opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Os giros (do mundo) do disco voz na voz canção

Heloisa de Araujo Duarte Valente

a Philadelpho Menezes, *in memoriam*

Introdução

A canção popular, segundo o Dicionário Musical da Livraria Larousse (1982), é um gênero raramente definido, pode ser entendida como *"uma peça curta cantada, de forma estrófica, com um refrão que se repete (com estrofes ou não, em uma música particular) e versos que se amoldam a um metro regular (...). Sua duração média foi codificada, nos dias de hoje, pelo disco: em torno de dois minutos e meio(...) de riso, de tragédia ou de emoção"* (1982:273). Trata-se do gênero musical mais estável e universal, atravessando séculos de cultura ocidental. Presente na maior parte das culturas conhecidas, é talvez a manifestação acústica mais presente no século XX, sobretudo no meio urbano. Das maneiras as mais variadas, a canção compõe a trilha sonora da vida cotidiana.

Deve ressaltar-se que a canção *no* século XX e, sobretudo, a canção *do* século XX difere de todas as que a antecederam: o advento da eletricidade, da eletrônica e da informática, deu origem às mídias, permitindo não apenas a *performance* ao vivo, como também suas múltiplas camadas de mediatização técnica. Esta mudança cabal resultou em transformações sem precedentes em toda a história da *paisagem sonora* [19]. Até a invenção do fonógrafo, do rádio e do telefone, cada som da paisagem sonora era único e irrepetível. As formas de mediatização técnica do som que foram surgindo e se aperfeiçoando, ao longo dos anos, abalaram irrevogavelmente tanto a natureza, quanto a produção e difusão do som, uma vez que possibilitaram, pela primeira vez na história, que este se libertasse do

[19] *Paisagem sonora* é definida por Schafer (1979) como todo ambiente acústico, qualquer que seja sua natureza. É importante ressaltar que a *paisagem sonora* está em constante transformação. No curso da

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

espaço e do tempo. A esse fenômeno Schafer denominou *esquizofonia*: *"A esquizofonia é a separação de um som original de sua transmissão ou de sua reprodução eletroacústica"* (Schafer, 1979: 133; 377).

No caso particular da música, as possibilidades de *captação, telefonia, fonofixação, amplificação* (seguidos da *geração* e *remodelagem*) - para utilizar a precisa terminologia estabelecida pelo compositor e musicógrafo Michel Chion (1994), possibilitaram a audição de obras que os séculos precedentes produziram, além daquelas praticadas em outros redutos do planeta. Passa a promover-se, talvez até meio acidentalmente, uma conscientização mais ampla dos vários idiomas que a *linguagem* musical pode abarcar: da tradição européia culta às diversas manifestações das culturas autóctones.

A criação das mídias sonoras, especialmente o disco e o rádio, dará origem a um novo gênero de produção musical, que varrerá todo o século XX: a canção popular urbana; mais precisamente, a canção *composta para ser fixada tecnicamente* (*gravada*) e transmitida pelas ondas elétricas e eletromagnéticas (*telefonia*). Esse tipo de canção apresenta características muito peculiares que a diferem da canção popular tradicional ou da erudita, especialmente no que diz respeito à sua *performance* – aqui tomada no sentido teorizado pelo erudito Zumthor[20]: a *performance* envolve não apenas a ação do intérprete de uma obra oral – sua voz, todo o seu corpo (gestualidade, respiração, transpiração, efeitos vocais), mas também a função do receptor, os meios e condições de transmissão da mensagem.

A canção criada *pelo* e *para* o mundo discográfico tem características próprias, que se transformam de acordo com imperativos tecnológicos, ideológicos e muitos outros. Reciprocamente, a canção também realimenta e reinventa, a seu modo, o meio que a gerou.

---

história, verifica-se que ela vem se tornando progressivamente mais barulhenta. Isto se deve, em grande parte, à maior quantidade de objetos produtores, transmissores e amplificadores de som.

[20] "Performance *é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida"* (1997:33)

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Este tipo de canção – que doravante denominaremos *canção das mídias* - nasceu no disco, estendendo-se ao rádio, ao cinema, ao vídeo, à Internet.

As páginas que seguem tratarão, mais especialmente, da *performance* da canção *das* mídias *nas* mídias, em alguns momentos-chave da sua existência, através de seus ícones maiores: Enrico Caruso e Frank Sinatra. O primeiro, representando as mídias sonoras em seu estado nascente; o segundo, em seu período de consolidação. A etapa correspondente à *alta-fidelidade total* (o disco compacto, ou CD) apresentará características multifacetadas, uma vez que abarca, a princípio, toda a música já registrada nos períodos precedentes. Aqui, torna-se difícil encontrar uma figura que represente essa fase de modo emblemático. De todo o modo, os diversos tipos de *performance* fixados sobre suporte eletroacústico constituem signos e, como tais, são portadores de um tipo privilegiado de memória, não apenas da própria mídia, em si, mas também da memória cultural. Sobre esse tema dedicaremos nossas considerações finais.

Caruso, a voz *fonogênica*

Se para os ouvidos do fim do segundo milênio a mediatização técnica do som não nos provoca o menor estranhamento - passa como se tivesse sempre existido -, o mesmo não se pode afirmar acerca da geração das primeiras décadas do século, quando o rádio e o disco começavam a penetrar na vida cotidiana citadina, de forma ainda bastante precária. Nessa época, já brilhava a figura emblemática de Enrico Caruso (1873-1921). Ponto de confluência entre o apogeu da ópera verista, a canção napolitana e o advento do disco, a voz de Caruso inscreveu-se nos cilindros, nos discos em 78 rotações e, bem posteriormente, nos discos compactos com leitura a raio *laser,* consolidando seu mito -quem sabe?- para a eternidade.

O que faz de Enrico Caruso, o grande, inesquecível Caruso? Muitos foram os cantores que se notabilizaram em sua época. Porém, nenhum deles se manteve no fio da memória por

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

tanto tempo quanto ele. Já que os fonogramas deixados pelo lendário cantor não permitem uma audição a contento, faz-se necessário recorrer a testemunhos de época para melhor compreender o que foi, no romper do século XX, o *fenômeno* Caruso. Dos inúmeros depoimentos existentes a propósito do lendário cantor[21], podemos recolher algumas características: predisposição orgânica; constituição física que lhe permitia a otimização do funcionamento vocal; aparente naturalidade na emissão vocal, o timbre raro, a maturidade musical, além do carisma pessoal que exercia sobre as massas.

Segundo relata Dorothy, viúva do cantor, a compleição física de Caruso reunia as características ideais para o canto: *"Um grande peito, uma grande boca, noventa por cento de memória, dez por cento de inteligência, trabalho árduo e algo no coração"* (1991:103). Evidentemente, essas considerações – bastante discutíveis - não podem ser tomadas ao pé da letra como a chave para a compreensão de como se constituiu o lendário *virtuoso*.

Certamente, Caruso dominava com maestria não apenas o funcionamento do aparato vocal como também as várias formas de gestualidade, de maneira a transformar cada concerto em um momento epifânico, sobretudo na *performance* ao vivo, que Caruso dominava plenamente. A *performance* ao vivo põe em funcionamento a *"poetização natural da palavra, colocada na boca de quem a profere e no ouvido de quem a recebe, **presente** tanto para um quanto para outro, com sua amplitude, sua altura e seu peso*[22]*"*, explica Zumthor (1993:129, grifo do autor). Idéia que, em outra passagem, o autor retoma: *"A transmissão de boca a ouvido **opera** o texto, mas é o todo da* performance *que constitui o* locus *emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva"* (Zumthor, 1993:222, grifo do autor).

O Cannio de Caruso arrebatava a platéia (e também ou ouvinte de discos, ainda hoje) não apenas pela mensagem contida no monólogo, de *Vesti la giubba*. Através de sua

[21] Pierre Key, especialista em técnica vocal, Luisa Tetrazzini, cantora lírica de um método de canto: Herman Klein, crítico musical; Rosa Ponselle, cantora e parceira de Caruso em várias récitas, entre outros (apud Schoenberg, 1988)

[22] São justamente características a táteis como peso e volume que desaparecem na *performance* mediatizada tecnicamente..

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

performance[23], toda uma carga afetiva transborda na trama narrativa de conteúdo dramático. O texto, engenhosamente corroborado por um hábil trabalho de instrumentação (observem-se os momentos de clímax, as variações de andamento, a dinâmica) sustenta a melodia de longas notas em *legato*. Estas observações, de cunho musicológico, explicam, em parte, o impacto que a *performance* de Caruso causava em sua audiência.

Há, dentre outras, uma justificativa que vale ser acrescentada: o monólogo que o personagem desenvolve ao longo da ária através do cantor é, na verdade, um diálogo: a *performance* exige um interlocutor, ainda que silencioso, à medida que o receptor (neste caso, o espectador) acata a mensagem e reage a ela. A mensagem poética clama o contato, a sociabilidade, a habilidade em transmitir sentimentos e emoções. Em virtude desse diálogo, o receptor da *performance* acaba sendo, de alguma forma, co-autor da comunicação poética (Zumthor, 1993: 222). A audiência torna-se, assim, confidente de Cannio e com ele divide os momentos de amargura e desespero.

Caruso cantava para multidões, ao vivo, e sem microfone. Quando este surgiu, cuidou de captar sua voz *fonogênica* (Chion 1994) - uma das primeiras vozes (*vozes-mito*) a serem registradas. Caruso gravou, basicamente, árias de óperas e *canzonettas* italianas. O fonógrafo ensaiava seus primeiros passos e parece ter-se combinado bem com as características da voz de Caruso: timbre, clareza na captação das notas agudas conseguiram resultados não superados ou mesmo igualado por nenhum outro contemporâneo. Suas primeiras gravações datam de 1902, mas o estouro nas vendas se dá a partir 1903-1904, quando Caruso brilha nos palcos do Metropolitan Opera House de Nova Iorque, o *Met*. Daí por diante, passa a vender milhões de discos. Sua voz é ouvida em todo o mundo, tornando-

[23] Há de se frisar que *performance* envolve, antes de tudo, uma ação física. O corpo é a fonte geradora da voz que, na condição de instrumento musical, tem como balizas os parâmetros do som, segundo a linguagem musical. No caso particular do cantor lírico, a técnica visa a uma otimização da tessitura, da sustentação dos valores, da dinâmica, das variações de timbre. Além do mais, a pronúncia do texto deve ser clara e compreensível pelos falantes do idioma.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

se *exemplar,* uma vez que passa a servir de modelo para a nova linguagem que se criava - a *performance* mediatizada tecnicamente[24].

Não podemos, entretanto, deixar de mencionar outros fatores que contribuíram para que Caruso construísse e fixasse esse modelo: além das particularidades excepcionais que edificaram *o grande Caruso,* a voz foi o instrumento - o *medium* - privilegiado das primeiras gravações musicais pois, era o instrumento que oferecia, nos primórdios das técnicas de gravação, o maior número de elementos de identificação ao ouvinte: palavras, acento, sutilezas na articulação, efeitos vocais... O sucesso crescente do disco fez com que a alta-fidelidade acústica passasse a ser a grande meta da indústria fonográfica. Nesse contexto, a voz permaneceu o melhor balão de ensaio.

***The Voice,* Mr. Francis Albert Sinatra**

Como pudemos observar, Caruso constitui o exemplo basilar da voz fonofixada sua fase nascente: dos cilindros de cera aos discos de 78 rotações em ebonite. A evolução tecnológica deste é representada pelo disco em vinil em 33 rotações. Proporcionando maior tempo de duração, redução significativa do índice de ruídos, esta nova mídia é logo seguida, no final da década de 1940, de uma outra novidade de importância capital no desenvolvimento da linguagem da canção: a alta fidelidade sonora (*high fidelity* ou, simplesmente, *hi-fi*). Nos Estados Unidos -centro produtor e difusor da alta tecnologia- coincide com a popularização da televisão, e com a criação do som estereofônico. Este conjunto de novos recursos permite que o efeito da *performance* sobre o receptor seja ressaltado, criando uma ambiência envolvente, que sugere a aproximação tátil. (Mc Luhan,

[24] A *performance* encontra-se, de acordo com Zumthor, no domínio da oralidade *mecanicamente mediatizada*. Como tal, deve ser entendida como uma situação em que há uma defasagem no eixo espaço-tempo na transmissão e recepção da mensagem poética. Em outras palavras: intérprete e ouvinte/espectador não se encontram fisicamente presentes no mesmo instante em que se realiza. A *performance* mediatizada tecnicamente necessita, pois, de aparatos técnicos para a emissão da mensagem ou ainda, para a emissão e recepção, simultaneamente. É o caso do microfone de amplificação, da transmissão radiofônica e todas as mídias sonoras.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

1988: 316-317). Acrescente-se um elemento novo que acompanhará, a partir desse instante, o desenvolvimento da linguagem da canção midiática: o microfone de amplificação.

Ainda na década de 1920, a adoção de técnicas de projeção de voz, utilizadas no canto lírico (sobretudo as escola italiana) era de uso corrente. Isso se deve não apenas às insuficiências técnicas de fonocaptação, mas também a um consenso cultural que perdurava desde os tempos de Caruso[25]. O advento do microfone de amplificação representa, pois, uma mudança importante na *performance* da canção, uma vez que permitiu que outros modos de cantar fossem incorporados à estética da canção das mídias: um deles, mais interiorizado, de proporções mais camerísticas, mais avizinhado à fala coloquial, passa a ser aplicado no *jazz* e na música folclórica, do qual são exemplos Billie Holiday, Bing Crosby e Fred Astaire; também o *scat singing*[26] de Louis Armstrong e Ella Fitzgerald.

Foi graças ao microfone que se vulgarizou o estilo *cool*. Esta paisagem de vozes abarca também os *crooners* que se multiplicam nessa época, compondo sua *performance* numa ambiência (paisagem sonora) intimista, beirando a experiência tátil. Enquanto o artista executa a obra, percebe-se nele a atitude de manter um elo comunicativo com sua platéia (Eisenberg, 1987: 173). Na *performance cool* a voz brilha, porque o ouvinte nela se introjeta. Curiosamente, esta característica parece preservar-se no estúdio de gravação.

Nesta modalidade se encontra Frank Sinatra (1915-1998). Embora tenha-se iniciado como *crooner* de *Big Bands* de Harry James e Tommy Dorsey, são as décadas 1940 e a 1950 (o período em que assina contrato com a Columbia e a Capitol), a época que representa o apogeu da carreira do cantor. O sucesso de Sinatra pode ser atribuído a muitos fatores. Dentre eles, o domínio técnico do microfone, que elevou Sinatra ao estatuto de *divino artista* dos tempos da *hi-fi*. Além do mais, os novos efeitos sonoros resultantes da estereofonia e da alta-fidelidade não apenas salientam, como também expandem as possibilidades expressivas da própria criação musical e da respectiva *performance:* a maestria na instrumentação, a suntuosidade dos arranjos de Nelson Riddle, somam-se à

[25] Observe-se que essa tendência se dilui apenas no final da década de 1950, com a Bossa Nova.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

excelência técnica e musicalidade de Sinatra. Sutilezas de pronúncia, controle da respiração passam a ser ouvidos com a mesma nitidez perceptível, até então, apenas nas apresentações ao vivo...

Além do reconhecido talento como cantor, Sinatra também inova a canção ao inaugurar o disco em formato de álbum (temático), escolhendo a dedo uma série de canções *standard* dos letristas e compositores mais refinados do momento e que correspondiam aos anseios da classe média daquela época e de ainda hoje: Cole Porter, George e Ira Gershwin, Johnny Mercer, Richard Rogers, Jerome Kern, Lorenz Hart, Oscar Hammerstein. Frank Sinatra é, pois, a voz da metrópole bem sucedida economicamente, tanto no que se refere ao seu repertório, quanto às inovações técnicas a que o seu público de referência tem acesso financeiro.

É bem verdade que a construção da *performance* de Sinatra não se limitou ao rádio e ao disco. Se a carreira artística de um cantor popular contava, via de regra, com o apoio da mídia impressa (reportagens, entrevistas em jornais e revistas, geralmente acompanhadas de fotografias de estúdio), no caso de Sinatra, o desdobramento de sua imagem foi ainda maior, dado que exerceu a carreira de ator e apresentador de programas na televisão norte-americana.

Posto isto, acreditamos que quaisquer atribuições à imagem do artista, bem como as peripécias de sua vida pessoal turbulenta, a construção do símbolo sexual, funcionam como signos subsidiários indiretamente relacionados à sua *performance* propriamente dita. Sinatra será sempre *The Voice*.

A voz digital: *immaterial girls*.

A história da evolução das mídias sonoras nos revela uma preocupação que parece ter sido uma constante desde o seu surgimento até a década de 1980: a conquista plena da alta

[26] Melodia improvisada em cima de sílabas sem qualquer sentido muito praticada por cantores de *jazz*.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

fidelidade sonora, ou seja, a capacidade de reproduzir, na *performance* mediatizada tecnicamente, as mesmas qualidades acústicas que a *performance* ao vivo[27]. Como já dissemos, a alta-fidelidade surgiu no final da década de 1940, *pari passu* à popularização da televisão, à criação do som estereofônico.

Os processos digitais de fonocaptação e de fonofixação, que surgiram a partir da década de 1980, propiciaram um maior controle do material sonoro, tanto no que se refere às possibilidades de manipulação deste, quanto na criação de novos recursos técnicos. Estes, por sua vez, serão responsáveis por mudanças importantes no plano estético. Em outras palavras, a tecnologia que permeia esta nova mídia que aflora no mercado – o disco compacto- afetará a concepção de *performance* e, por conseguinte, a apreciação musical d modo contundente. Pela primeira vez na história das mídias sonoras oferece-se ao público uma tecnologia que elimina definitivamente o atrito, uma vez que a leitura das informações eletromagnéticas passa a ser realizada por um feixe de raios *laser*. Um intermediário importante – a agulha do toca-discos– perde sua função (há de se lembrar que a sensibilidade da agulha era um elemento de crucial importância na cadeia da alta-fidelidade acústica). Além desta qualidade especial, o disco compacto permite a fonofixação de obras extensas, sem interrupção. No mais, as características básicas do disco estereofônico mantêm-se, de acordo com o maior zelo dispensado no momento do trabalho de estúdio de gravação (fonocaptação e fonofixação).

O som digital apresenta, ainda, uma outra característica exclusiva que é importante frisar: além de dispor de recursos que permitem a eliminação de ruídos indesejáveis, a correção de erros, durante a fonofixação, a tecnologia digital também possibilita tratamentos acústicos (espacialização, modificação índices de eco e reverberação etc.). Tais facilidades permitem que qualquer intérprete, *a priori*, possa lançar-se candidato ao *star system*. Como

[27] É curioso verificar que, em pleno final do século XX, o conceito de fidelidade persiste, no meio fonográfico. Seu padrão de referência, entretanto, é outro. Como atesta o compositor Fernando Iazzettta, *"seu significado tornou-se reflexivo e inconsistente: a fidelidade de uma reprodução não é estabelecida pela comparação com seu original, mas em relação ao próprio padrão imposto pela própria tecnologia da gravação"* (1996:25). centro de referência deslocou-se da *performance* ao vivo para o *signo* dessa *performance*.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

conseqüência disso, o critério de seleção dos cantores de sucesso pode até mesmo basear-se em outras referências, externas às qualidades vocais e musicais. Em outros termos, não é mais necessário ser Caruso ou Sinatra para ingressar no mundo do disco, ou mesmo ser bem sucedido nele. Em contrapartida, o engenheiro de som passa a ser co-autor da *performance*, ao mesmo tempo em que assume o papel de arranjador – ainda que estes créditos lhe sejam raramente atribuídos...

A canção da era do disco compacto não se arvora tanto nas vozes-mito como Caruso ou Sinatra; tampouco, no repertório. Trata-se de um produto inserido no contexto da cultura pós-moderna e que, como tal, aceita todo e qualquer gênero de música, de todos os tempos e espaços. Nessa paisagem sonora extensa, abrem-se microfones e alto-falantes às vozes as mais diversas, a ídolos não raro de vida fugaz (Shuker, 1999:114; 116).Assim, fica difícil, nesse contexto, encontrar um modelo emblemático da canção das mídias na era digital.

Em todo o caso, arriscamos lançar algumas hipóteses. No que se refere à canção *pop* da década de 1980 aos nossos dias, talvez seja a cantora norte-americana Madonna o nome que surge praticamente ao mesmo tempo que o CD e que ainda se mantém com força. Madonna parece ser o ícone da música *pop* em uma era de globalização da mídia[28]. A mega-indústria do disco, em suas múltiplas facetas, é a maior responsável pelo sucesso da cantora, a despeito de sua habilidades múltiplas criativas, empresariais. Nota-se, entretanto, que os atributos vocais não são o ponto determinante do seu sucesso. Se os artistas criados pela mídia gozam, em sua maioria, de uma vida efêmera, onde se ancora o sucesso de Madonna? Talvez pela sua capacidade de reinventar constantemente seu personagem, através de uma *performance* onde a teatralidade é preponderante, somada a um fortíssimo apelo corporal – até mesmo sexual -, conduzido pela dança. Curiosamente, a voz de Madonna pouco acompanhou a mudança de seus personagens. E, em termos de técnica

[28] Poder-se-ia acrescentar o cantor Michael Jackson, que iniciou a carreira na década de 1979. Ainda pré-adolescente, notabilizou-se como o cantor do *Jackson 5*, com a canção *Ben*. Na idade adulta adotou a carreira solo, onde se destacou no gênero *pop,* obtendo mesmo um prêmio recorde de 8 Grammy, em 1983. A carreira de sucesso de Jackson persiste, mas parece ter sido abalada, nos últimos anos, quando seu nome esteve envolvido em escândalos de pedofilia.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

vocal, não se verifica, ao longo dos anos, nem maturidade e –tampouco, até o momento - envelhecimento. Será esse o seu único documento de identidade legítimo?

A canção das mídias, em plena pós-modernidade, tem sua vida controlada por aparelhos: ideológicos, tecnológicos, mercadológicos... que ditam a estética de fora para dentro da linguagem: são fixados pré-requisitos, determinados pelos parâmetros da estética da gravação em estúdio. Nas duas últimas décadas do século XX, estes são aplicados a qualquer modalidade da chamada música popular, trate-se de canção *romântica, world music* ou *pagode*: a saliência dos sons graves, os efeitos de eco na percussão, a predileção pela bateria eletrônica e pelos timbres dos instrumentos acústicos (naipe de cordas, coro em vocalize etc.) simulados pelo computador. Estes sons acabam sendo escolhidos, por oferecerem uma apreciação de *melhor qualidade* (note-se que esta é a concepção da indústria fonográfica) do que a *performance* ao vivo, através de instrumentos acústicos convencionais, de ação mecânica (evidentemente, por trás desta *estética* há fatores de interesse econômico em jogo).

Nesse sentido, todo aquele que se amoldar a esses padrões, salvo algumas exceções, será pré-candidato em potencial a uma vaga na galeria do *hit parade*. Isto quer dizer que, em certa medida, não interessa a identidade do *performer*. A personalidade do artista, seus traços particulares, passaram a ser substituídos por funções ou personagens; o mundo *pop* conta com vagas a serem preenchidas momentaneamente. A vida efêmera de artistas da música *pop* explica-se, em parte, por essas razões.

Como já afirmamos, em casos nem tão pouco numerosos, a boa qualidade do resultado final é mérito quase que exclusivo do engenheiro de som. Tal situação conduz a um problema semiótico relevante: o modelo original da *performance* - o corpo do músico, executando a obra ao vivo - é preterido em favor de uma diluição em várias *camadas* de intervenção técnica. De modo que a *performance* de *divas* como Jessye Norman ou Maria Callas - que se assentam não apenas na seu talento cênico, como também no *magnetismo* que o seu domínio técnico exercem sobre o receptor, hoje dividem seu lugar com os artífices do

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

ventriloqüismo e seus bonecos, em particular e, em grande medida, no departamento da música das mídias[29].

*

* *

Todo o contexto que acabamos de citar, levam-nos a traçar algumas considerações acerca da relação mídia/ repertório. Caruso entrou em cena quando a mídia predominante encontrava-se em estado nascente. Além do mais, era acessível financeiramente a um público restrito. Esta é uma das razões que justificam que o seu repertório incluísse árias de ópera e canções napolitanas (lembre-se o número de imigrantes italianos nos Estados Unidos, no início do século). Como não existia, naquele tempo, uma música popular *sob medida* para as mídias, é a implantação das estações de rádio, após a década de 1920 que vai criar, de certo modo, os padrões que definem a música popular. Aliás, como frisa Shuker, *"o rádio permanece como a melhor forma de contato com a música popular"* (1999:79).

Frank Sinatra corresponde a uma época de desenvolvimento econômico e tecnológico em que o rádio já é componente importante na paisagem sonora, e não apenas das grandes metrópoles. O repertório de Sinatra constitui-se não de peças de música erudita, mas de canções, exclusivamente compostas para serem levadas aos palcos (extraídas de musicais da Broadway ou de Hollywood) e aos alto-falantes. Muitas delas irão fixar-se indefinidamente – os *standards*. Os arranjos, assim como todo o processo de fonocaptação são cuidadosamente elaborados, de modo a atender um público mais ou menos instruído (também musicalmente) e adulto (justamente aqueles que têm o acesso financeiro à radiovitrola).

[29] O surgimento de cantores *ventriloqüizados* faz parte, na verdade, de um conjunto de estratégias da mega-indústria das mídias que funciona à base da criação de celebridades. O fato de elevar-se à condição de celebridade transforma-se no passaporte incondicional para o *pódio* do mundo da mídia; forjando, assim, a impressão de uma ascensão do personagem a esferas profissionais *mais elevadas* (social, intelectualmente).

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Na fase do disco compacto, o panorama sócio-econômico-cultural se pulveriza numa segmentação cada vez maior do público. É o momento da pós-modernidade, orientada pelo neoliberalismo econômico e a globalização – que não se restringe à área econômica, estendendo-se também à cultura e à arte. No caso da escuta da canção, estarão disponíveis os sistemas *hi-fi* que atendem à escuta da música a mais refinada e complexa (entenda-se, erudita) quanto à mais banal. Existe também a mídia e repertório adequados a uma fatia de mercado representada pelos pirralhos que, antes de conhecer as primeiras letras, conhecem o apertar de botões: os *micro-systems* com função *karaokê* e suas rainhas que pulam na tela da televisão incitando os pequenos a comprarem seus discos... assim como todo o pacote de quinquilharias que leva a sua *griffe*.

Nesse macro-conjunto que compõe o universo do disco compacto, o CD, vão aos poucos incorporar-se as canções de cunho meramente comercial, destinadas a ouvintes habituados à *fast food* musical – que constitui a grande massa da população. Aí agrupam-se exemplos de canções *rock, axé, salsa*, *sertanejos* e muitas mais que se venham a inventar. Assim como a *fast food* é a comida para não ser saboreada, a *fast food musical* representa a música para ser ouvida e não escutada. Que se engole sem precisar ser mastigada e que se esquece.... sem ter ao menos alimentado.

A memória da canção das mídias

Assistimos a um final de século e de milênio, onde as mídias existentes proclamam sua capacidade de guardar (e resguardar) todos os signos *ad infinitum*. A despeito de uma aproximação mais icônica entre o objeto representado e seu duplo (o disco, o vídeo etc.), bem como a maior longevidade de cada mídia, em particular, tal expectativa não corresponde à realidade. E por muitas razões. Destaquemos, por ora, apenas uma: é interesse da indústria que toda tecnologia supere a si mesma. Tão logo uma nova é posta no

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

mercado, as antecedentes tendem a desaparecer[30]. O mito da vida eterna é mais uma vez frustrado...

Ainda assim, a era da alta-fidelidade digital parece ter assumido a incumbência de criar uma espécie de arquivo de toda a memória musical. A era do CD lança novas canções e relança antigos sucessos; estes, geralmente, após um processo de remasterização dos fonogramas originais. Obras, autores e intérpretes vêm sendo retomados, enquanto que outros permanecem no limbo do esquecimento. Novos cantores reinterpretam os mais antigos à sua maneira, não raro modificando radicalmente a concepção primeira da obra. No fim de contas, não é o antigo que se *renova*; antes de mais nada, é uma obra totalmente diversa que (re)aparece, guardando do original alguns elementos. Há um padrão de *gosto do momento*, um certo *modo de ouvir* que é indissociável da *performance* e estes parecem estruturar-se como fios condutores de uma estética da escuta.

Por outro lado e de modo paradoxal, são justamente as canções produzidas na fase anterior à alta-fidelidade total aquelas que mais conseguiram se fixar como memória – quer musical, quer cultural, por mais tempo, em poderoso signo, imprimindo de forma contunde as marcas do seu espaço-tempo. E por que as *performances* as mais antológicas foram em grande número fonofixadas em tecnologias anteriores ao disco compacto? Que razões explicariam esse fenômeno? Primeiramente, é importante frisar que esse fenômeno diz respeito a um grupo de pessoas vivas ainda hoje, que foram *testemunhas auditivas*[31] das diversas fases por que as mídias sonoras passaram. Posta esta advertência, passemos a algumas considerações.

Não há dúvida de que um maior tempo de permanência na mídia por determinado intérprete ajuda a consolidar a sua *performance* pessoal, ainda que esta sofra mudanças consideráveis ao longo da carreira do artista. Isto ocorreu com Sinatra, Armstrong, Roberto Carlos e João Gilberto – para citar alguns nomes. Não obstante, algumas situações parecem sugerir que as

[30] Note-se o exemplo do toca-discos: mesmo que o colecionador possua um conjunto de agulhas novas, no momento em que o aparelho apresentar defeito, não se encontrará mais peças de reposição para conserto.
[31] Termo cunhado por R. Murray Schafer (1979).

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

próprias características da *ambiência* da obra fonofixada (sinais sonoros captados, a acústica do estúdio de gravação), bem como alguns componentes da *performance* (instrumentação e tratamento dos modos de ataque, empostação vocal, dicção etc.) que caracterizam uma determinada etapa na evolução das mídias tenham constituído um conjunto de elementos capazes de gerar *cápsulas de memória* muito particulares e distintas[32]. Se assim o é, de fato, poder-se-ia considerar que a canção da era pós-moderna, marcada pela vida efêmera e pelos *artistas de um sucesso só* seria incapaz de fixar-se como memória? Reuniria essa canção elementos suficientes para formar suas cápsulas de memória?

No que diz respeito às testemunhas auditivas, é difícil traçar conjecturas, uma vez que a percepção envolve dados múltiplos e complexos. Como atesta Barthes, *"a História é histérica: ela só se constitui se a olhamos – e para olhá-la é preciso estar excluído dela"* (1984:98). O mesmo pode ser pensado em relação à escuta. Quanto ao signo sonoro, a canção fonofixada, é possível que, num futuro não muito longínquo, o distanciamento temporal nos permita, igualmente, perceber os traços distintivos que atestam um modo de ouvir característico destes anos que vivemos agora. Perceberíamos, talvez, que aquilo que hoje designamos como alta-fidelidade não teria de fato existido...

Assim sendo, estaríamos, mais uma vez, demolindo o mito da veracidade, da (alta)fidelidade – conscientização que se daria de modo doloroso (a consciência de que jamais apalparemos a totalidade das coisas) ou risonho (a constatação da nossa ingenuidade em ter acreditado na nossa capacidade de tocar a plenitude do mundo). Nosso anseio pela imortalidade nos leva sempre à ilusão consoladora de que o signo é o objeto e de que somos capazes de, através dele, absorver o objeto na sua plenitude. Mas o signo deixa sempre um resquício, como lembra Lúcia Santaella:

> *"O signo é uma espécie de coisa, mas, em maior ou menor medida, sem escapatória possível, seja ele uma palavra ou uma imagem, o signo não pode ser a coisa que ele*

[32] Um grande número de filmes de Woody Allen, por exemplo, ilustra essa situação (*A era do rádio,*

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

designa. Fica sempre um resíduo, uma sobra, algo restante que o signo não pode recobrir. Desde o nível do descolamento radical entre signo e referente, só unidos por força de uma convenção, até o nível de uma quase-identidade entre signo e referente, há sempre uma fissura que pode ser mais larga ou mais estreita, mas sempre uma fissura, separação, desgarramento. É no descarnamento dessa fissura que se entranha o trabalho do poeta e do artista" (Santaella, 1996:44). A escuta está em permanente mudança, da mesma maneira que suas formas de representação. Na performance da canção, cabe ao criador (compositor, poeta), ao músico (intérprete) atuarem como força viva no seio desse sistema.

Manhattan, Tiros na Broadway, Todos dizem 'eu te amo', entre outros).

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

Referência Bibliografica

BARTHES, Roland (1984): *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CARUSO, Dorothy (1991): *Enrico Caruso; sua vida e sua morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

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

EISENBERG, Evan (1987): *Phonographies*. Paris: Aubier.

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

MC LUHAN, Marshal (1988): *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.

SANTAELLA, Lúcia (1996): *Miniaturas: ensaios breves*. São Paulo: Cespuc; Hacker.

SCHAFER, R. Murray (1979): *Le paysage sonore*. Paris: J. C. Lattès.

SCHOENBERG, Harold (1988): *The virtuosi –Classical Music's Great Performers from Paganini to Pavarotti* Nova Iorque: Vintage Books.

SHUKER, Roy (1999): *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra.

VALENTE, Heloísa D. (1999): *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. SãoPaulo: Annablume.

_____ (2000): *As vozes da canção na mídia*. Tese: doutorado. PUC: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica.

ZUMTHOR, Paul (1993): *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras.
_____ (1997): *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec; Educ.

Heloísa de Araújo Duarte Valente - Natural de Santos (SP) é doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), tendo realizado estágio na École de Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), com bolsa-sanduíche concedida pelo CNPq. Desde 1994 é membro do Projeto Internacional de Significação Musical, da Associação Internacional de Estudos Semióticos. Tem sido presença assídua em congressos nacionais e internacionais na área de Musicologia e Semiótica (Berkeley, Paris, Imatra, Kassel, Guadalajara). É autora de Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio (Annablume, 1999), além de artigos em revistas especializadas Sua tese de doutorado As vozes da canção na mídia encontra-se em fase de publicação.