretudo pela sua voz extremamente rouca e sua tessitura razoavelmente aguda, contrastando com as usuais vozes empostadas, *limpas*, em tessituras de barítono. Em tal situação, surgem indagações como: o sucesso de Stewart poderia ser atribuído ao quinhão novidadesco, ou seja, à voz diferente, rompendo com o modelo tradicional? Ou, ainda: Seria Stewart um veículo por meio do qual os seus ouvintes habituais estariam conhecendo o repertório originalmente adotado por outra gama de intérpretes? Não importam quais venham a ser as respostas para estas indagações, uma coisa parece certa: existem traços particulares na *performance* de Rod Stewart que o fazem notável, memorável, sedutor⁸. E estes traços podem, justamente, estar até mesmo na sua rouquidão, na pouca sustentabilidade das durações, algo cuja explicação estaria mais próxima da psicanálise do que aos estudos sobre canto ...

Estes exemplos, todos eles aparentemente distanciados entre si, confluem para um traço em comum: a retomada de um repertório criado *para* a mídia (disco, rádio, cinema), em suas múltiplas versões, revisões, revisitações, *remakes*, *remixes* acabam por constituir uma modalidade particular de memória na mídia sonora e musical. Sendo assim, a canção das mídias é capaz de estabelecer seus *clássicos*, através de novas concepções de instrumentação, tempo, densidade, espacialização, timbre... Enfim, ainda que empobrecidas, em grande medida, o repertório engendrado pelas mídias acaba por estabelecer novas composições. Ao afirmar isto, estaríamos necessariamente discordando ou, ao menos, apresentando atenuantes às afirmações de Smith (1998), expostas anteriormente.

⁵ Um exemplo cabal se encontra no fado *Povo que lavas no rio*, dentre outros.

⁶ O seu novo disco *Terra*, na última semana de junho de 2008, já lhe rendeu um Disco de Platina, já no primeiro dia de lançamento.

⁷ De acordo com trabalho apresentado pelo etnomusicólogo Alberto Ikeda, no 1º Encontro de Música e Mídia (SESC-Santos, 2005, in: www.musimid.mus.br).

⁸ Aliás, a mesma rouquidão caracteriza outro cantor inclinado a esse tipo de repertório, como Tony Bennet. Ocorre que este intérprete parece ter sempre se caracterizado como cantor de *night clubs*.

Cadência e coda

Muito ainda se pode discorrer sobre a paisagem sonora global e globalizante. Nossa tarefa, neste momento, constituiu em levantar algumas questões, através de exemplos, com o objetivo de problematizar as relações contrastantes que estabelecem entre um tipo de música composta *para* as mídias (e sua natural vocação para uma vida efêmera), face a uma persistência da memória, que resiste à morte, mesmo na instantaneidade das linguagens midiáticas.

A realidade presente testemunha que ocorre, de fato, uma equalização acústica na paisagem sonora. A existência dos *blockbusters* é uma prova concreta disso. Sem dúvida, diante de tal perspectiva, a tendência a um pessimismo justifica-se: afinal, o planeta acaba se tornando mais pobre, em seu espectro sonoro e musical, ao mesmo tempo em que o burburinho e os zumbidos congestionam os ouvidos. Como pleiteia Schafer, em vários escritos, faz-se necessário melhorar a orquestração do mundo⁹.

É, pois, muito cômodo entregarmos-nos a um fatalismo apocalíptico e terminar os dias nos suspiros ou nos brados de revolta. Limpar os ouvidos do ranço enraizado por um gosto por *gadgets* tecnicistas, *reescutar* paisagens (também visuais e visualizáveis), parece ser o caminho necessário para que possamos agir de forma ativa e inovadora.

Para jamais aceitar pacificamente a imposição silenciosa do Ruído Sagrado, faz-se necessário, antes de tudo, a educação dos sentidos, através do desenvolvimento de um *ouvido pensante*, como orienta Schafer, pois, somente o ouvido pensante será atento e seletivo o suficiente para abolir imperialismos, seja qual for a sua natureza. Enquanto isso, a canção feita para as mídias não se furtará às estratégias de sobrevivência, a despeito de sua natureza destinada à efemeridade. E, nesse ponto, os estudiosos acerca da globalização terão tido mais tempo para refletir acerca do que terão ouvido repetidamente, em uma ou outra variação. Evidentemente, se tiverem, igualmente, limpo os ouvidos...

Referências Bibliográficas

- APPADURAI, Arjun (1998): Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, Michael (org.): *Cultura global: nacionalismo, globalização, modernidade* Petrópolis: Editora Vozes.
- DE FALLA, Manuel (1988): *Escritos sobre música y músicos*. Madri: Espasa Calpe.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor (1999): *Consumidores e cidadãos- conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- FEATHERSTONE, Michael (org.): *Cultura global: nacionalismo, globalização, modernidade* Petrópolis: Editora Vozes.
- LOTMAN, Iúri et al. (1988). *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Horizonte.
- PAIS, Ruy Eduardo (1998): *A orelha perdida de Van Gogh- música e multimídia*. Lisboa: Hugin.
- SCHAFER, R. Murray (1979): *Le paysage sonore*. Paris: J. F. Lattès.
- SHUKER, Roy (1999): *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra.
- VALENTE, Heloísa de A. D. (2003): *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Fapesp; Via Lettera.
- _____. (2008): Saudades de Portugal no Brasil, ou... Fado, uma canção viajante. In: *Canção d'Além-Mar: o fado e a cidade de Santos*. Santos: Realejo; CNPq.
- ZUMTHOR, Paul (1997): *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ; Hucitec.

⁹ Esta frase foi enfaticamente proferida pelo compositor em um curso que ministrou no SESC-Interlagos, em 1991 e anotada com todos os grifos.