

A música das mídias: modos de escuta e memória

PAINEL

Heloísa de Araújo Duarte Valente (coordenação)
CMU/ECA-USP; MusiMid; UMC
musimid@gmail.com

Marta de Oliveira Fonterrada
UMC; MusiMid
martafonterrada@hotmail.com

Otávio Luis Santos
PPGMUS/ECA-USP; MusiMid
Otavioluis.santos@hotmail.com

Resumo: Este painel apresenta resultados parciais de projetos em desenvolvimento e constituem parte de uma pesquisa de longa duração, intitulada “A canção das mídias: memória e nomadismo” da qual participam os autores deste painel. Nela são estudadas as relações entre música; sua permanência ou esquecimento, como processo ativo na cultura. Em outros termos, analisa-se o repertório que se consolidou na paisagem sonora; seus mecanismos de manutenção ou abandono. A abordagem parte do pressuposto de que existe uma *música das mídias*, com traços que garantem a sua especificidade. Tendo claro que cada tecnologia tem características diferenciadas, oferecendo condições de fruição e recepção, analisaremos a música mediatizada através de objetos materiais – o disco, a fita magnética que, por sua vez, solicitam ao ouvinte comportamentos (e rituais) específicos peculiares de escuta. As comunicações que integram este Painel tratarão da escuta de *longplays* como hábitos de consumo de canções italianas, na década de 1960; algumas considerações sobre a como escuta desse repertório se fez *portátil*; por fim, os liames entre memória e escuta, tendo como centro de análise a *performance* de peças de repertório (os *hits*) dessa mesma época.

As transformações da escuta: do fonógrafo às mídias portáteis.

Otávio Santos
CMU/ECA-USP; MusiMid
otavioluis.santos@hotmail.com

Heloísa de A. Duarte Valente
CMU/ECA-USP; MusiMid; UMC
musimid@gmail.com

Resumo: Com o passar dos anos, o hábito da escuta musical passou por diversas transformações. No início do século XX, a relação *homem-máquina-escuta* se elevou a um novo patamar. Atualmente, a dominação das mídias portáteis causa novas transformações na prática da escuta musical. Através de extensa pesquisa e discussão bibliográfica, este trabalho se dispõe a refletir sobre as principais transformações *músico-sociais* originadas a partir da atual utilização massiva das mídias portáteis (como meio predominante de prática da escuta musical moderna), tornando mais visível a relevância de estudos aprofundados na área.

Palavras-chave: escuta. tecnologia. Mídia

Transformations of the listening process by the use of portable media

Abstract: Throughout the years, musical listening habits have suffered many transformations. In the beginning of the 20th century, the relation between *man – machine- listening* reached a new level. The current domination of portable media devices has been causing new changes in musical listening's practice. This article intends to reflect, through extensive research and bibliographical discussion, the main musical and social transformations originated by the massive use of these devices as the leading musical listening vehicle, increasing the focus and the relevance of more detailed researches in this area.

Keywords: listening. technology. media

1. As transformações da escuta: do fonógrafo às mídias portáteis:

O trabalho aqui apresentado está vinculado à dissertação de mestrado que desenvolvo junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Trata-se de um estudo sobre as transformações da escuta musical através da utilização das mídias portáteis, aqui limitadas a alguns de seus mais populares representantes atuais: *mp3 player*, *ipod* e *smartphones*, e as consequências de âmbito musical e social trazidas por essas transformações.

Neste painel pretendo, a partir de extensa pesquisa bibliográfica, discorrer sobre diferentes hábitos de escuta adquiridos ou desenvolvidos conforme a evolução das mídias de produção e reprodução sonora, desde o fonógrafo até as já mencionadas mídias portáteis, bem como determinados rituais de escuta associados a diferentes fases dessa evolução midiática. Considerarei como principal referência o modelo de escuta proposto pelo musicólogo Ola Stockfelt em seu artigo *Adequate Modes of Listening* (2004). O conceito de escuta, assim

como suas aplicações no contexto musical e social da pesquisa será amparado em apontamentos dos pesquisadores Heloísa Valente (1999) e Fernando Iazzetta (2009).

Durante muitos séculos, a escuta musical esteve diretamente ligada à visão e à presença física do intérprete. Ou seja, só era possível se escutar um concerto para piano na presença de um pianista. Porém, o início do século XX, especialmente a partir da revolução industrial, trouxe mudanças que afetaram e modificaram profundamente a experiência da escuta musical, como é o caso do fonógrafo. Ao contrário da era pré-Revolução Industrial, em que a escuta dependia da presença física do intérprete, agora a máquina se apresenta como mediadora deste processo. A este contexto da música mediada tecnologicamente e ao som separado de sua fonte sonora é que aplicamos o termo *esquizofonia* (SCHAFER, 1992). Uma profunda relação entre o homem e a máquina se instituiu a partir da Revolução Industrial, discussão aqui amparada pela pesquisadora Lúcia Santaella (1996).

Conforme novas tecnologias eram disponibilizadas, novas mídias sonoras se popularizavam. A criação dos *longplays* no final da década de 1940 representou um grande avanço, bem como a portabilidade trazida pelo rádio à pilha na década de 1950. Esta última elevou a escuta a um novo patamar, possibilitando o ouvinte a carregar no bolso de seu paletó um pianista ou até mesmo uma grande orquestra sinfônica. A década de 1980 foi fortemente marcada pelo *walkman*, que permitia que seus usuários fossem não somente ouvintes, mas também compositores, ao passo que podiam gravar e editar suas próprias músicas livremente. A chegada dos CDs na década de 1990 trouxe uma nova experiência e perspectiva de escuta em alta fidelidade, além da praticidade e grande capacidade de armazenagem de mídia. Chegamos posteriormente nas mídias portáteis atuais, que se tornam menores em tamanho e maiores em funcionalidades e possibilidades de uso.

Enquanto modelos de escuta, partimos do rígido modelo de escuta estrutural proposto por Theodor Adorno (1973), contemplando os que a este questionam, como Barry Truax (2001) e Peter Szendy (2008) e os que radicalmente se opõe ao mesmo e tentam desconstruí-lo, como Rose Subotnik (1988), chegando ao modelo central adotado neste trabalho, o da escuta contextual, proposto por Ola Stockfelt (2004).

1. Fragmentação e individualização: duas consequências imediatas:

Os resultados parciais da pesquisa apontam para duas principais consequências da atual escuta mediada pelas mídias portáteis: a *fragmentação* e a *individualização*. A primeira tange a “quebra” da integralidade da música em pequenos trechos descontextualizados Este

processo é assim descrito por Iazzetta: “Trechos de árias de ópera ou motivos de sinfonias passaram a ser extraídos de seus contextos para tornarem-se pequenas peças musicais autônomas. A fragmentação tornou-se hábito”. (2009: 41)

Um dos grandes agentes que viabilizou este processo de fragmentação foi o computador. A partir do momento que ferramentas de edição se tornam acessíveis e ao alcance da massa, o ouvinte deixa sua poltrona, seu lugar passivo, e torna-se também “compositor”. Transforma o fragmento que mais lhe agrada da sinfonia em seu toque de celular, ignorando o restante da obra. Neste caso a fragmentação se posiciona no incômodo lugar de agente propagador e “deseducador” ao mesmo tempo. Porém, os critérios para a fragmentação não se limitam ao humor do “ouvinte-compositor”, sendo por vezes fruto de uma limitação tecnológica; da mídia (CD, DVD), não dependendo das vontades do ouvinte.

Desenvolve-se, pois, dentro desse contexto, uma escuta também fragmentada, construída a partir da compreensão de trechos descontextualizados. Campanhas publicitárias de massa estão repletas de obras fragmentadas, brutalmente retiradas de seu contexto sem sequer terem respeitadas suas cadências e rítmicas. Trechos de canções consagradas são costurados como colcha de retalhos e *loops* são repetidos a bel-prazer.

Há ainda o aspecto da *individualização*, em que o indivíduo, como uma espécie de (pseudo)isolamento social, social gerado a partir do momento em que o sujeito coloca seus fones de ouvido e se “ausenta” do local em que está. Também pode atuar como “proteção” inconsciente à agressão das paisagens sonoras dos ambientes urbanos das metrópoles, cria seu próprio universo a partir do momento que se conecta aos fones de ouvido. Percebe-se aqui a grande influência do meio urbano (entenda-se da paisagem sonora do meio urbano) no desenvolvimento da referida “escuta portátil”. Assim nos diz Heloísa Valente:

O desejo de dominação pelo barulho também pode ser saciado por indivíduos isolados em grupo, pois fazer barulho é, antes de tudo, chamar a atenção. Assim sendo, comícios, apresentações de rock, motocicletas que chispam com o escapamento aberto, automóveis que desfilam com os alto-falantes do rádio em alta intensidade nada mais são do que tentativas, geralmente bem sucedidas, de atingir esse objetivo, embora nem sempre claro e consciente. (1999: 45)

Ou seja, existe um contexto social enraizado nas origens da “escuta portátil”. A partir de um suposto isolamento de grupos sociais chegamos ao isolamento do indivíduo. A escassez de estudos específicos envolvendo a relação entre escuta musical e novas tecnologias portáteis permite a este trabalho gerar inúmeros questionamentos e reflexões que dialogam de maneira interdisciplinar com outras áreas do conhecimento, como a sociologia, além de funcionar como fonte de informações para pesquisas futuras. Esta é apenas uma parte da complexa teia de elementos sociais, tecnológicos, pessoais e musicais à qual nos deparamos

ao estudar este modo de escuta aqui proposto, a “escuta portátil”. Esta escuta, por sua vez, se apresenta como fruto de um desenvolvimento tecnológico ainda iminente, que só tende a crescer.

Referências:

ADORNO, Theodor. W. [1973]. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: UNESP, 2011.

IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva: Coleção Signos: FAPESP, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. O homem e as máquinas, in *A cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

STOCKFELT, Ola. Adequate Modes of Listening. In: Cox, C.; Warner, D. (org.). *Audio Culture: Readings in Modern Culture*. New York/London: Continuum, 2004.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1992.

TRUAX, Barry. *Acoustic Communication*. 2^oed., Westport: Ablex Publishing, 2001.

SZENDY, Peter. *Listen: A History of Our Ears*. Trad. Charlotte Mandell. 3^a ed. Fordham University Press, New York, 2008.

SUBOTNIK, Rose. R. Toward a deconstruction of structural listening: A critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky. In: NARMOUR, E.; SOLIE, R. (eds.). *Explorations in music, the arts, and ideas: Essays in honor of Leonard B. Meyer*, p. 87-122. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1988.

VALENTE, Heloísa. D. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. 1^a ed. São Paulo: Annablume Editora-Comunicação, 1999.

A performance da canção como construto da memória

Heloísa de Araújo Duarte Valente (coordenação)
CMU/ECA-USP; MusiMid; UMC
musimid@gmail.com

Resumo: Partindo do pressuposto de que na canção das mídias anterior ao advento da televisão, os signos musicais eram acusmáticos, transmitidos pelo rádio e pelo disco, pretendo abordar, neste texto, as relações entre escuta, corpo, voz, como memória da canção, bem como os elementos constituintes da canção que podem atuar como formadores da memória social. Como referências teóricas, serão adotados os conceitos propostos por Paul Zumthor e R. Murray Schafer.

Palavras-Chave: *Memória cultural. Canção das mídias. Performance*

Abstract: Considering that media song before the arrival of television offered an acousmatic experience, broadcasted by radio and record, this text intends to discuss the relations among listening, body, voice and memory of song, as well as the song morphological components considered aspects of social memory. For this purpose, after the explanation of some especial concepts For this purpose, the main theoretical approaches will be Paul Zumthor's and R. Murray Schafer's concepts.

Keywords: Cultural memory. Media song. Musical performance

1. Corpo, voz, memória, mídia:

Este ensaio dá continuidade aos estudos sobre a canção, que venho desenvolvendo e cujos resultados parciais venho apresentando nos Congressos da Anppom, ao longo de alguns anos. Faz-se necessário, antes de prosseguir, esclarecer algumas questões acerca da natureza da canção, sua *performance*, recepção, para, em seguida, listar algumas das maneiras como se fixa na memória (social) como memória (cultural). O ponto de partida (e, quase sempre, de referência) é a voz. O que se pode dizer das vozes que falam e cantam na mídia? Que traços detêm para que se façam memoráveis, tanto no mundo artístico como na comunicação corriqueira do dia-a-dia? Na época em que o rádio predominava a paisagem sonora (SCHAFER, 2001), eram as vozes *acusmáticas*¹ que acompanhavam a rotina dos núcleos urbanos e rurais. Após o surgimento da televisão, estas vozes ganharam um corpo visível. É importante verificar o papel das vozes dos cantores, tal como foram e são fonofixadas (CHION, 1994) nos discos, fitas magnéticas e outros suportes tecnológicos e as maneiras pelas quais acabam por constituir tramas da memória social, pela mídia.

Para essa empreitada, faz-se imprescindível recorrer à teoria sobre a *performance*, desenvolvida por Paul Zumthor (1997). Sua importância fundamental consiste no fato de que todos os parâmetros do eixo comunicacional se fazem presentes e têm função específica e

ativa. Em outros termos, a *performance* é resultado não apenas do trabalho do emissor da mensagem, mas também do emissor e dos meios de transmissão, nos quais se incluem o espaço físico e a tecnologia empregada na época da sua realização.

Zumthor elaborou um estudo acerca dos níveis de aproximação da linguagem escrita com a oral, classificando a comunicação poética em níveis, de acordo com a maior ou menor afinidade com a escrita: na tipologia que criou, destaca a “oralidade tecnicamente mediatizada” - segmento em que se desenvolve a canção das mídias (VALENTE, 2003). Ainda segundo a perspectiva do erudito, os meios eletrônicos e audiovisuais rompem com o presente cronológico, porque o conteúdo que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico, pelo seu signo correspondente; por conseguinte, os signos que transmitem também acabam por se fixar como memória. Saliente-se, ainda: a modelagem do som permite às mídias apagar as referências espaciais da voz ao vivo, no seu espaço de enunciação: ao ser tratado no estúdio de som o espaço é criado artificialmente, incluindo-se o eliminando efeitos de eco, reverberação etc. Com isso, abolem-se, os vestígios da *performance* ao vivo, sobretudo a *tatilidade* (ZUMTHOR, 2001: 17-18). Com a perda da *tatilidade*, perde-se, em grande medida, a “corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (ZUMTHOR, 2001, p.19).

Dito isto, é importante compreender melhor a circunscrição do conceito de *corpo*. Para Zumthor este deve ser entendido como a materialização daquilo que é efetivamente vivido, que estabelece relação com o mundo. Outros autores, como o estudioso alemão Harry Pross e o ecocomunicólogo Vicente Romano definiram o corpo como *mídia primária*, ou seja, aquela mídia que realiza processos comunicativos através do próprio corpo humano: pela voz, gestos (incluindo-se mímica, movimento e postura), vestuário, maquiagem, máscaras, penteados etc. (ROMANO, apud VALENTE, 2003). A *tatilidade*, o peso, o volume, elementos centrais na caracterização da *performance* ao vivo são, pois, componentes da mídia primária. Romano cita outras duas instâncias comunicativas: as mídias secundárias e terciárias. Afirma o autor que as mídias secundárias “(...) transportam a mensagem ao receptor sem que este necessite de um aparelho para sua decodificação. Como exemplo, encontram-se os diversos signos visuais, tais como a escrita, o desenho e a pintura”; as terciárias, por sua vez, “(...) transportam os sinais mediante o uso de aparelhos tanto na emissão, quanto na recepção da mensagem” (ROMANO apud VALENTE, 2003: 97).

Nesse âmbito, a canção das mídias e sua *performance* se apoiam, sobretudo, nas mídias primária e terciária, ficando a mídia secundária mais associada à cultura escrita (partituras e cifras). Esta classificação é importante para que possamos distinguir

singularidades da *performance* vocal e suas circunstâncias; em particular os elementos gestuais que, por sua vez podem ser automatizados, proprioceptivos² ou simbólicos, definidos no cerne de uma cultura particular: aqui a gestualidade é composta segundo códigos culturais, sendo necessária para a sua compreensão e (re)composição determinados modelos de *performance*. No caso da *performance* artística, adotam-se, com muita frequência, gestos convencionais associados aos gêneros musicais; no caso de grupos vocais, o canto coreografado, imprescindível nos conjuntos que cantam (e tocam) de maneira sincronizada.

Outro aspecto importante a levar em consideração no tocante à canção das mídias diz respeito às referências espaciais, quer na *performance* ao vivo, quer na mediatizada tecnicamente. Não apenas a distribuição de canais ou a posição em cena, mas também efeitos de reverberação, eco, filtros, microfonia acabam por interferir no timbre e nos modos de ataque e na qualidade vocal, no caso dos cantores; em outras palavras, aquilo que o compositor François Delalande destaca como uma das características do “som” (DELALANDE, 2007). Ressalte-se ainda que componentes como o arranjo e a instrumentação denotam não apenas escolhas estéticas do compositor, mas também escolhas feitas por um grupo de pessoas ou mesmo uma comunidade de ouvintes; mas, talvez antes deles, uma determinação selecionada pelos produtores das gravadoras. Acrescente-se que gosto estético também é culturalmente estabelecido, mediante critérios que variam mediante circunstâncias de ordem estética, nem sempre planejadas ou pré-selecionadas rigorosamente³.

Se considerarmos o produto que está fonofixado nos discos, outros elementos da *performance* entram em jogo, tal é o caso da emissão vocal. A “mímica vocal” (FONÁGY, 1983)⁴, perceptível pelos exercícios de escuta atenta desempenha um papel muito relevante, justamente por trazer informações precisas acerca de como se proferem as vozes nas *performances*, na época em que foram os registros efetuados. Nesse sentido, é particularmente interessante verificar as mudanças ocorridas no padrão da pronúncia, ao longo dos anos. Estas se dão por motivos os mais diversos: alterações de origem orgânica (modificação na dentição do intérprete; ingestão de substâncias que alteram a qualidade vocal, idade etc.); de ordem técnica; o padrão de gosto estético, em determinada época; ainda, a padronização idealizada pela gravadora, visando ampliação do público consumidor de discos.

2. Alguns elementos para uma análise comparativa das canções:

O teor acusmático das vozes do rádio de antigamente pode-se dizer um tanto parcial, uma vez que muitas das vozes conhecidas por essa mídia tinham corpo e rosto dos

artistas retratados nas revistas especializadas. Mas revistas não abarcam o movimento – algo somente viável no cinema e, posteriormente, na televisão. Nesses termos, a imaginação e o imaginário do ouvinte atuavam sob um estímulo muito forte, na elaboração do signo audiovisual.

As mídias audiovisuais fornecem informações importantes para a construção da *performance* e, com isso, permitem uma análise mais acurada da canção e suas circunstâncias, orienta Christian Marcadet. Para o estudioso francês, a canção constitui um “fato social total” e deve ser estudada em todas as suas circunstâncias: desde a obra em si, seus autores e intérpretes, mas também em todas as suas formas de divulgação e de existência: nos programas de espetáculo, nas notas de imprensa, nas capas dos discos, dentre outros (MARCADET, 2007).

As perspectivas apontadas pelo estudioso francês ampliaram-se, indubitavelmente, após o surgimento do canal Youtube, pela internet. O acúmulo maciço de material que se encontra atualmente à disposição faz com que este se torne um rico arsenal para a pesquisa da música mediatizada e, muito especialmente, da sua *performance*. De outra parte, ampliam-se os instrumentos de análise e, em consequência disso, os seus parâmetros. Se, de um lado, o estudo pode ser efetuado de maneira mais detalhada, de outra parte, os critérios pedem maior rigor e um detalhamento em categorias cada vez mais finas.

Em meu trabalho de pesquisa, analiso as obras a partir da escuta e da ação cênica. Costumo observar, em uma sequência de gravações, de uma mesma canção, por diferentes intérpretes, de uma mesma época, diferenças; ou, ao contrário, procuro semelhanças em versões aparentemente díspares. Também são importantes as versões *moventes* (ZUMTHOR, 1997; VALENTE, 2003), ou seja, aquelas que, ao longo do tempo, revelam novas reconfigurações e apropriações do signo musical. No geral, tais canções compartilham de uma comunicabilidade imediata e costumam ser apreciadas até por ouvintes habituados à escuta do signo complexo, a despeito de uma frequente presença de elementos de redundância, com letras profusas de elementos de lugar-comum. Nesse jogo entre aproximações e distanciamentos, mais ou menos contrastantes, considero, dentre outros, itens essenciais para análise:

- elementos inerentes à linguagem musical: forma, variações de andamento, *tempo* (metronômico); arranjo, instrumentação, tonalidade (considerando-se que a maioria da música veiculada pelas mídias obedece ao sistema tonal);

- *performance* vocal: os componentes da mídia primária: a qualidade vocal, fraseado, respiração, acentuação prosódica, pronúncia, articulação fonética, elementos

paralinguísticos, interjeições; vestimenta e mobilidade física que esta propicia; corte e cor dos cabelos, perucas, maquiagem, adereços, máscaras; prática da dança ou elementos coreográficos, gestos particulares (alguns, marcas pessoais distintivas do intérprete);

- condições espaciais e local em que a *performance* ocorre (sala de concertos, *music hall*, ar livre, ambiente doméstico); a espacialização (original, criada em estúdio);

- condições de transmissão da mensagem poética: presença ou não de microfone, câmeras de vídeo, tipo de iluminação (*spots* direcionais, luz difusa, solar, velas, uso de efeitos como fumaça, gelo seco etc.); a *performance* é transmitida ao vivo por redes de televisão, internet (etc.)?

- condições de recepção (emotivas, intelectuais, físicas) do artista e do receptor: O artista mira a plateia? Canta de olhos fechados? Expressa emoções, facialmente? Comunica-se verbalmente com ela? Permanece no palco, ou adentra o espaço da plateia? Seu corpo é replicado em uma tela gigante? Uma combinação destes elementos (e ainda outros) comporá a *performance* da canção, na sua totalidade. Não raro, são detalhes ínfimos que marcam a diferença – às vezes, abissal- entre as versões.

Numa etapa seguinte, após a escuta e visualização da *performance* de distintas versões da mesma canção, passo para uma análise comparativa, a fim de coletar informações importantes e que atentam para itens relacionados à composição da memória pela canção, em sua singularidade:

- visualmente, observa-se que o traje condiciona a emissão vocal dos cantores, bem como a sua gestualidade e expressão emotiva;

- o espaço físico em que a canção é executada (salão de baile, sala de concerto, estádio olímpico, praia, cassino etc.), bem como o horário e a estação do ano modelam, em grande medida, as formas de transmissão da mensagem poética e o comportamento da plateia;

- aspectos corporais do intérprete (etnia, idade, estatura e compleição física, idade), bem como outros, decorrentes da sua orientação sexual, personalidade criam aproximações e diferenças. Estes itens já fornecem informações relevantes acerca de vários aspectos, não apenas musicais: público frequentador (sexo, faixa etária, condição socioeconômica etc.), costumes (locais, horários datas dos eventos), dentre tantas outras que não podem ser aqui mencionadas.

3. Vendo pelos ouvidos, ouvindo pelos olhos...

Com uma extensa pesquisa em desenvolvimento acerca da *performance* da canção cantada, nas mídias, o canal Youtube tem me permitido a obtenção de importantes e raros materiais para pesquisas sobre a *performance* do canto. Permito-me relatar uma experiência pessoal, a fim de demonstrar em que medida tal fonte vem sendo importante para determinar as relações entre memória e mídia; música e cultura, tendo a voz cantada como eixo central desse amplo espectro de situações e acontecimentos; que vêm a tornar-se ora memoráveis, ora relegados ao esquecimento.

Há anos buscava conhecer “visualmente” cantores cuja *performance* me despertava interesse; intérpretes que eu jamais havia visto. Dentre eles, Eydie Gormé e Lucho Gatica. Gormé cantou boleros inolvidáveis (*Nosotros; Sabor a mi...*) acompanhada pelo *Trío Los Panchos*. Gormé marcou (musicalmente) uma época, a década de 1960. O som *hi-fi* -a alta-fidelidade - que se instaurava permitia perceber a maneira peculiar da cantora de impostar a voz, os momentos pouco usuais escolhidos para a respiração, desenvolvendo frases longas me impressionavam e tentava reconstruir, pela mímica vocal, os procedimentos técnicos, os gestos, a postura do corpo, contornos e inflexões. Não sendo estas informações sonoras suficientes, busquei, através de fotografias e informações paralelas, componentes que delimitariam a sua ação cênica: penteados, roupa, maquiagem, modelo do microfone etc.

Ainda no domínio “boleresco”, desejava ver Lucho Gatica em cena: sua *performance* chamava-me a atenção pelos ouvidos, graças a seu *sotto voce* característico, inconfundível. Assim como Frank Sinatra e Yves Montand, Gatica demonstrava habilidade notável no domínio do microfone— um dos instrumentos de base da canção das mídias. Tendo em conta que a competência na *performance* da canção midiática reside, em grande medida, na maneira de usar o aparato, necessitava vê-lo em cena, para comprovar algumas suposições que eu havia desenhado mentalmente, a partir da escuta, sobre sua técnica e estilística particular do cantor. A oferta de pequenos filmes no sítio Youtube.com possibilitou-me, depois de muitos anos, observar a *mise-en-scène* de tais ícones do canto. Desse modo, pude dar continuidade à minha investigação com o embasamento empírico necessário. (Para minha satisfação, verifiquei que minhas suposições teóricas se confirmavam, faltando apenas as cores dos figurinos...)

4. Canção, mídia e memória: um signo audiovisual:

O estudo da *performance* da canção midiática diz respeito também aos seus processos de mediatização técnica: a prática em estúdio de gravação permite localizar

cronologicamente as matrizes fonográficas, com maior facilidade, em razão de sonoridades particulares que as tecnologias permitem, em dado período histórico. O conhecimento acerca de repertórios sobre a história da música popular (de maneira formal ou pela experiência de vida) também permite identificar, pelo timbre, os instrumentos mais utilizados em determinadas épocas ou, ainda, o que caracterizam morfologicamente o gênero.

Fotografias podem, igualmente, oferecer indícios para o reconhecimento do gênero musical ou seu uso; a época em que foi tomada. (Mas, sabemos, é possível envelhecer e recuperar imagens técnicas; deste modo, a descoberta nem sempre é fácil...) Na maioria das vezes, as referências são feitas por analogia e comparação, de maneira estereotipada. Por isso é que signos de outra natureza, como as capas de disco (entenda-se o projeto gráfico, incluindo diagramação, letras, cores, imagens, título do álbum etc.) e a sua relação entre gênero musical e intérprete pode aludir a uma informação mais precisa.

Como conclusão parcial, podemos inferir que a relação entre o gênero musical e sua concepção audiovisual é signo de forte impacto semântico: o canto tende a seguir os modelos cristalizados (pronúncia, sotaque, grau de nasalização etc.). Já a identidade vocal, livre de traços reconhecíveis como pronúncia ou sotaque, não é facilmente detectável, mesmo por investigadores experientes. Se o reconhecemos, terá sido em virtude de suas marcas pessoais de *performance*... Daí pode-se depreender, mesmo que provisoriamente, que a materialidade da voz ainda resiste a classificações predeterminadas e insiste na sua singularidade.

A *performance* de gêneros musicais particulares não se limita a algo que se inscreve e se escreve na música, nos arranjos, nas cifras; tampouco se restringe à temática das letras: é algo que envolve as particularidades do “som” (DELALANDE; 2007; VALENTE, 2003), as maneiras de expressão do corpo, as modalidades de enunciação vocal – apenas para citar alguns itens. Ademais, como mencionei anteriormente, o conhecimento acerca do *savoir faire* de alguns intérpretes reitera a experiência acusmática: procedemos, invariavelmente, a construções mentais, a partir da escuta e de referenciais prévios. No meu caso pessoal, poder ter “descoberto” visualmente Eydie Gormé e Lucho Gatica, no sítio Youtube, foi uma experiência muito proveitosa: Além de confirmar minhas hipóteses acerca da mímica vocal, praticada por ambos, pude verificar que a gesticulação empregada pelos cantores, bem como seu figurino, o cenário, corroboraram minhas informações.

Por outro lado, nomes como Gatica, Sinatra e tantos outros são ícones do seu tempo, componentes de uma memória que se fixam na paisagem sonora. A canção midiática permanece como importante instrumento de reconhecimento, uma vez que as memórias que a

canção retém são, em grande medida, de ordem afetiva. O ouvinte conhece o tempo e se reconhece nele, em suas representações físicas (as unidades da duração) e simbólicas (os signos, em suas interfaces).

Por último, parece certo concluir que a canção das mídias é um texto audiovisual – ainda que o elemento visual exista acusmáticamente, oculto no imaginário de cada pessoa, ou mesmo de um grupo social. Nesse ponto, todo o estudo, sobre a canção das mídias, deve ter a *performance* como elemento primordial de análise. Nesse sentido, as fontes audiovisuais para o estudo da canção (aliás, como qualquer manifestação musical) podem contribuir para um estudo mais consistente acerca da sua *performance* no âmbito da linguagem musical - e, conseqüentemente, no estudo da *performance* como memória.

Referências :

CHION, Michel. *Musiques: médias et technologies*. Paris: Flammarion, 1994.

DANELLO, Dick (Filippo d'Anello) : *Entrevista a Heloísa Valente e Marta Fonterrada* 24.out. 2012. São Paulo .Inédito.

DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra. Cinco aspectos de uma mutação da música e suas conseqüências estéticas, sociais e pedagógicas In: VALENTE, Heloísa (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/ FAPESP, 2007.
FÓNAGY, Ivan . *La vive voix: essais de psycho-phonétique*. Paris: Payot, 1983.

MARCADET, Christian: Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa. In: VALENTE, Heloísa (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2007.

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

ZUMTHOR, P.: *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec; Educ, 1997.

_____ *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2007.

Os *longplays* como símbolo de uma época

Marta de Oliveira Fonterrada
UMC/ MusiMid
martafonterrada@hotmail.com

Heloísa de A. Duarte Valente
CMU/ECA-USP; MusiMid; UMC
musimid@gmail.com

Resumo: Este trabalho trata da música italiana que chegava a São Paulo através do rádio, televisão, cinema durante o entorno da década de 1960. Pretendo apresentar a análise de alguns LPs da época, como objetos de escuta e fruição musical, bem como suas capas que sugeriam através de suas imagens um ideal de consumo da época. Partirei do conceito de *canção das mídias* (VALENTE, 2003), sua *performance e nomadismo* (ZUMTHOR, 1997) como elementos ativos e de forte presença na cultura. pretendo identificar que repertório da música italiana foi incorporado à *paisagem sonora* (Schafer, 2010).

Palavras-chave: Paisagem sonora. Música italiana (1960). Memória cultural. São Paulo: música.

Longplays as a symbol of an epoch

Abstract: This paper analyses the Italian music brought to Sao Paulo city via radio, television, cinema around during the 1960's. I intend to present the analysis of some LPs of the era, as objects of listening and musical enjoyment as well as their covers that suggested through your images an ideal drinking at the time. Leave the concept of media song (VALENTE, 2003), its performance and nomadism (ZUMTHOR, 1997) as active elements and a strong presence in the culture. I intend to identify repertoire of Italian music was incorporated into the soundscape (Schafer, 2010).

Keywords: Soundscape. Italian music (1960). Cultural memory. Sao Paulo music.

1. *Longplays* italianos: uma privilegiada fonte de pesquisa musicológica:

O trabalho de pesquisa que apresento é parte da dissertação de mestrado que desenvolvo⁵ e tem, como objeto de análise, a canção italiana em discos e irradiada em programas radiofônicos e televisivos, na cidade de São Paulo. Intitulado Proponho-me a estudar, neste projeto, especialmente o período entre 1958 - marco importante com a música *Nel Blu, nel pinto di blu (Volare)* como vencedora do Festival de San Remo daquele ano, na voz do cantor Domenico Modugno – estendendo-se até a década de 1970.

Para este painel pretendo apresentar o processo de análise que adotei para o desenvolvimento do projeto. Parto do estudo de alguns discos no formato *longplay* (LP) da época, considerados como objetos de escuta e fruição musical. Além do estudo do repertório, darei atenção especial ao projeto artístico e gráfico das capas, uma vez que estes foram

concebidas como valores indicativos dos ideais de consumo da época. Partirei do conceito de *canção das mídias* (VALENTE, 2003), sua *performance* e *nomadismo* como elementos ativos e de forte presença na cultura. Antes de prosseguir, faz-se necessário destacar que tais conceitos, foram propostos por Paul Zumthor (1997) e têm um contorno muito preciso. *Performance* não remete apenas à execução da obra, à sua transmissão, mas inclui, também as circunstâncias espaço-temporais, a função do receptor e o canal da mensagem. O conceito de *nomadismo* (ZUMTHOR 1997), por sua vez, deve ser compreendido como uma habilidade intrínseca que permite aos signos se transformarem, sucessivamente (mecanismo da *movência*), de modo a se manterem como memória. Tal propriedade decorre da própria complexidade do signo. No caso de uma obra musical, tal é o caso de *Nel blu, ti pinto de blu* (*Volare*) pode observar-se uma quantidade imensa de reapropriações da obra, desde o seu surgimento até a atualidade.

Como orientação subsidiária, parto de entrevistas⁶ a pessoas que viveram este período de efervescência da música italiana na cidade de São Paulo (a década de 1960), para traçar as diferentes formas de escuta e respectivos comportamentos dos entrevistados, de acordo com a memória pessoal de cada um deles. Com isso, será possível fazer um levantamento que aponte para a reconstrução da *paisagem sonora* (SCHAFER, 2012) daquela época e reconstruir o imaginário e comportamento de uma época em que se ouvia a canção italiana no rádio, assistia-se a *shows* de artistas internacionais e se cultivava o hábito de frequentar récitas teatrais, algumas vezes com transmissão na televisão.

Parto de acervos discográficos encontráveis em centros de documentação, sebos e outras fontes como depoimentos de estudiosos e memorialistas procedo à identificação do repertório da música italiana que foi incorporado à *paisagem sonora* (SCHAFER, 2010) paulistana, paulista e de outras regiões, por intermédio do rádio, LPs mídias que os seguiram. Uma contribuição especial deve ser creditada a Dick Danello, radialista e cantor, que me concedeu entrevista. Proprietário de um importante acervo pessoal – sobretudo sua vasta discoteca, colocou à minha disposição a consulta e escuta. Na presente etapa de trabalho, encontro-me na fase de levantamento de material para escuta e análise.

Metodologicamente, a continuidade da pesquisa envolverá a análise e escuta de um conjunto de LPs de música italiana, onde constam os grandes sucessos, mas não apenas isso: além de amostragem da canção italiana das mídias daquela época e seus intérpretes - Nico Fidenco, Domenico Modugno, Mina, Rita Pavone, Sergio Endrigo, Giacomo Rondinella e Dick Danello entre outros – farei uma análise comparativa das capas.

As capas dos LPs servirão, ainda, como elemento subsidiário da pesquisa em outra direção, uma vez que eram utilizadas pela indústria fonográfica como chamariz para a venda dos *longplays*. Nesta perspectiva, entende-se que a construção da imagem pictórica atende a uma demanda de ordem simbólica, evocando um ideal comum do inconsciente coletivo. Para este estudo, sirvo-me do ensaio escrito por Christian Marcadet (2007). Segundo o autor, a canção é um “fato social total”. Para seu estudo, devem-se levar em conta outros parâmetros de análise: capas e projeto gráfico, diagramação, notas de imprensa, cartazes de shows, dentre outros. Sendo os elementos gráficos, fotografias e demais ilustrações componentes cuidadosamente estudados pelos departamentos de *marketing* das gravadoras, poderei, a partir do estudo de tais imagens, proceder a um levantamento dos elementos de imaginário social vinculados ao repertório e ao intérprete (geralmente cantor).

O trabalho de pesquisa inclui, pois, o ato de selecionar algumas capas de discos para fazer uma leitura de como a imagem e o texto colocado na contra capa serviam como elemento de construção de um ideário da época. Os valores que eram transmitidos aos consumidores do repertório e as necessidades de consumo que passavam a ser criadas.

Pretendo ainda, através deste rico material, tratar da história da música italiana de uma década, considerando os dois tipos de imaginário, o cultural *noosférico* e o midiático *mediosférico*, enumerados pela semioticista Malena Contrera (2012). O primeiro reúne a cultura italiana da imigração e o segundo o que proporciona o imaginário provocado pela mídia da época. É através de depoimentos como estes, fotos, textos, que tentamos reconstruir um pouco deste período, recriando também a paisagem sonora de uma época. Segundo o compositor Murray Schafer, teórico da paisagem sonora, “o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito da tendência e da evolução dessa sociedade.” (SCHAFER, 2010:23).

2. *Longplays* italianos como padrões de gosto: a cultura de uma época:

A música italiana em voga na década de 1960 – de características diferenciadas daquela que tomou conta dos lares paulistanos no início do século XX veio a se tornar parte da paisagem sonora da cidade de São Paulo, podendo ser considerada legítima representante de um determinado período da história brasileira, chegando a predominar nas paradas de emissoras de rádio. Segundo o radialista Dick Danello (2012), durante a década de 1960, a música internacional predominante nas ondas radiofônicas era a de origem italiana. Tal fato é endossado pela antropóloga Rita Morelli (2009, p.62).

Em sua maioria absoluta, o repertório composto de canções - era tocado nas emissoras de rádio, que recebiam diretamente das gravadoras os *longplays* para a divulgação dos *hits*. A partir daí, discos eram comercializados, possibilitando o conhecimento de outras canções, conhecidas como o “lado B”, não necessariamente veiculadas pelas emissoras de rádio. A indústria fonográfica a apresentava como *hit parade* nos programas radiofônicos, uma estratégia mercadológica para a comercialização de *longplays*, os conhecidos discos de vinil de doze polegadas.

O percurso desse repertório de canções nos interessa particularmente, pois caracteriza duas frentes de pesquisa: 1) como as diferentes mídias, bem como a indústria fonográfica atuavam estrategicamente, durante a década de 1960 para venderem seus *longplays* (LPs) e promoverem artistas; 2) como as canções veiculadas pelo rádio vieram a construir a memória individual dos ouvintes (e, em alguns casos, a memória social).

É bom lembrar que no período pesquisado as mídias portáteis da época eram o LP e a fita cassete. Era comum as pessoas se presentear com *longplays* sugerindo, umas às outras, formas e rituais de escuta. Para além das vozes dos cantores, o LP representava os anseios e ideais de uma época. As fotos de suas capas apontam, visualmente, os apelos universais (sexualidade, modos de vida, *status quo* da época etc.). A capa funcionava mais que uma embalagem decorativa, portanto... As contracapas possuíam um texto geralmente encomendado para um crítico musical da época, chamando a atenção para a qualidade musical, arranjos e interpretações.

A análise iconográfica das capas de LPs que eram comercializados nas décadas de 1960-1970 permitirá verificar como as ilustrações servem para revelar elementos de imaginário dominantes, cenas do cotidiano, entre outros aspectos. Nesta perspectiva, entende-se que a construção da imagem pictórica atende a uma demanda de ordem simbólica, evocando um ideal comum do inconsciente coletivo. Selecionei, previamente, dentre os discos de grande vendagem, uma quantidade inicial de 10 a 15 títulos, por ano, enumerando os elementos figurativos e gráficos mais recorrentes. Em algumas vezes, o apelo mercadológico é direto. Seguem alguns exemplos iniciais:

	<p>Paisagem de fundo: cidade renascentista Modelo fotográfico: a intérprete, em atitude ante a câmera, que tenta sugerir, com um toque de malícia, a “resposta” para o título. Título: <i>I Ragazzi Vogliono Sapere</i> Intérprete: Mary Objetos de cena: cadeiras de vime. A intérprete possivelmente reflete sobre sua condição existencial...</p>
	<p>Paisagem de fundo: Praia mediterrânea Modelo: casal romântico, roupas e cabelos característicos da década de 1960 em possível tarde de domingo ou horário de lazer. Sugere que a música é para ser ouvida nos tempos livres. Título: <i>Tu sei sempre</i> Intérprete: Roby Ferrante Objetos de cena: rede de pesca, mureta.</p>
	<p>Pano de fundo: “design” gráfico modelo: a própria intérprete A postura corporal inclinada já rompe com a tradicional pose em voga Título: <i>E' nata una Stella</i> Intérprete: Rita Pavoni</p>
	<p>Modelo fotográfico: Persistência de locações, como praia A juventude do manequim reporta ao público-alvo Título: <i>Canzone sulla Spiaggia</i> Intérpretes diversos (coletânea)</p>

3. Palavras finais:

Minha experiência anterior ao início do mestrado é de radialista e produtora de programas musicais. Este projeto se encontra em andamento e, como já mencionado no início, faz parte de um projeto maior, em caráter multidisciplinar. No momento atual, trabalho na edição do roteiro do documentário e na seleção de títulos para análise, de acordo com o padrão de fichamento sugerido por Marcadet (2007). Não tenho resultados substantivos prontos a apresentar.. A experiência de desenvolver este projeto, somada ao meu histórico profissional é gratificante e, acredito, tem contribuições a oferecer à

comunidade acadêmica, bem como aos interessados na cultura italiana, através da sua música.

Referências:

CONTRERA, Malena Segura *Emoção e imaginação: diferentes vínculos, diferentes imaginários*. XXI Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012 disponível em: <http://www.compos.org.br/>

DANELLO, Dick (Filippo d'Anello) : *Entrevista a Heloísa Valente e Marta Fonterrada* 24.out. 2012. Vídeo. São Paulo. Inédito.

MARCADET, Christian. 2007. Fontes e recursos para a análise da canção e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa.. In: VALENTE, Heloísa de A. D.(org.): *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

VALENTE, Heloísa de A. D. *As vozes da canção na mídia* São Paulo: Via Lettera/ FAPESP, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec; Educ, 1997

Notas:

¹ Termo criado por Pitágoras e retomado por Pierre Schaeffer, designando o som que é ouvido sem se poder ver a fonte emissora do som. Corresponde, em certa medida, ao conceito de esquizofonia, elaborado por R. Murray Schafer (2001).

² Por automatizada, incluo gestos manuais como a mão voltando-se contra o peito, para identificar o “eu” falante, ao passo que, como gestos culturais são convencionais e mutáveis ao longo dos tempos.

³ É o caso, por exemplo, do *tecnobrega*: a sonoridade de equipamentos de baixa qualidade técnica converteu-se em som (Delalande, 2007) característico do gênero.

⁴ A expressão, proposta pelo foniatra Ivan Fonágy, na década de 1970 designa a gesticulação facial executada ao se pronunciar os fonemas, capaz de ser percebida pela escuta. Foi através de experimentos que Fonágy concluiu que a visualização da mímica e os gestos faciais poderiam ser reconstituídos pelo ouvinte, a partir da experiência da escuta (FONÁGY, 1983).

Notas:

⁵ Junto ao programa de pós-graduação em Políticas Públicas pela Universidade de Mogi das Cruzes, UMC. Intitula-se *A canção italiana nas mídias: memória, nomadismo e paisagem sonora na terra da garoa*, é parte integrante de um projeto maior, coordenado por Heloísa Valente.

⁶ Os entrevistados são músicos (instrumentistas, regentes, cantores), radialistas, pesquisadores universitários, além de pessoas idosas vinculadas à cultura italiana, por opção pessoal ou herança cultural familiar. Este grupo de depoentes foi selecionado para integrar o documentário do qual participo, como produtora, roteirista e entrevistadora.