

MÚSICA PARA SE VER

MÚSICA PARA SE VER

por

Tatiana Toledo Ferreira

(Aluna do Curso de Comunicação Social)

Monografia apresentada à Banca
examinadora na disciplina Projetos
Experimentais.

Orientador Acadêmico: Prof.Dr. José Luiz
Ribeiro.

FERREIRA, Tatiana Toledo. *Música para se ver*. Juiz de Fora: UFJF; FACOM, 1.sem.2005, 105 fl. Mimeo. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

Banca Examinadora:

Professor Dr. José Luiz Ribeiro
Orientador Acadêmico

Professor Dra. Marise Pimentel Mendes
Relatora

Professora Dra. Márcia Cristina Vieira Falabella
Convidada

Examinado o Projeto Experimental:

Conceito:

Em:

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, pela participação
ativa em minha formação acadêmica

Ao Luís Felipe, pelo amor, amizade
e companhia nas horas de estudo e
dedicação a este trabalho

Ao tio Dudu, pelo interesse e apoio e
durante todo o curso

AGRADECIMENTO

Deus, pelas possibilidades que me abriu

Zé Luiz, pelo conhecimento partilhado, apoio nas circunstâncias mais adversas e disponibilidade na correria do dia-a-dia do Forum da Cultura

Cláudio, pelos conselhos, sugestões e tradução do resumo

*Quando dois elementos,
aparentemente disparatados, são
equilibrados, justapostos de modo
novo e único, freqüentemente
acontecem surpreendentes
descobertas*

McLuhan

RESUMO

O presente trabalho procura investigar a maneira como a música, compreendida como fenômeno sócio-cultural, tem influenciado o comportamento humano através da História, detendo-se na análise da associação entre música e imagem através das diversas mídias audiovisuais, particularmente no século XX. O objetivo é fazer uma análise e enumeração das diversas formas de junção entre som e imagem na sociedade em que impera o visual, verificando as transformações as quais a música se submeteu. Nesse contexto, ela acabou por se adaptar às novas tecnologias, o que modificou seu processo de produção e divulgação, além da tentativa de adequar-se ao gosto de seu público consumidor. É possível, ainda, elaborar uma reflexão sobre a união da música com a imagem através da identificação dessa ligação em produtos culturais, e sua influência na produção de sentido em mensagens audiovisuais. A pesquisa reflete, ainda, sobre a mudança de percepção gerada pela civilização dos videoclipes, limitador do imaginário humano despertado pela música e que passa a ser sugerido pela imagem, numa sociedade que faz, muitas vezes, uma decodificação deficiente do grande fluxo de informações a que está sujeita.

ABSTRACT

The following paper seeks to investigate the manner in which music (here understood as a social-cultural phenomenon) has influenced human behaviour throughout History, focusing on the analysis of its association with image on the diverse audiovisual media, especially in the 20th century. The objective is to analyse and enumerate the ways in which sound and image combine in a visual-centered society, outlining the changes music underwent in the process. In this context, it had to be adapted to the new technologies, which altered its production and promotion processes; moreover, it had to be suited to the taste of a mass of consumers. It is furthermore possible to elaborate a reflection on the union of music and image by identifying this combination in cultural products, and its influence on the production of meaning in audiovisual messages. Additionally, this research reflects on the shift of perception caused by the advent of the videoclip, which poses a limit to the human imagination — instead of emerging from the music itself, it becomes suggested by the image —, in a society that is often unable to adequately decode the large flow of information to which it is subject.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

2 MÚSICA E COMPORTAMENTO

2.1 MÚSICA E INFLUÊNCIA

2.2 MÚSICA NO TEMPO

2.3 MÚSICA E TECNOLOGIA

3 MÚSICA E IMAGEM

3.1 NÚPCIAS

3.2 TEMPO, IMAGEM

3.3 VELOX

4 CONCLUSÃO

5 REFERÊNCIAS

1 INTRODUÇÃO

Solitário, o músico se recolhe e começa a dedilhar algumas notas. Nelas estão suas impressões, sensações, sentimentos. Seu ponto de vista sobre um tema está naquela partitura, juntamente com todas as influências que recebeu durante sua vida. O momento que ele vivencia, o estado de ânimo em que ele se encontra, ou o assunto que pretende tratar definem aquela nota mais aguda, a outra mais grave, um acorde mais denso, a harmonia da canção.

Aquela composição é algo só dele. É o resultado de um caminho que apenas o músico trilhou antes que chegasse àquele ponto. Tal canção partiu de uma necessidade; da alma, diriam os românticos; do trabalho, diriam os céticos. E ao final de tudo, o músico solitário, executando as notas que escolheu com esmero, se abre e se mostra. Dialoga com os outros e com o tempo. Já não está mais só a partir do momento em que compartilha aquela mensagem.

Repentinamente, todas as perguntas presentes naquela música tornam-se as respostas de alguém. Assim, a música passa a corresponder a anseios diversos. A ela são atribuídos significados diferentes. Afinal, cada sociedade, cada membro de uma civilização trilhou um caminho que é só dele. E a música é muito abstrata para que surgisse um número limitado de interpretações.

O músico pode até esperar um determinado tipo de comportamento. Mas sabe, da mesma forma, que as reações despertadas pelo som que produziu vão ser variadas; e imprevisíveis. Um som pode suscitar paixão, ansiedade, medo, alegria, saudades. Acelera ou retarda o batimento cardíaco, o ritmo da respiração e as funções orgânicas em geral.

Sob sua influência, alguns vão chorar, outros rir. Uns se identificam logo de cara, para outros, a música não vai significar nada. Uns vão considerá-la ideal para namorar, para estudar, para dormir, para curar, para se declarar, para dançar, para rezar, para exprimir aquilo que não se consegue dizer apenas com palavras, para ser tocada numa sala de espera de um consultório, para estimular o rendimento de operários numa fábrica ou incentivar uma guerra.

Alguns vão se lembrar de pessoas ou fatos passados, e a música entra para a trilha sonora pessoal de alguém que o músico nunca pensou em atingir. Isso porque uma música, depois de executada, não pertence mais a ele. Ela passa a ser a música da vida de alguém, de um casal, das férias de um grupo de amigos.

Outros vão descobrir o poder de persuasão de uma música e ela vai atingir os limites do convencimento, sugerindo ou ordenando ações, para o bem ou para o mal. A história se encarregou de nos mostrar revoluções que explodiram, cristãos que foram convertidos e escravos que se calaram frente às injustiças que sofriam: tudo feito através da música convincente.

Cada um vai encontrar na canção, a seu modo, elementos que lhe remetam a algo, seja uma sensação, um momento. E dessa forma, a abstração musical começa a se concretizar nas reações do ser humano. Imagens mentais, mesmo que indefinidas, começam a tomar forma, delineando os sonhos, as fantasias e a imaginação do homem despertada pela música.

Com a evolução tecnológica e o aprimoramento dos sistemas de gravação e reprodução, a música passou da fase das rodas e cantigas como mecanismo responsável por manter as tradições orais para abraçar um mundo globalizado. Um sentimento exacerbado de localismo mescla-se com a diminuição

do sentimento de se pertencer a um lugar, trazendo conseqüências irreversíveis para a produção e para o processo de decodificação sonora.

Paralelo a tudo isso, a imagem foi sendo aprimorada. Assim como a música, passou a despertar sensações diversas e a ela foram atribuídas funções diferenciadas em cada lugar que esteve presente. Do culto dos mortos ao apelo visual de uma publicidade, a imagem passou a “dizer mais que mil palavras”, tornando-se necessária em diversos aspectos de uma sociedade que deixou de ser primordialmente acústica para constituir a sociedade da imagem.

Onde ficaria a música nesse processo? O avanço da imagem significaria uma retração do som? O fato é que música e imagem desprenderam-se de seu ponto de origem. Tornaram-se capazes de surgir em milhares de lugares ao mesmo tempo, mesmo que muito tempo após a sua produção. Foi em um desses deslocamentos que elas se encontraram, constituindo um relacionamento que se solidificou baseado em suas semelhanças e, mais que isso, em suas diferenças que se complementam.

O século XX é, portanto, marcado por grandes mudanças nos conceitos sobre música. As transformações são não só estéticas e estruturais, com o avanço das técnicas, teorias e aperfeiçoamento dos instrumentos – principalmente com a utilização dos meios eletrônicos – mas também em sua forma de expressão e veiculação na sociedade (ALMEIDA, 2002, p.23).

As conseqüências dessa simbiose entre música e imagem foram importantes para a constituição de uma sociedade marcada pela cultura do audiovisual. Afinal, as mudanças impostas às civilizações pelo som e pelos suportes visuais acabaram impregnando de certos valores uma sociedade que passou a alterar o sentido original de música e imagem. Vivenciamos, hoje, um mundo multimídia. Um jovem, ao entrar no seu quarto, liga o som, entra na internet, navega em alguns sites ao mesmo tempo em que conversa através de bate-

papo em tempo real, baixa músicas em mp3, estuda e liga a TV para acompanhar nem que seja as imagens de um programa qualquer de videoclipe na MTV.

Assim, o tempo de dedicação à música não é mais integral, o que representa uma mudança na recepção. Conseqüentemente, a música demora mais para ser absorvida e precisa de mais tempo na mídia e maneiras diferenciadas para ser divulgada e vender o álbum do artista. Muito diferente de décadas atrás, em que ouvir música fazia parte de um ritual em que havia total entrega e dedicação. No máximo, uma leitura de uma revista ou um livro para acompanhar.

Tais alterações na percepção foram mais visíveis quando música e imagem foram agrupadas, já que tal associação passou a refletir os desejos e o ritmo da sociedade. Assim, antes que se pudesse refletir sobre a viabilidade de tal relação, elas foram justapostas, envolvendo a atmosfera de artistas plásticos e compositores que inspiravam-se uns nos outros. Estiveram juntas desde o princípio do cinema, em todos os seus gêneros. A imagem passou a ser explorada em todas as suas possibilidades de associação com a música também em espetáculos audiovisuais em geral, como shows. Mais tarde, tornaria-se um importante meio de divulgação da música, através do ritmo acelerado do videoclipe.

É possível que o sentido original da música para ser ouvida tenha se modificado devido à sua junção com a imagem, tão valorizada pela sociedade atual? Como fica a produção de sentido? A concretude da imagem pode por limites à abstração musical? Nessa relação, pode-se dizer que um dos dois elementos prevalece? O que pode acontecer à música quando ela se associa à imagem e a identificação de elementos que permeiam essa relação de complementaridade são as razões desse trabalho, que serve de ponto de partida para uma reflexão por parte de todos nós, cidadãos da “civilização da imagem”.

2 MÚSICA E COMPORTAMENTO

Há pelo menos 200 mil anos, os Neandertais podem ter dado início a uma atividade que seria objeto de fascínio do Homem, que só surgiu 100 mil anos depois, até os dias de hoje. Não se sabe qual a funcionalidade das flautas de ossos usadas por esses hominídeos, mas talvez esses sejam os registros mais antigos de que se tem conhecimento e que revelam a presença da música até a pré-história.

A música esteve presente em quase todas as civilizações, exercendo forte influência sobre as diversas culturas. É bem provável, portanto, que ela tenha provocado mudanças importantes no rumo da história dessas sociedades. Funcionando como meio de o homem exprimir seus sentimentos e de se comunicar, “a música é um indicador da época, revelando, para os que sabem como ler suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos” (SCHAFER, 2001, p. 23).

A ela foram atribuídas diversas funções, seja de caráter mágico-religioso, ritualístico, catártico, comunicacional, mobilizatório, ou mesmo de entretenimento. Direcionando sentimentos e ações, a atividade musical de cada época teve um objetivo. O homem da pré-história batia mãos e pés de forma ritmada, pedindo proteção aos deuses.

Diversas passagens bíblicas mostram que judeus e cristãos tinham a música como hábito. Mais tarde ela evoluiu, assim como os instrumentos musicais e as técnicas de produção e gravação. Há a música para subverter as massas, como nas ditaduras autoritárias e nos regimes totalitários, e também para a revolução, seja ela política como a *Marselhesa*, seja social como o *rock*.

2.1 MÚSICA E INFLUÊNCIA

Freud referiu-se à arte em geral em vários de seus escritos. Curiosamente, a música não parece ter recebido a mesma dedicação para análise, o que resultou na falta de uma teoria específica sobre o tema por parte do psicanalista. Estudiosos chegam a afirmar até que Freud desprezava a música pois, de acordo com este, algo interferia no seu gozo.

Para Maria de Lourdes Sekeff (2002, p.35), no entanto, a indiferença do psicanalista à referida arte parte de sua tentativa frustrada de não conseguir entender o que na música lhe causava emoção. Sekeff acrescenta ainda a relação de desconforto de Freud com a música desde a infância, quando os estudos de piano de sua irmã lhe tiravam a concentração. A música o incomodava tanto ao ponto de pedir aos pais que se desfizessem do piano. Mesmo sem saber como e porque a música afetava os sentidos, Freud não poderia negar o fato de que ela é capaz de influenciar os humores do homem.

Várias teorias tentam explicar ainda a importância da música para as diferentes sociedades do planeta, principalmente se levarmos em consideração o fato de aquela estar presente em quase todas estas culturas. Talvez sua principal função fosse a de facilitar a convivência e a motivação para atividades em conjunto dos povos antigos.

Uma das hipóteses mais aceitas hoje é a de que a música teve função primordial na formação e sobrevivência dos grupos e na amenização de conflitos. Se ela existe e persiste, é porque provoca respostas que agem como um forte fator de coesão social (GIRARDI, 2004, p,76).

Acredita-se, entretanto, que essa influência vá muito além. No século V a.C., Pitágoras formulou a hipótese de a música ser responsável por manter a ordem do Universo, regendo a harmonia entre os astros e os homens. Para ele, a música

refletiria os números do macrocosmo. Os chineses preocupam-se com o efeito moral do som; este teria influência não só sobre a sociedade como também sobre o cosmos, que dependeria das vibrações musicais.

Há ainda teorias que afirmam que tudo pode produzir som por ser formado de átomos que também produzem sons ao se movimentarem, numa espécie de dança. Dessa forma, a cada momento os átomos produziriam um tipo de canção, ora sutil, ora mais densa, com poderes construtivos ou destruidores. É o fenômeno da taça de cristal que se estilhaça ao som intenso e agudo de uma nota. A própria Bíblia conta o episódio em que a muralha que cercava a cidade de Jericó caiu ao sons de gritos e trombetas dos guerreiros israelitas.

Se o poder da música atinge a matéria, é também evidente sua influência sobre os seres vivos. Até mesmo animais e plantas sofrem alterações em seu desenvolvimento quando submetidos a algum tipo de canção.

Em experiências mais antigas, feitas em animais sobre a influência da música clássica, chegou-se à conclusão de que as vacas, quando ordenhadas sob os efeitos dessa qualidade musical, produziam maior volume de leite. Nos Estados Unidos as ordenhadoras mecânicas já possuem aparelhos de frequência modulada onde são transmitidas músicas desse gênero. E é assim também com plantas e organismos vivos, que ao captarem as vibrações sonoras da música suave, parecem ordenar e harmonizar seus metabolismos de modo saudável, eficaz e criativo (CORAZZA, 2005).

A teoria da evolução de Charles Darwin também vem provar a atuação da música sobre os animais, ao afirmar sua importância na escolha de parceiros sexuais. A fêmea se sentiria atraída pelo macho que cantasse melhor. Aliás, é freqüente tal associação entre música e comportamento sexual, seja no processo de conquista humano, seja nos rituais de acasalamento dos animais.

No homem, mais especificamente, os efeitos da música podem ser percebidos tanto psíquica como fisiologicamente. A vivência musical é capaz de

suscitar experiências emocionais, intelectuais e comportamentais, estimulando o sistema sensorial, afetivo, mental, motor e o organismo em sua totalidade.

Essa experiência tem início na vida intra-uterina quando o feto passa a perceber os sons do organismo da mãe e também do que é exterior a ela. Todo esse ambiente ritimico-sonoro, formado por batimentos cardíacos, movimentos musculares, palavras, melodias, passa a ter tamanha importância a ponto de uma alteração em qualquer um desses fatores lhe causar desconforto. O próprio recém-nascido já é capaz de perceber a intensidade do som, mas só a partir do quarto mês a música pode lhe proporcionar sensações, agradáveis ou não.

Várias teorias tentam explicar como a música pode alcançar a mente do ser humano; uma delas é a teoria do tálamo, ou teoria Cannon-Bard de emoção. De acordo com ela, o tálamo, “centro retransmissor de todas as emoções, sensações e sentimentos” (RUUD, 1990, p.29), é a primeira região do cérebro a ser atingida pela música, estimulando o córtex cerebral onde se integram os aspectos intelectuais de pensamento e raciocínio. Sekeff (2002, p.109) acrescenta que

(...) o tálamo é o lugar aonde chegam as sensações e emoções que se situam num plano não consciente. Se nesse nível podemos acompanhar uma linha melódica assobiando ou tamborilando os dedos inconscientemente, só podemos apreciá-la conscientemente, em nível cortical.

A música relaciona-se com a mente humana pois responde às necessidades do indivíduo por meio de gratificação e auxilia na defesa contra forças diversas, como a ansiedade e o medo. Ela age na percepção, integrando e associando experiências e induzindo uma ação. Atua no equilíbrio afetivo e emocional, estimula a criatividade, a inteligência e a memória, aumentando a capacidade de atenção.

Para Aristóteles, a música tem diversas funções, já que pode servir para a educação, para o repouso da alma e, principalmente, para proporcionar a

catarse; trata-se de uma forma de purificação espiritual e expurgação moral dos espectadores, tocados pelas paixões que movem as personagens de uma tragédia (CATARSE, 1998, p.1249).

Teorias psicanalíticas consideram a arte em geral como resultado de impulsos e desejos do inconsciente, o que constituiria uma “teoria da libido”. Dessa forma, a música passa a ser uma espécie de gratificação libidinal, como explica Even Ruud (1990, p.36).

É de conhecimento geral que até no cinema, quando este ainda era considerado “mudo”, havia um acompanhamento musical. Diretores e músicos esforçavam-se para que a música executada simultaneamente à projeção se integrasse e criasse a atmosfera ideal para as imagens na grande tela. O objetivo era também despertar sensações variadas nos espectadores.

José Manuel Escobero Rodríguez (2005, p.41) conta que, no começo do cinema, havia pequenas orquestras nos *sets* ou mesmo pianos para ajudar na ambientação, inspiração, ritmo e concentração de uma cena durante os ensaios dos atores. Esse processo facilitava a “encarnação” nas personagens.

As primeiras referências acerca da ação da música sobre o homem remontam aos papiros médicos egípcios datados de 1.500 anos a.C., que foram descobertos pelo antropólogo inglês Flandres Petrie em Kahum, por volta de 1899... Esses papiros tratam do encantamento da música sobre as mulheres, “estimulando” sua fertilidade (SEKEFF, 2002, p. 93).

A psicanálise confirma ainda que a música atua como veículo de auto-expressão emocional, o que seria um dos princípios da musicoterapia. Neste tipo de tratamento o terapeuta usa as propriedades da música como instrumento de expressão para alcançar melhorias na adaptação social e no bem-estar pessoal do paciente.

A própria Bíblia descreve o episódio em que Davi cura a depressão do rei Saul, tocando-lhe harpa. Este seria o primeiro relato da aplicação terapêutica da música, com o intuito de apaziguar e relaxar. Mas só hoje temos esse conhecimento. Na época, acreditava-se que a música afastava o espírito do mal que se apoderava do corpo de Saul.

Foram os gregos os primeiros a terem consciência da capacidade de recuperação e equilíbrio que a música poderia trazer aos enfermos, sem estar vinculada à magia e, sim, à ciência. Eles acreditavam que dessa forma era possível restabelecer a ordem e a harmonia do organismo. Os romanos também usavam a música visando o bem-estar do corpo e da mente, através de seus sacerdotes e médicos.

Mais tarde seriam os árabes a utilizar a música cientificamente. Mas modelos pré-científicos foram desenvolvidos nos quais a doença era supostamente causada pela quimera, um verme ou “animal fantástico com cabeça de leão e cauda de serpente”, como explica Even Ruud (1990, p.16). A música então teria a capacidade de influenciar sobre o mal que se apoderou do corpo, fomentando as bases da musicoterapia.

O autor afirma ainda que outras teorias antigas tratavam a doença como desarmonia, seja espiritual ou patológica. Pitágoras, com a teoria do “efeito alopático”, acreditava, então, que a música restaurava essa harmonia ao refletir os números do macrocosmo. Já Aristóteles, através da teoria do “efeito isopático”, defendia a purificação do corpo através da catarse (RUUD, 1990, p.16). Mas foi só no século XX que a terapia feita com o uso da música foi formalizada, através de estudiosos como Wilhen van de Wall, Izabel Parkman, Clara Maria Liepmann, entre outros.

Apesar de a musicoterapia ter perdido muito de sua influência como poder terapêutico durante o século XIX, sua forte atuação a partir do século XX pode ser percebida no tratamento de distúrbios mentais, redução de estresse e dor, vinculada ao tratamento de diversas doenças e ajuste de processos fisiológicos relacionados a técnicas de relaxamento.

Uma característica notável da música tem sido sua capacidade de ser reconhecida como um meio terapêutico por toda a história ocidental (e, naturalmente, em outras civilizações históricas) a despeito de conceitos mutantes sobre saúde e terapia. Ao estudar o panorama mundial de musicoterapia na época atual, um antropólogo estará se confrontando com uma ampla gama de utilizações da música desde aquela para se tocar e dançar, até a audição musical de todas as maneira imagináveis (RUUD, 1990, p.87).

Outras características da música também alteram o estado tanto psicológico quanto físico. Ela atua inclusive em nossas funções orgânicas, alterando o metabolismo, o ritmo cardíaco, a pressão arterial, o volume sanguíneo, influenciando o estado de animo. Há relatos do uso de música em pré e pós-operatórios, com o intuito de relaxar e reduzir a sensibilidade, evitando a dor.

Pesquisas confirmam que o batimento do coração tende a se igualar ao de uma música cantada mentalmente. Isso porque há relações entre a canção e o ritmo humano no que diz respeito a densidade, tensão, relaxamento, movimento e repouso. A duração, a altura e a intensidade também têm atuação sobre o homem, atingindo o tálamo.

Em uma composição, diversos fatores são combinados formando o **estilo** de uma obra musical. A maioria deles está presente em todos os períodos da história da música, apesar de se verificar o destaque vez ou outra de um desses componentes. O que se percebe é que esses elementos constituintes da música, principalmente o ritmo, a melodia, o timbre e a harmonia, são capazes de afetar todo o organismo humano, de forma física e psicológica.

Através de tais elementos o receptor da música responde tanto afetiva quanto corporalmente. Para melhor entender a repercussão desses segmentos sobre o homem, é essencial que se faça um apanhado sobre suas principais características para identificar o quê nelas pode estimular os mais diversos comportamentos.

O **ritmo** é considerado um elemento pré-musical, já que pode existir sem que haja música propriamente dita. Ele corresponde aos diferentes modos de agrupação dos sons em relação à sua duração e acentuação, organizando vibrações. Sua ação estende-se por toda a natureza física, atingindo circulação, respiração, oxigenação, digestão, operações mentais, pulsações e movimentos. Afeta o humor e produz a excitação corporal nas mais diversas situações.

Por esse motivo é que ritmos mais acelerados são mais estimulantes, aumentando a energia e a força, ao contrário de ritmos mais lentos. “Músicas de ritmo muito marcado, ou dissonantes, como o *rock*, embora funcionem como estimulantes, exercem efeito dispersivo sobre o sistema nervoso, impedindo a concentração e o relaxamento” (TERAPEUTA, 2005).

Maria de Lourdes Sekeff (2002, p.73) acredita que esse seja o motivo de marchas militares terem ritmo mais vivo e as fúnebres, mais lento, induzindo a uma atitude contemplativa e interiorizada. Em campos de batalha, é freqüente o uso do rufar de tambores para levantar o moral e a capacidade de luta dos soldados.

Percebe-se ainda a utilização de músicas mais rítmicas em determinados locais de trabalho tais como fábricas e oficinas, com a preocupação de aumentar o rendimento dos funcionários. O ritmo era de extrema importância também para o homem das cavernas. Batendo mãos e pés de forma compassada,

agradeciam a abundancia da caça, as vitórias em guerras, a fertilidade dos solos e suas descobertas.

Por **melodia** entende-se a organização de diferentes notas agrupadas de forma a produzirem um sentido musical, numa sucessão de sons e silêncios. Beethoven diria ainda que melodia é a linguagem pela qual o músico fala aos corações.

Contudo, o modo de reagir a uma melodia é questão muito pessoal. Aquilo que faz “sentido musical” para um pode ser inaceitável para outro, e o que se mostra interessante e até belo para uma pessoa pode deixar uma outra inteiramente indiferente (BENNETT, 1986, p.11).

O sentido da melodia não se faz sozinho. Aliada ao ritmo, outros elementos como duração e intensidade são importantes na construção do discurso melódico. A melodia está vinculada a um contexto cultural, às inclinações, aos afetos individuais e à capacidade de exteriorizar impressões. Por isso mesmo ela influencia sentimentos, estimulando afetividade e aproximando o homem de si próprio, num movimento de introspecção, ao contrário da dispersão causada por certos ritmos. É responsável por afetar nossa sensibilidade, ao sentirmos prazer ou não ao escutarmos certa música.

Melodias ainda são capazes de nos fazer sofrer, de exprimir o que não conseguiríamos dizer apenas com palavras, de criar ambientes psicológicos que ambientem um filme, uma peça teatral ou um espetáculo circense, por exemplo, imergindo o espectador naquela “realidade”.

Também responsável por “ambientar” ficções e realidades há o **timbre**, que é a qualidade de som própria de cada instrumento, ou a “cor” do som. Ele permite que façamos a distinção de sons de mesma altura mesmo se forem utilizados instrumentos diferentes. Utilizando as propriedades do timbre, é possível obter sonoridades sombrias, por exemplo, utilizando baixos e metais; ao contrário,

com flautins, trompetes com surdina e xilofones teremos sons luminosos, penetrantes. Desta forma, o timbre favorece o estímulo do tálamo, fazendo com que logo invoquemos as mais variadas sensações.

A **harmonia** está relacionada à articulação intelectual do homem e da própria música. Também induz o ouvinte a uma vasta gama de sensações, como a tensão. Ela

(...) ocorre quando duas ou mais notas de diferentes sons são ouvidas ao mesmo tempo, produzindo um acorde. Os acordes são de dois tipos: consonantes, nos quais as notas concordam umas com as outras, e os dissonantes, nos quais as notas dissonam em maior ou menor grau, trazendo o elemento de tensão à frase musical (BENNETT, 1986, p.11).

Em relação à música, a harmonia é responsável pelas ligações melódicas e rítmicas, pelo tema e por outros fatores em que o discurso musical apóia-se. Corresponde também ao processo de aprendizado, raciocínio, lógica e percepção do homem. José Manuel Escobero Rodríguez (2005, p.43) defende ainda a idéia de que a harmonia apela para a natureza emocional elevada e mental do ser humano. "A música clássica se fundamenta na harmonia, levando o homem a viver as mais elevadas emoções, podendo transportá-lo em alguns casos a estados místicos e espirituais".

Cada época foi organizada sob a influência mais marcante de um desses elementos. A maneira como eles foram dispostos, combinados e equilibrados faz com que cada período tenha seu estilo característico. É o que promove sua identificação. A música medieval, por exemplo, consistia em uma única melodia, destituída de harmonia, com ritmos irregulares; fluía livremente. Durante os séculos XII e XIII, havia melodias que passavam a idéia do tom da nota, mas não de seu valor/tempo, que vinha provavelmente do ritmo natural das palavras.

E assim vários estilos vão se formando com o destaque de um ou outro componente musical. A partir de 1300, no período da Ars Nova, os ritmos são mais ousados e a harmonia mais desenvolvida, criando um estilo mais expressivo. Na Renascença, paralelamente ao desenvolvimento da música sacra, floresceram as canções populares, expressando vários tipos de emoção. Esse estilo de canção está geralmente relacionado a um ritmo alegre de dança. É o caso das músicas para entretenimento, como as cirandas, ou a música *pop*, que pode ser acompanhada de uma audição despretensiosa, muito comum atualmente.

A correta combinação de tais elementos possibilitaram, entretanto, músicas que suscitasse diferentes emoções e, conseqüentemente, ações correspondentes, de acordo com o objetivo idealizado. Músicas folclóricas foram feitas com a estrutura mais simples, que auxiliassem na memorização, justamente porque o intuito era o de que as histórias por elas narradas fossem passadas de geração em geração, atuando como testemunho. Dessa forma, era importante que o que pudesse ser registrado por essas canções fosse fiel ao que estava sendo retratado, o que resultava, algumas vezes, na imitação de sons do ambiente. Até os ritmos do trabalho diário estavam presentes nessas músicas.

(...) os ritmos do trabalho foram incrustados nas canções folclóricas, mas as canções folclóricas sugeridas pelo trabalho sempre trazem em si um acento pesado. Isso fica claro se comparamos a música do trabalhador dos campos com a leveza das flautas do pastor. Creio não estar indo longe demais se disser que o homem só descobre o canto melodioso e o lirismo da música na medida em que se liberta do trabalho físico (SCHAFER, 2001, p. 79).

Já a música feita para se atingir a fé não era tão popular como algumas produzidas hoje em dia, com direito até a gravação de DVD, numa espécie de “show cristão”. A Igreja chegou até mesmo a proibir, algumas vezes, a utilização da polifonia e do canto coral, pois acreditava que isso poderia retirar a atenção da fé, pois dava mais destaque à voz.

Platão, que também defendia a idéia da música como método de cura para o corpo e para a mente, chegou a ser radical em determinados aspectos ao recomendar o uso da música também na educação dos jovens (SEKEFF, 2002, p.94). Para ele, apenas dois tipos de canções poderiam ser usados no desenvolvimento do caráter de uma pessoa: as tranqüilas ou as vivas.

As voluptuosas, lânguidas e todas as outras deveriam ser banidas pelo Estado pois trariam a corrupção e até a efeminação dos jovens. Portanto, só deveriam permanecer a canção que promovesse um ambiente tranqüilo para a fé, meditações e preces, ou a excitante que suscitasse a guerra, o espírito de justiça, essencial para o desenvolvimento do gênio e índole dos jovens. Além, é claro, de melhorar sua saúde.

Ainda em relação ao som da guerra, é interessante notar quão importante eram não só as canções, mas também os ruídos. Rufar de tambores, relinchar de cavalos, gritos, cantos em unísono e, mais tarde, o barulho das explosões de pólvora. Tudo contribuía para encorajar os soldados e, ao mesmo tempo, amedrontar o exército rival, fazendo das batalhas grandes espetáculos de imagem e som.

Os exércitos condecorados para a batalha ofereciam um espetáculo visual, mas a batalha em si era acústica. Ao barulho dos metais que se entrecrocavam cada exército acrescentava seus gritos de guerra e toques de tambor no intuito de amedrontar o inimigo. O barulho era um stratagema militar deliberado defendido pelos antigos generais (SCHAFER, 2001, p. 80).

Uma variedade maior de estilos musicais pode ser percebida no século XX, devido, principalmente, às transformações pelas quais a sociedade passou. A música política, além do recurso da repetição e uso freqüente do rádio, também fez uso de sons altos para convencer a massa. O aprimoramento da técnica também teve participação nesse processo, juntamente com a televisão e o cinema,

fortalecendo o novo tipo de música que surgia. A música para se atingir o ardor juvenil tem seu ápice com o surgimento do *jazz* e, posteriormente, foi fortalecida com o *rock*.

Antes do aparecimento do *rock*, acredita-se que nenhum outro gênero musical tenha tentado lidar com a sexualidade e a agressividade dos jovens de forma tão direta e democrática. Os grupos de *rock* foram os primeiros a fazê-lo, direcionando e transformando em arte ansiedades sexuais, impulsos violentos e frustrações de adolescentes. É absolutamente claro que o *rock* não tem apenas essa finalidade, porque o apreciador do verdadeiro gênero pode desfrutar de prazer e uma satisfação genuinamente musicais, simplesmente experienciando, com elevado critério de conhecimento, sua estrutura, seu ritmo, seus movimentos, fazendo música pela música, *rock* pelo *rock* (SEKEFF, 2002, p.77).

O avanço da técnica permitiu possibilidades maiores de experimentação, juntamente com os efeitos eletrônicos e aperfeiçoamento dos instrumentos. Com o surgimento da música eletrônica não seria diferente. Se variadas são as suas possibilidades de produzir diferentes sons, mais vasto ainda é seu campo de afetação no imaginário do homem.

Originada na Alemanha, na década de 1950, a música eletrônica inclui sons obtidos por microfone e por geradores. Na época, músicos e cientistas de várias áreas trabalharam no desenvolvimento de técnicas de manipulação sonora, o que resultou nos geradores de ondas ou de sons, base da música eletrônica. A partir daí os sons poderiam ser mixados, justapostos se gravados em fitas diferentes, sobrepostos, passar por reverberações, ecos, inversões... tudo possível através de sons naturais, pré-gravados ou manipulados ao vivo para o público.

Na realidade, o som eletrônico é capaz de fazer o que *nunca* qualquer outro instrumento ou qualquer som tradicional fora ou é capaz. Pode simular, reproduzir, criar atmosferas, gerar múltiplas subdivisões... é capaz, enfim, de reproduzir todos os sons da natureza, desde aqueles do universo fetal até o som das esferas (SEKEFF, 2002, p.87).

Sua atuação é ampla, assim como sua ação sobre o homem. Além de estimular imagens ligadas à nossa mais remota experiência de vida, a música

eletrônica pode estimular manifestações regressivas. Sua capacidade de atingir o ser humano é maior que a da música convencional, burlando os mecanismos de defesa da pessoa. Dessa forma, o som eletrônico consegue ampliar a faculdade da música de nos aproximar de nós mesmo, sendo usado também como forma terapêutica, embora de modo mais cauteloso.

Muitas vezes suscitando valores individuais, a música também foi utilizada diversificadamente com o intuito de atingir um número maior de adeptos, seja na religião, na política, no trabalho, na guerra, na revolução... No caso dos escravos, por exemplo, essa foi uma das maneiras encontradas para apaziguar os ânimos, evitando atritos. Nessas situações, a intenção é convergir sentimentos colocando toda uma sociedade em busca de um mesmo ideal. A música tem mesmo esse poder de mobilização quando vivenciada coletivamente. É a música de massa. Nesse caso é comum que ela apresente

(...) uma linha melódica simples, caráter afetivo (possibilitando transformar-se prontamente em canção de luta); é dinamogênica, dotada de *élan* e “força” emocional; frases curtas, no geral estribilho e estrofes; fácil memorização, ritmo vivo, “contagante”, refletindo a era das máquinas e induzindo fisiologicamente; harmonia simples, sem rebuscamentos (SEKEFF, 2002, p. 80).

Agora, podemos pensar não só no lado de quem produz a música, que, como vimos, sempre parece ter alguma intenção ou mensagem, mas também no lado do receptor. Mesmo sem ter consciência de que os componentes básicos da música podem afetar o organismo humano, nem como ou por quê, é natural que o ouvinte escolha de forma certa o que ouvir; ele geralmente sabe reconhecer o que determinado som pode lhe proporcionar. Nesse sentido podemos encontrar músicas para relaxar, para namorar, para estudar, para elevar o ânimo.

Até sons do dia-a-dia também têm sua funcionalidade, e o ouvinte identifica naturalmente um significado comum pré-estabelecido. Assim, campanhas

alertam a chegada de alguém; alarmes trazem consigo o sentimento de segurança. A escolha de um toque no celular, além de identificar a personalidade e o ânimo do proprietário, dá a ele a possibilidade de associar diferentes sons para cada pessoa que ligue para seu telefone, revelando muitas vezes suas impressões a respeito das pessoas que o cercam.

É perceptível, por outro lado, que muitas vezes o próprio ouvinte procura naquilo que ouve um significado. Para ele, a música **deve** trazer algo escondido, que deve ser decifrado, seja relacionando-a com suas experiências ou com as de outras pessoas. É o efeito subjetivo que a arte causa sobre o homem, que não ocorre só com a música. Sensações se misturam e podemos chegar a nos satisfazer com uma infelicidade apresentada em uma obra. Adorno (1989, p.15) nos fala sobre as transformações no sentido da arte, subordinada aos desejos e motivos do homem:

Não há dúvida de que ao apetite do consumidor importa menos o sentimento em virtude do qual nasce a obra de arte do que o sentimento que a obra produz, a ganância em termos de prazer que ele persegue. Este valor prático do motivo da arte sempre foi solicitado, mesmo na época do iluminismo vulgar.

Se levarmos em consideração todos esses fatores, vamos perceber que essa é a forma pela qual a abstração musical começa a se concretizar mesmo que em sentimentos, sejam eles pessoais ou coletivos.

2.2 MÚSICA NO TEMPO

O que nos leva a conseguir identificar um samba do Rio de Janeiro de outro de São Paulo? De um lado, o samba raiz carioca, passando por Cartola, Paulinho da Viola com *Um rio que passou em minha vida*, a *Madalena do Jucu*, de Martinho da Vila. Do outro, o paulista, com *Trem das Onze* e *Saudosa Maloca*, fruto

do casamento entre Adoniran Barbosa e Demônios da Garoa, e a presença de grupos e intérpretes como Originais do Samba.

O mesmo estilo musical, mas com características diferentes. Isso é possível pois cada região deixa marcas naquilo que faz, seja nos temas das composições, nos ritmos, nas melodias, nos assuntos relativos aos costumes da cidade de acordo com cada história local. Ao longo dos anos, essas cidades próximas fizeram de sua produção musical mais do que uma diversidade cultural, uma espécie de identificação.

Isso é apenas um exemplo em menor escala do que pode acontecer dentro de um país extenso como o Brasil. Extensa também é sua produção cultural. Em sua maior parte, as canções são bem diferentes e apresentam características que lhes são peculiares. Isso porque o músico geralmente se baseia naquilo que o circunda, na paisagem e no contexto que o envolve.

(...) os historiadores e analistas têm-se concentrado em mostrar como os músicos extraem a música da imaginação ou de outras formas de música. Mas eles também vivem no mundo real e, por vários caminhos distintos, os sons e os ritmos de diferentes épocas e culturas têm influenciado o seu trabalho, tanto consciente quanto inconscientemente (SCHAFER, 2001, p. 151).

A música logo nos remete a imagens de uma determinada região. Bumba-meu-boi no Norte, frevo em Pernambuco, axé na Bahia, sertanejo na divisa de Minas e Goiás... Além disso, o tempo ajuda a construir o que cada sociedade é capaz de organizar como sua expressão musical.

Assim, ainda no Rio de Janeiro, se tínhamos o samba, atualmente o *funk* e mesmo o *techno* não deixam de integrar também o panorama musical típico da região. Percebemos então que “o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar

muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade” (SCHAFER, 2001, p.23).

Assim como as sociedades evoluíram, o sentido que davam à música e o motivo pelo qual a produziam também mudaram. Se formos analisar historicamente, veremos que na pré-história a música já estava presente cumprindo papéis semelhantes para várias civilizações. O homem primitivo imitava sons da natureza batendo mãos, galhos, gritando ou através de sons corporais. Geralmente associados a um sentido religioso, os registros deixados nas cavernas mostram que a música estava presente em rituais, geralmente acompanhados de dança, como forma de agradecimento e evocação de abundância, fertilidade, forças da natureza e culto dos mortos.

Na Antiguidade, a música desempenhou papel de grande importância. Para a sociedade egípcia, a canção tinha origem divina e estava presente nos palácios do faraó. Era usada ainda para acompanhar o trabalho desenvolvido nos campos. Os gregos, os primeiros a utilizar as propriedades da música cientificamente, também a tinham na arte, estabelecendo as bases da música ocidental, nos teatros e na educação.

Platão sugeria que a música tinha o poder de incitar a bravura e devia ser utilizada somente com essa finalidade, como na guerra. Modos musicais “moles” e “queixosos” deviam se restringir a banquetes e orgias (SEKEFF, 2202, p.94). O Estado platônico treina e ensina seus cidadãos para a proteção, seja do Estado, seja de suas próprias vidas, utilizando-se para isso até mesmo a música.

Nos povos romanos a música estava presente nas lutas dos gladiadores através de trombetas, nas casas com os concertos das famílias mais ricas e também nas ruas com os malabaristas. Henrique Angélico (2005) acrescenta

que foram os músicos romanos os primeiros a realizarem *tournee*. Através da autorização do Imperador, eles podiam percorrer as cidades do império levando sua música.

Na Idade Média há início da separação entre música popular ou profana e música religiosa. A própria música da Igreja evoluiu de monódica para a polifônica. É também o período dos menestréis, “músicos que andavam de terra em terra, juntamente com os saltimbancos, levavam as notícias nas suas andanças e apregoavam-nas cantando” e dos trovadores, “nobres que compunham música e poesia, tendo como tema o amor de um cavaleiro por uma bela dama” (ANGELICO, 2005).

Ainda na transição do período feudal para a Idade Média havia a presença dos bardos, poetas e cantores do povo celta, que retratavam em suas músicas batalhas e romances, levando essas histórias pelas aldeias e cidades da Grã-bretanha. Algumas vezes eram contratados por nobres para que criassem canções contando seus feitos, mesmo que fossem inventados pelos próprios bardos. Interessante notar que séculos mais tarde a função da música de divulgar, exaltar e “vender” uma idéia só iria se fortalecer.

A ficção também traz registros desses cantores. Bernard Corwell (2022, p.24) relata isso em *O inimigo de deus*, mais uma obra sobre os feitos do Rei Artur que, pelo que se sabe, foi a que mais se embasou em registros históricos. No livro, Derfel Cardan, um dos chefes dos vários exércitos de Artur, relata sua desconfiança com a fama de Lancelot que, mesmo sendo um dos mais influentes guerreiros de Artur, Derfel nunca vira lutar. Para ele, a glória do cavaleiro se fez mais através dos cantos dos bardos que pela coragem de Lancelot. O trecho que se

segue refere-se à batalha do Vale do Lugg, uma das mais importantes da vida de Artur.

Existiram muitos homens corajosos naquela luta, mas não Lancelot. Em todos os anos em que eu tinha lutado por Artur, e em todos os anos em que conhecia Lancelot, ainda não o vira na parede de escudos. Eu o vira perseguir fugitivos derrotados, eu o vira liderar cativos num desfile diante da multidão empolgada, mas nunca o vira na pressão dura, suada e barulhenta de duas paredes de escudos em luta. Ele era o rei exilado de Benoic, (...) e nenhuma vez, pelo que eu soube, ele usara uma lança contra um bando de guerreiros francos, mas bardos de todos os calibres da britânia cantam sua bravura. Ele era Lancelot, o rei sem terra, o herói de cem lutas, a espada dos britânicos, o belo senhor triste, o modelo; e tudo nessa grande reputação fora feito pelas canções, e nada, pelo que eu soubesse, com uma espada (CORNWELL, 2002, p.24).

No Renascimento, período em que o domínio da Igreja era menor e o homem volta-se mais para si, houve uma aproximação entre música sacra e profana, além de uma possibilidade maior de divulgação que no período anterior, através de festas culturais. A música do período Barroco é mais exuberante, densa, e os timbres mais intensos. Nessa época surgiu a ópera, que se fortaleceu no período Clássico, quando tornou-se mais popular retratando temas do dia-a-dia. O Romantismo está marcado pela grande imaginação e sentimentalismo dos compositores, que foram influenciados também pela produção literária.

Durante muito tempo o mais importante a ser retratado nas canções era algo que estabelecesse um código comum entre os pertencentes da mesma comunidade, o que possibilitava o perfeito entendimento entre eles. O sentido de localismo em algumas delas tornou-se forte, trazendo um sentimento de lar, por meio de elementos que trouxessem a unificação para determinada civilização e que lhe fossem exclusivos.

Algumas civilizações foram perdendo esse aspecto na medida em que foram entrando em contato com outras, mas em determinadas sociedades esse senso comunal prevalece fortemente. A revista *Superinteressante* (GIRARD, 2004,

p.76) apresenta alguns exemplos curiosos de rituais e cerimônias explicando a simbologia dos gestos e, principalmente, da música. Notamos, que para cada povo, funções sociais distintas são atribuídas às canções.

Em Nova Guiné, os visitantes homenageiam o povo Kaluli através do canto e da dança, comovendo a platéia até provocar seu choro. Mas o público, por ter suportado tanto sofrimento, queima os músicos nos braços e ombros com tochas. As queimaduras e cicatrizes, porém, são mostradas no dia seguinte como objeto de orgulho pelos artistas; são espécies de “aplausos perpétuos”.

No Congo, há uma rica variedade de instrumentos musicais para acompanhar dançarinos e cantores, como harpas, xilofones e tambores. O ritmo, melodia e temas variam de acordo com a região e os grupos étnicos. Na tribo *bambala*, por exemplo,

(...) os advogados têm de cantar seus argumentos. De um lado o queixoso entoia: “Sou como o cão que fica diante da porta até conseguir um osso”. O acusado cantarola: “Ninguém segue ao mesmo tempo por dois caminhos. Você disse isso e aquilo. Uma das duas coisas deve estar errada. Por isso eu ataco”. As famílias dos envolvidos fazem coro, literalmente, à cantoria dos advogados. O veredicto dos anciãos não perde o ritmo e é transmitido a toda a aldeia com o soar de tambores (GIRARDI, 2004, p.76).

Na Austrália, os aborígenes produzem uma espécie de mapa musical para descrever a terra para os forasteiros. Assim a paisagem é descrita através da voz, que se abaixa para mostrar uma planície, eleva e cai para indicar uma montanha e varia para representar que tipo de ruído determinado solo produz. As canções devem apresentar a região de forma bastante detalhada para que ninguém se perca.

Mulheres da tribo *mekranoti*, na Floresta Amazônica, se reúnem para cantar durante seis meses, sempre quando amanhece e também ao anoitecer. Este ritual faz parte da cerimônia *bijok*, realizada para escolher o nome das meninas. Já

os homens se reúnem todos os dias pela manhã no centro da aldeia para proteger a tribo de ataques inimigos.

A música também exerce funções diversas nas comunidades ciganas. Sempre acompanhado de dança, cada ritmo traz uma simbologia e essa representação é mais forte com as mulheres. Dessa forma há o *Manouche*, o *Kauderashs* e o *Sinti*, ritmos que invocam a beleza, alegria e sensualidade da mulher. A *Zapaderin* é utilizada para que as ciganas, reforçando a sua espiritualidade, invoquem o amor dos ciganos.

A música pode chegar a um nível de importância tão grande a ponto de reger todos os aspectos de uma sociedade, como é o caso do mantra. Seu surgimento se deu na Índia e foi encontrado nos Vedas, livros sagrados indianos que foram compilados há 3000 a.C. Foi adotado por diversas civilizações com religiões que de lá prosperaram. O mantra é utilizado por algumas linhagens do budismo coreano, japonês, chinês e principalmente tibetano. Seus temas são relacionados aos deuses como a bondade, o amor e a compaixão.

O uso de mantras é profundamente enraizado no buddhismo tibetano. São preces curtas em que se acreditam alterar a mente de maneira sutil e fazer uma conexão com um buddha (tib. sangye / sangs rgyas), ou ser iluminado, específico. O buddhismo tibetano não tem deuses no sentido ocidental do termo — as divindades do buddhismo tibetano são buddhas, literalmente, "despertos" que, em vidas passadas, foram pessoas comuns, mas que transcenderam o comum através de suas meditações e realizações. Quando os tibetanos cantam um mantra associado a um buddha específico, não estão simplesmente pedindo as bênçãos e a ajuda do buddha — a meta final da prática é a deles mesmos se tornarem buddhas, já que os buddhas são seres que realizaram o mais elevado potencial que todos nós possuímos (DHARMANET, 2005).

A crença é a de que, através das vibrações ocasionadas pelo som do mantra, as qualidades divinas da pessoa são ativadas tornando-a aberta para o plano superior. A forte influência do som sobre o corpo e a mente pode tanto acalmar como trazer desarmonia e irritação. O mantra pode ser mais poderoso do

que um som comum. A raiz *man* significa pensar, enquanto *tra* seria um recurso de acionamento. Através da repetição, pode-se ter controle sobre uma determinada forma de energia mas, ao contrário do que se pensa, a correta entonação das frases é menos importante que a atitude mental para se conseguir seus efeitos.

Existem milhares de mantras, como o do deus hindu Ganesha, relacionado à alegria de viver. Mas o mais entoado pelos budistas tibetanos é *Om Mani Padme Hum*, cuja pronúncia seria Om Mani Peme Hung. Esse mantra está relacionado ao buda da compaixão, Avalokiteshvara. A sílaba *Om* representa a presença física dos budas. *Mani* significa jóia, termo relacionado à compaixão do *bodhisattva*. *Padme* quer dizer Lótus, uma flor que nasce do lodo.

O simbolismo está no fato de que da mesma forma que a flor surge da lama, da sujeira e depois abre suas belas pétalas, também o buda, que antes fora uma pessoa comum, sujeita às “sujeiras” do mundo, brigas, ódio, guerras, emerge dessa negatividade, transcendendo-a, imaculado. *Hum* representa a mente iluminada.

É interessante notar que, diferente das religiões ocidentais, o budismo está intrínseco à sociedade tibetana, em todas as ações da vida diária. Portanto, não há hora nem lugar específico para se encontrar esses sinais de “religiosidade”. Não há distinção entre vida religiosa e vida secular, sendo possível encontrar inscrições de mantras em paredes e pessoas caminhando pelas ruas a caminho do trabalho ou de casa recitando-os. Alguns tibetanos, entretanto, caminham ao redor da casa do Dalai Lama como encarnação de *Avalokiteshvara* entoando o mantra na tentativa de atingir o mesmo nível de compaixão e sabedoria do buda.

O tipo de música produzido por cada civilização costuma refletir e sugerir a realidade do local. Em sociedades pastoris, por exemplo, a inspiração pode

vir da própria “paisagem sonora”, usando um termo de R. Murray Schafer (2001, p.73), formada pelos sons dos pássaros ou do sopro do vento. Através de seus cantos, flautas e assobios, os pastores construíram um som referencial dos campos e pastos.

Os pastores tocavam flauta e cantavam uns para os outros a fim de fazer passar as horas solitárias, (...) e a música delicada de suas canções constituem talvez os primeiros e decerto os mais persistentes arquétipos sonoros produzidos pelo homem. Séculos de flauta produziram um som referencial que ainda sugere claramente a serenidade da paisagem pastoril (...). O solo de instrumento de madeira sempre retrata a pastoral, e esse arquétipo é tão sugestivo que mesmo uma orquestra grandiloqüente como Berlioz reduz a sua orquestra a um dueto entre o corne inglês e um oboé solistas para docemente nos conduzir ao campo (Sinfonia fantástica, terceiro movimento) (SCHAFER, 2001, p.73).

Em sociedades de guerra e caça, era muito comum o uso da trompa. Incitando exércitos com um som heróico nas lutas e alarmando os cães nas caçadas, ela trazia consigo um significado, muitas vezes, só interpretado pelos membros da mesma sociedade; uma espécie de código que mudava de um país para o outro, mas, na maioria das vezes, poderia ser interpretado de formas semelhantes. Havia fanfarras específicas para cada animal em sinal de regozizo por aqueles que fossem mortos, toques para incitar os animais ou alertar os caçadores ou algo mais ornamentado indicando o início ou término de uma caçada.

A *trompa de posta*, muito utilizada na Europa a partir do século XVI, também foi mais que um meio de comunicação. Ela persistiu por séculos e emitia sons diferentes indicando o tipo de correspondência que chegava, se local ou se uma encomenda, por exemplo. Além disso podia simbolizar perigo, chegadas e partidas, estabelecendo mais um tipo de código. Na Áustria elas foram utilizadas até a Primeira Guerra Mundial e, a partir daí, foi proibido seu uso devido ao tamanho sentimentalismo que seu toque representava.

Assim, o simbolismo da trompa de posta funcionava de modo diferente do da de caça. Ela não conduzia o ouvinte para dentro da paisagem, mas, atuando de modo inverso, trazia notícias de longe. Tinha caráter centrípeto em vez de centrífugo, e seus sons nunca eram mais aprazíveis do que quando a posta se aproximava da cidade e entregava suas cartas e volumes a quantos os esperavam (SCHAFER, 2001, p.77).

Na religião, desde os tempos mais remotos, a música também desempenhava papel importante. A história conta episódios em que para determinados povos era importante imitar sons da natureza e dos deuses, por mais amedrontadores que fossem. Dessa forma, os integrantes da comunidade demonstravam seu temor às forças desconhecidas, fortalecendo os mitos. Gritos, batuques com ossos e madeiras, chocalhos; todos esses elementos se reuniam resultando num grande barulho que pretendia atingir planos superiores.

Nas comunidades religiosas, os sinos também estão cercados de simbologia, principalmente se formos considerar cidades pequenas em que a praça e a igreja são os principais pontos de convergência da população. Tudo que se passa nesses locais é de importância para todos. É onde a vida acontece, originando informações que passam a ser compartilhadas por esses membros. Assim, de acordo com Schafer (2001, p.87), o sino passa a funcionar como um “calendário acústico”, anunciando mortes, nascimentos, festas, casamentos, revoluções e até incêndios. Para cada acontecimento, para cada consagração, um toque.

Essa possibilidade de poder compartilhar os mesmos signos é essencial para essas comunidades, pois é o que a unifica, excedendo o sentido de limite geográfico. A simbologia auxilia na construção da identidade e o sino tem participação nesse processo. Através de sua musicalidade, ele une os homens e fortalece seu sentido religioso. Entretanto, nem sempre o processo de identificação de elementos comuns como os apresentados nesses exemplos é totalmente

homogêneo. É possível que a sensação de pertencimento a um local se mantenha mesmo que cada membro encontre um significado próprio em cada gesto executado em conjunto. O que dizer então da música, tão abstrata, tão subjetiva. É inegável o fato de haver uma decodificação individual da música dentro de uma mesma cultura.

Pesquisas na psicologia, assim como na antropologia da música, têm demonstrado que a música é percebida e respondida de maneira bem individual ou relacionada às normas de uma determinada cultura. O significado que as pessoas extraem da música, os valores que lhe atribuem e as ações que se seguem a sua influência não são previsíveis no sentido etnocêntrico (...). Embora pessoas pertencentes à mesma cultura possam demonstrar reações semelhantes ou atribuírem o mesmo significado a determinadas peças musicais, há uma evidência crescente de que a prática da aberrante decodificação de símbolos está se tornando comum dentro da cultura musical (RUUD, 1990, p.31).

Essa aberrante decodificação citada por Ruud se torna mais forte quando passa a haver um intercâmbio de idéias entre culturas diferentes que iniciam um contato entre si. No século XX percebemos que a música definida como **moderna** não retrata mais somente aquilo que é peculiar de cada sociedade. Há um grande interesse pelas outras culturas e busca por novas sonoridades, o que é facilitado pelo desenvolvimento tecnológico nos transportes e na comunicação. Há uma perda no sentido de localismo, muito em parte causado pela Indústria Cultural.

Essa idéia de movimento constante, trazida pela globalização, intensificada pelo fluxo de conhecimentos, informações, imagens, pessoas e mercadorias, tende a uma homogeneização de ideologias, que pode ter maior ou menor tolerância por parte dos membros da comunidade.

Assim, da mesma forma que possa surgir uma dificuldade cada vez maior de lidar com a complexidade cultural que se forma, é também passível de acontecer uma conformidade e a impressão de que tudo agora faz parte de uma cultura global, o que traz um novo conceito de localismo; tudo agora faz parte de um código único, compreendido por todos. Caso isso não ocorra, a pessoa estará

sujeita à exclusão, como resultado da persistência de ser local num mundo globalizado.

Agora passa-se a dividir a história e os valores de uma região com outras e mesmo com o mundo. Se cada lugar, cada tempo teve sua música, é de se esperar que haja transformações na produção cultural e de sentido devido à supressão espaço-temporal ocasionada pela globalização. O que se percebe é que “os centros de produção de significado e valor são hoje extraterritoriais e emancipados de restrições locais” (BAUMAN, 1999, p.9).

Para isso é necessário que o receptor tenha domínio geral de entendimento sobre os diversos códigos culturais para que haja comunicação efetiva. O paradoxo é como participar desse processo se o código, repleto de simbolismo, é carregado de associações arbitrárias pelas diversas civilizações, cada qual com suas experiências e com sua história.

2.3 MÚSICA E TECNOLOGIA

A evolução da música passa pelo processo de desenvolvimento das sociedades adicionado ao aprimoramento técnico dessas civilizações. Assim, mudanças na percepção e nas formas de apresentação das canções ocorreram, através de representação gráfica, desenvolvimento dos instrumentos musicais e surgimento das técnicas de gravação musical, marcando definitivamente a trajetória do homem.

As novas formas de se transmitir a bagagem cultural, antes baseada na oralidade, repassadas de geração em geração, fizeram com que não fosse mais necessária a co-presença, num processo similar ao da evolução da escrita. Assim

como a linguagem, a música passou por um processo de materialização, uma nova etapa de seu desenvolvimento.

Para Régis Debray (1995, p. 40), as civilizações se organizam a partir de três pontos básicos, compondo o que seria chamado de midiasfera, caracterizada por um sistema de transmissão e transporte de mensagens e homens. Seriam elas:

(...) a logosfera, quando o escrito, central, é difundido através das contingências e canais da oralidade; a graphosfera, quando o impresso impõe sua racionalidade ao conjunto do meio simbólico; enfim, a videosfera, liberada dos limites do livro pelos suportes audiovisuais.

É possível verificar um processo similar na história da música. A princípio, ela era somente executada sob os domínios da oralidade, transmitida de pais para filhos, formando a tradição ou cultura musical dos povos. No século XI, porém, foi criado um sistema de representação gráfica dos sons musicais – até chegar à notação musical, hoje conhecida mundialmente. Tudo isso contribuiu como meio de preservação e divulgação da música.

O surgimento da notação musical se deu pela necessidade da preservação e transmissão das canções de modo mais preciso e fiel à forma original das manifestações musicais. Como consequência, percebemos que a preservação e a popularização das músicas foram facilitadas. Porém, “a tentativa de substituir fatos auditivos por sinais visuais” (SCHAFER, 2011, p.175) não é um procedimento simples, justamente por não ser universal. Seu entendimento se dá mais pela convenção.

Os gregos, já no século V a.c., desenvolveram um sistema de notação baseado em quinze letras do alfabeto. Posteriormente os romanos reduziram essa notação para sete letras. Assim, levando-se em consideração que a escala grega se iniciava pela nota Lá, a associação ficou estabelecida da seguinte forma:

A B C D E F G
Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol

Essa notação, utilizada também para cifragem de acordes, iniciada pelos anglo-saxões, permaneceu por todo esse tempo até os dias atuais. Supõe-se que o nome das notas foi dado por Guido d'Arezzo, com a intenção de facilitar a memorização das melodias. Ele teria se baseado em um hino a São João Batista em que cada verso começava com uma altura imediatamente superior ao anterior, trocando as letras pelas sílabas que iniciavam as frases do cântico. A nota **Si** só foi

C D E F G A
Ut Ré Mi Fá Sol Lá

nomeada no final do século XV, partindo da contração do nome de **Sancte Ioannesn**, santo homenageado no hino.

Espanhóis e portugueses adotaram, mais tarde, a mudança da sílaba **Ut** pela **Dó**, sílaba do nome do compositor italiano Giovanni Battista **Doni** que propôs a alteração. Foi também nessa época o surgimento do nome dos acidentes bemol e sustenido, por exemplo, criados para baixar ou subir a nota em meio-tom.

A notação da pauta, linhas onde as notas se dispõem em uma partitura, sofreu várias alterações durante séculos. Após a utilização de duas linhas coloridas para identificação de tons, surge o tetragrama, com quatro linhas vermelhas, no século X. Foi para escrever as primeiras peças polifônicas, canções e danças profanas é que foi criado o atual pentagrama, de cinco linhas para a pauta, no século XII.

A partir daí foi necessária também a criação de claves, como a de Sol e a de Fá, para a identificação da altura de uma determinada música. A imprensa musical, surgida no século XVI, serviu para fixar o desenho dessas claves, que anteriormente eram muitas vezes escritas de formas diferentes por cada indivíduo.

É no período Barroco, que compreende os meados do século XVI até o XVIII, que a notação em geral toma a forma como é adotada atualmente. Nessa época surgem as barras de divisão, sinais numéricos, partituras de conjunto e as sete claves existentes até hoje. Daí por diante, a simbologia musical passou a constituir uma espécie de receita, indicando como uma música deveria ser tocada, criando uma padronização em detrimento da espontaneidade.

A notação musical foi a primeira tentativa sistemática de fixar outros sons além do da fala, e seu desenvolvimento ocorreu gradualmente, por um longo período que se estende da Idade Média ao século XIX. Da escrita, a música tomou emprestada a convenção de indicar o tempo pelo movimento da esquerda para a direita. Introduziu uma nova dimensão, a vertical, pela qual a frequência, ou altura, era indicada ficando os sons agudos acima e os graves abaixo (SCHAFER, 2001, p.176).

Então, com o amadurecimento de idéias mercantilistas e das técnicas de impressão, não só textos, mas também partituras, começaram a ser comercializadas.

É também no período Barroco que os instrumentos musicais começam a ganhar força. A música instrumental passa a ter a mesma importância que a vocal. Músicas com solo instrumental se desenvolvem, assim como os instrumentos se aperfeiçoam. No Romantismo esse fato se repete, com destaque para o piano e o violino, usados como solistas em orquestras.

Porém, o surgimento e evolução dos instrumentos musicais vêm de longa data. Esse processo trouxe uma variedade e melhoria na qualidade dos sons, o que mudaria a estrutura musical para sempre. No período pré-histórico podem ter

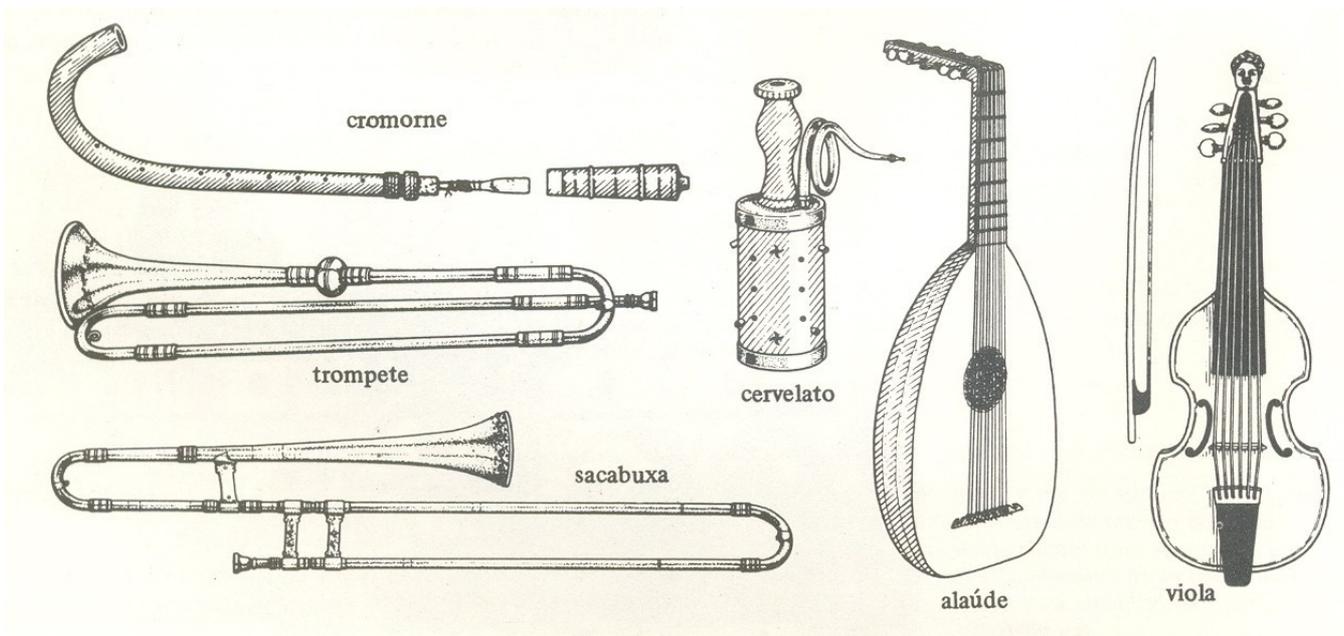
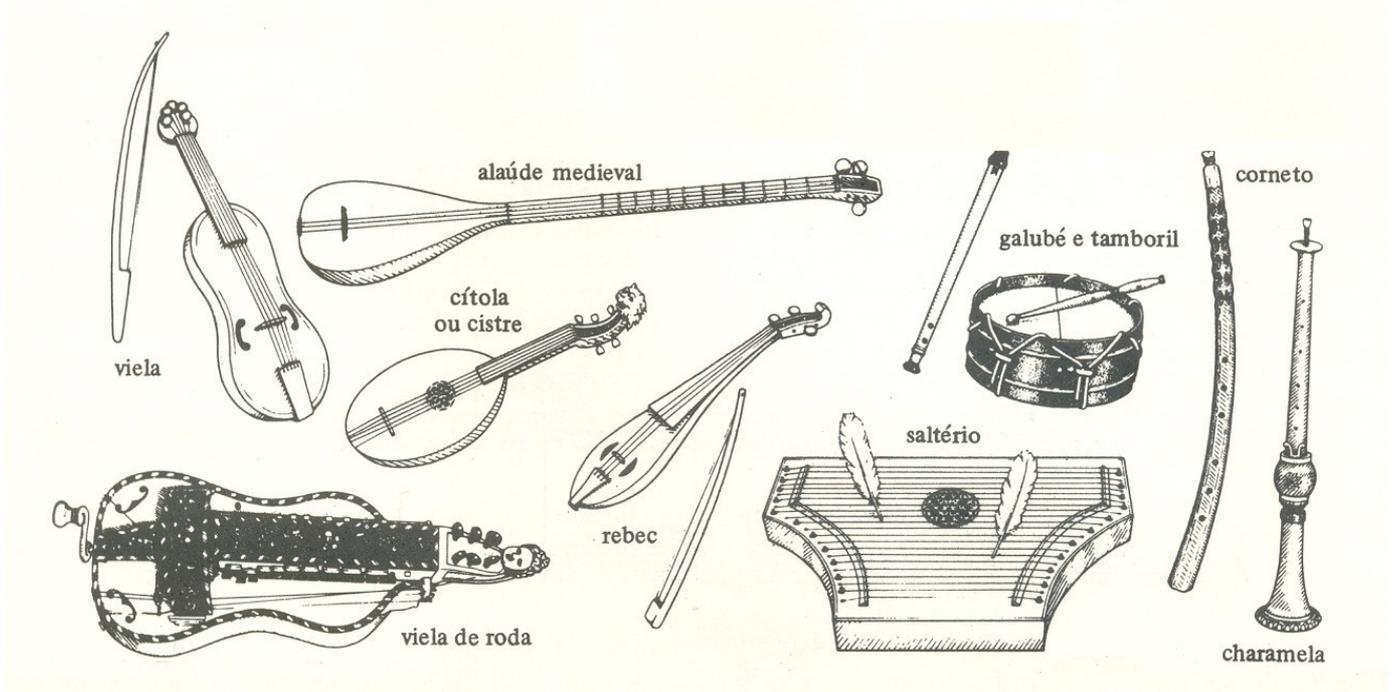
surgido os primeiros instrumentos de percussão, quando os homens das cavernas ritmavam suas danças com pancadas na madeira. Mais tarde eles trabalharam essas madeiras para que soassem de formas diferentes.

Já nos séculos XII e XIII, na Idade Média, é possível encontrar músicas cantadas com um tempo de dança bem ritmadas, como as produzidas pelos aristocráticos poetas-músicos na França. Era comum que houvesse uma introdução ou interlúdios entre os versos das canções executados por instrumentos. Os mais comuns nesse período eram galulé e tamboril, charamela, corneto, órgão, carrilhão, cítola, harpa, viela, rebec, saltério e flautas doces, trompete medieval, alaúde, gaitas de fole, triangulo e tambores.

Na Idade Média e na Renascença, os instrumentos podiam ser divididos em dois grupos: os *haut* (alto), utilizados em igrejas e salões, e os *bas* (baixo ou suave), usados na música doméstica. Aliás, na Renascença, o interesse pela música profana se torna maior. Os compositores passaram a escrever músicas para instrumentos, cujo papel já não era somente o de acompanhar a voz.

Até o começo do século XVI, os instrumentos eram considerados muito menos importantes do que as vozes. Usavam-nos apenas em peças de dança e, naturalmente, também como acompanhamento de canto, (...) tocar a mesma música do canto ou talvez, na ausência de certos cantores, assumir a parte correspondente a estes. Contudo durante o século XVI, os compositores passaram a ter cada vez mais interesse em escrever músicas para instrumentos – não apenas danças, mas peças destinadas a serem simplesmente tocadas e ouvidas (BENNETH, 1986, p. 29).

Em relação aos instrumentos renascentistas, Benneth observa ainda que alguns utilizados na época medieval como as flautas, as charamelas, e alguns tipos de cornetos continuaram populares. Os mais comuns desse período eram as



ilustrações: (BENNETT, 1989.)

violões, que eram tocadas geralmente na posição vertical à frente do executante. Muitos instrumentos foram inventados nessa época, como cervelato, cromorne, tamboril, tímpano e triângulo. Mais tarde, alguns foram aperfeiçoados ou sofreram alguma alteração, como é o caso do alaúde, que teve seu braço entortado para trás e recebeu filetes de metal que serviam de indicação para os dedos como na guitarra.

O trompete também passou por alterações. Para facilitar seu manejo, seu tubo foi dobrado, criando várias voltas. Entretanto, apenas no século XIX é que tornou-se instrumento de várias notas, com a criação do sistema de válvulas. Antes essas notas eram obtidas somente pela pressão dos lábios, limitando de certa forma a sonoridade do instrumento. Igualmente, a sacabuxa sofreu alterações. Considerada o antepassado do saxofone, na época produzia um som mais melodioso que o instrumento que conhecemos hoje.

A Revolução Elétrica trouxe novos recursos na área instrumental. Afinal, foi com o aprimoramento dos instrumentos eletrônicos que a popularização do *rock* se tornou possível. Assim como também tornou-se realidade a possibilidade de estocagem, gravação e reprodução do som. O afastamento da música de seu contexto original trouxe diversas conseqüências para a sociedade e para a própria produção musical.

Os três mecanismos sonoros mais revolucionários da Revolução Elétrica foram o telefone, o fonógrafo e o rádio. Com o telefone e o rádio o som já não estava ligado ao seu ponto de origem no espaço; com o fonógrafo ele foi liberado de seu ponto original no tempo. A fascinante remoção dessas restrições conferiu ao homem moderno um poder novo e excitante, que a moderna tecnologia tem procurado tornar mais eficaz (SCHAFER, 2001, p. 132).

O surgimento do fonógrafo realmente teve grande influência sobre o imaginário humano, pois captar e gravar o som era um sonho antigo, uma possibilidade de permanecer para sempre, formando um registro da cultura. Dessa forma, a transmissão eletroacústica foi apenas a conseqüência desse processo. O

que antes era um som único, individual, ouvido por poucos, toma novas proporções e passa a poder ser repetido quantas vezes se quiser ou forem necessárias, sempre da mesma forma, independente da data em que foi originalmente produzido.

A ruptura entre o espaço e o tempo na produção e consumo da música é um marco do século XX ocasionada pela gravação sonora. Suas conseqüências podem ser sentidas nos planos artístico, cultural, social e econômico. Torna-se importante então recapitular a evolução do sistema de gravação e reprodução da música, considerando três etapas principais: a mecânica, com o fonógrafo, a magnética, com a fita cassete, e a digital, com os CD's.

Em 1877, Thomas Alva Edison encontrou um método de reproduzir os sons previamente registrados, o que deu origem ao fonógrafo. No Brasil, o aparelho foi demonstrado pela primeira vez em 1879, em Porto Alegre. O método do fonógrafo consistia em obter gravação dos sons através das vibrações transmitidas a um estilete que produzia sulcos na superfície de películas metálicas, localizadas em cima de um cilindro giratório.

A reprodução era possível através de cilindros que não podiam ser usados mais que cinco vezes. Dessa forma foi possível ouvir a primeira música reproduzida por uma máquina: *Mary Had a Little Lamb*. Os limitados cilindros porém foram substituídos mais tarde por chapas de cera, mais fáceis de se fabricar e manusear, acarretando a popularização do fonógrafo e dos discos.

(...) houve uma demanda muito grande por músicos, cantores, compositores, artistas que apresentassem novidades e movimentassem essa indústria do entretenimento, que crescia vertiginosamente. Ao começar a década de 20, a indústria fonográfica movimentava grandes somas de dinheiro e dava vida aos primeiros ídolos da música popular como Francisco Alves, no Brasil, e Bing Crosby, nos Estados Unidos (MALDONADO, 2005).

Nessa época apenas duas músicas podiam ser gravadas nos discos de 78 rotações, cada um de um lado. Na década de 1920 as gravações elétricas

permitiram uma melhoria na qualidade e na nitidez do som gravado. Mais tarde, na década de 1940, a indústria do entretenimento se fortalece com o rádio, e a indústria do fonógrafo entra em declínio. Isso se deu pelo fato de o rádio possibilitar, muitas vezes, uma performance melhor, além de disponibilizar músicas gratuitamente. “Nunca, antes, o som tinha desaparecido do espaço para aparecer novamente, à distância” (SCHAFER, 2001, p.136).

No período da Segunda Guerra Mundial, a música e seu processo de gravação passam por mais uma modificação, dessa vez de ordem econômica, resultando uma grande evolução na indústria discográfica. Com o racionamento da cera era necessário encontrar um material que a substituísse, trazendo também mais dinamismo e praticidade. O vinil foi o escolhido por ser mais barato, flexível e de tamanho reduzido. Além disso, o vinil permitia um tempo maior de gravação que a cera. Graças a essa substituição, em 1948 surge o *Long Playing*, com tempo de audição superior.

Girando com velocidade angular de 33,33 rotações por minuto, em vez das 78 das chapas de cera, o long-play multiplicou por 4 o tempo de duração de um disco. Inicialmente projetado com o mesmo diâmetro dos discos de 78 rpm, 10 polegadas, o long-play aboliu o limite de três minutos por música ou de duas faixas por lado, passando a comportar oito faixas de três minutos, quatro para cada lado. Isso significava cerca de 24 minutos de música por disco, limite mais tarde superado com o advento do disco de 12 polegadas. Para a música erudita, por exemplo, um único disco apenas comportava concertos, sinfonias ou obras mais extensas que ocupavam vários bolachões de cera (MALDONADO, 2005).

A partir desse momento o artista tinha uma possibilidade maior de divulgação em suas mãos, não sendo mais necessárias tantas repetições das mesmas duas músicas gravados nos discos de cera. Geralmente, os LPs traziam as mesmas músicas que haviam sido apresentadas pelos discos de cera de 78 rpm, com a vantagem de se poder reunir várias canções em um só lugar. Em 1949 surgem os discos de 45 rotações, que reproduziam aproximadamente oito minutos

de cada lado. Eram utilizados principalmente para suporte dos *singles* ou das melhores músicas retiradas dos álbuns dos artistas.

Com a evolução da tecnologia e dos métodos de gravação digital surge o *compact disc*. O CD foi inventado pela empresa holandesa Philips em 1979, em um processo que converte a música em bits, unidades da linguagem do computador. A possibilidade da reprodução e gravação digital tornaram-se vantajosas no sentido de se poder obter uma melhor fidelidade ao som e maior durabilidade que os discos de vinil possuíam. Desde então, o aprimoramento no processo de gravação permitiu que surgissem o CD-ROM, o CD regravável e, em 1995, o *Digital Video Disc*, ou DVD. A partir de então, som e imagem tornam-se digitais.

O advento das tecnologias digitais de produção, gravação e reprodução musical foram grandes responsáveis pelo crescimento do cenário musical. Dessa forma foram possíveis um barateamento e uma modificação na forma de se fazer música, principalmente a partir do leque de novas sonoridades que se abre com as ferramentas digitais.

Como exemplo desse processo temos o surgimento de equipamentos como o sampler, um programa que possibilita a digitalização e manipulação de amostras de áudio, muito utilizado na construção da base eletrônica de bandas como Pato Fu.

Herdeiro dos sintetizadores (instrumentos musicais criados para produzir sons eletronicamente) o sampler permite a conversão de trechos de música em sinal digital. Cada amostra sonora pode ser alterada, dando origem a novos sons. Qual a diferença entre o sintetizador e o sampler? O primeiro produz sons inexistentes e o segundo permite a gravação, manipulação e reutilização de fontes sonoras pré-gravadas (BASTOS, 2005).

Com essas novas tecnologias digitais, diversos estúdios de gravação de pequeno e médio porte surgiram, assim como foi possível a criação de vários selos independentes, devido à redução dos custos de produção. Dividindo o

mercado, esses estúdios passaram a atuar ao lado das *majors*, as grandes gravadoras que detêm o controle sobre a maior parte da produção musical em todo o mundo. As novas tecnologias permitiram ainda o surgimento de novos gêneros como o *rock* industrial, o rap e o techno.

Torna-se comum o uso do computador para compor e produzir canções. Programas como *CakeWalk* e *Encore* passam a ser utilizados por quem deseja fazer a “música de computador”. A partir daí é possível ter uma espécie de estúdio em casa, sendo possível para qualquer um criar, editar e gravar suas músicas e até imprimir partituras.

Surge também a figura do músico solitário, capaz de gravar e mixar tudo sozinho, apenas com a ajuda de alguns *softwares*, como *Orion*, por exemplo. Essa ferramenta é a utilizada geralmente pela banda nacional pop The Cigarettes, que antes de adotar o sistema de “estúdio virtual”, durante um tempo utilizou o modo de gravação convencional. Programas como esse trazem a possibilidade de se reunir editores de áudio, sintetizadores, efeitos, equalizadores e samplers em um só computador, o que também propicia novas tendências e busca por novas sonoridades. O músico tem a possibilidade de gravar a si mesmo tocando um instrumento e, logo depois, alterando a frequência, testar diferentes timbres. Algumas vezes, nem é realmente necessário que se grave o som de um instrumento: o próprio software pode trazê-lo pré-gravado.

O computador não se limitou a apenas produzir, como também passou a reproduzir música. Após vinte anos, agora é a vez do CD dar lugar a mais uma tecnologia de reprodução musical: o mp3. O MPEG Audio Layer-3 é um arquivo digital que tem a capacidade de reduzir o tamanho de uma música em até 90% do original, viabilizando a troca de canções pela Internet. Além da flexibilidade de

manipulação, a vantagem é que, mesmo comprimidos, esses arquivos não perdem muito em qualidade de som. O mp3 é uma invenção do Fraunhofer Institut Integriert Schaltungen, um instituto alemão, juntamente com a Universidade de Erlangen. Apesar de existir desde 1987, sua popularização se deu apenas no fim da década de 90. Atualmente, o número de usuários em todo o mundo chega em torno de três milhões. Já existem inclusive os Mpman, semelhantes aos walkmans. É possível obter mais de dez horas de música em um CD gravado em formato mp3.

Arquivos menores viabilizaram a circulação de música gravada através da Internet, atividade que passou a envolver em poucos anos a criação de novos softwares, sites especializados e aparelhos reprodutores, bem como a circulação de centenas de milhões de cópias de músicas – não autorizadas em sua quase totalidade – pela rede. Além das amplas possibilidades que abre para essa difusão ilegal, o formato cria novas vias de distribuição para indies¹ e artistas independentes (COSTA, 2002, p. 60).

Foi rápida a proliferação de sites e programas para a divulgação, troca e reprodução de músicas em mp3, pagas ou não. O fato é que essa transmissão acaba por ameaçar a indústria fonográfica de todo mundo, principalmente pela possibilidade de pirataria. Gravadoras tentam impor limites a essa nova concorrência; às vezes com algumas conquistas, mas nunca vencem a guerra em si.

É o caso do Napster, um dos primeiros programas a possibilitar a livre circulação de músicas pela Internet. Ele trouxe consigo conceitos de que quaisquer pessoas podem trocar músicas gratuitamente entre si, com a possibilidade de selecionar quais músicas realmente quer, sem precisar comprar um CD de um artista por causa de uma ou duas canções. Isso foi o suficiente para que as gravadoras se queixassem de não terem mais total domínio sobre a circulação de sua música e, principalmente, não possuírem a garantia de que irão receber pela distribuição desta. Dessa forma, as gravadoras solicitam mudanças em legislações

¹ Gravadoras nativas incorporadas como independentes

no tocante à perda de direitos autorais, a fim de evitar a perda do controle de distribuição.

Verdadeiras revoluções não acontecem mais com passeatas barulhentas, mas em frente a monitores. O Napster é apenas um símbolo dessa revolução. Sofreu limitações da grande indústria da música, seu público caiu consideravelmente. Logo, as limitações foram dribladas e dez dos cerca de 32 milhões de usuários do Napster se transferiram para sites equivalentes e ainda livres de limitações, como o Audiogalaxy, o Napigator, o Morpheus e o LimeWire (MARQUEZI, 2001, p.144).

Por outro lado, no Brasil, o mp3 pareceu bastante atraente para gravadoras e artistas independentes, como forma de divulgação de seu trabalho. Em 1999 surgem gravadoras virtuais como Música on line e Clube do mp3, com o intuito de abrigar trabalhos e apresentar músicos desconhecidos.

A própria banda The Cigarettes, que usava o computador para gravar suas músicas, disponibilizou seu trabalho em formato mp3 em sua página oficial na Internet. O cantor Lobão também utilizou a rede mundial de computadores para divulgar suas canções em 2001. A música *Para o Mano Caetano* teve sua versão digital em formato mp3 distribuída às rádios FM, na tentativa de se esquivar do poder das grandes gravadoras que dominam as listas de execução nas rádios.

Percebemos então que essa revolução acarreta uma modificação nas tradicionais formas de comercialização de fonogramas. Tanto que algumas gravadoras oferecem em seus próprios sites material musical que pode ser gravado no computador do usuário ou utilizado em seu Mpman, por exemplo, desde que haja o pagamento de uma taxa pelo uso da obra. As gravadoras tentam se adaptar a mais essa evolução tecnológica.

A história é pontuada por momentos de revolução, que acabam por serem adaptados à realidade do momento de uma maneira geral. Assim, também a música se insere agora nesse meio de aprimoramento das tecnologias e passa a ter

em seu processo de criação e execução marcas características de toda evolução pela qual passou: sua abstração e oralidade inicial, seu registro em meios físicos como nas partituras e o início da indústria da música com a possibilidade da gravação e reprodução, que por sua vez evoluiu até se tornar digital, com a “música virtual”.

O processo não pára por aí. Afinal, é exatamente na possibilidade de se tornar produto é que o mecanismo de produção musical vai se basear em sua maior parte. O aprimoramento dos meios de comunicação contribuem com esse processo. As canções passam a seguir padrões pré-estabelecidos, tornando-se mercadorias da Indústria Cultural.

O surgimento dos veículos de comunicação de massa são de extrema importância para a utilização da música como instrumento de persuasão. Primeiramente com o rádio, a música passa a ser reconhecida como um produto de consumo. E, como tal, ela começa a ser produzida e veiculada para ser vendida, consumida por um público cada vez mais influenciado pela mídia (ALMEIDA, 2002, p.23).

O resultado disso é a padronização de gostos e idéias. A música, que antes afetava individualmente, agora tenta convencer coletivamente como produto. Seu objetivo principal é atingir a massa, manipulando pensamentos e gestos. A música é então popularizada. Ela começa a perder um pouco de seu sentido e objetivo iniciais. Passa a obedecer a moldes que determinam como e para quem ela deve ser produzida.

Novas tecnologias agora vão ao encontro não só da criação, mas também da tentativa de se obter formas variadas de exibição de velhas e novas canções, criando produtos diferenciados para a massa já habituada à música ligeira. Depois de suas várias fases e formas, a música, agora de caráter muito mais comercial, passa a se aliar a um novo tipo de tecnologia, constituindo uma relação que já não é mais possível dissociar facilmente: a imagem.

3 MÚSICA E IMAGEM

A origem etimológica de imagem está ligada à raiz *imitari*. A história, porém, mostrou que imitar seria uma função muito reduzida para a imagem. E assim, como objeto de reflexão desde a Antigüidade, ela esteve presente na origem da escrita, das religiões, do culto dos mortos e nas artes, não só como cópia, mas com função sugestionante e, muitas vezes, limitadora de sentido.

O homem passou a ser cada vez mais afetado pela imagem. O espaço acústico primitivo passou a ser pontuado por representações simbólicas do cotidiano até que se inventasse a escrita. A partir daí, o sentido da visão passou a ser um dos mais estimulados. Atualmente, a Indústria Cultural tenta nos impor padrões visuais e nos convencer através dos ícones que fabrica.

À música coube aliar-se a essa tendência. Os meios de comunicação deram espaço ao audiovisual e a parceria entre som e imagem perdura e só tende a se fortalecer. E por mais que sejam diferentes entre si, seja em seus processos de criação, suas finalidades, seus elementos constituintes e suas formas de apresentação, imagem e música sempre vão encontrar afinidades. O cinema nunca chegou a ser totalmente mudo. Pintores e músicos inspiravam-se nas obras uns dos outros. Canções determinam o ritmo e a atmosfera dos filmes, acrescentado algo à linguagem cinematográfica.

A associação entre música e imagem também foi capaz de se adaptar à sociedade que se modernizava e à aceleração das tecnologias da informação. As leis do mercado passam a determinar o ritmo dessa associação e os videoclipes espalham-se pelo mundo com sua estética revolucionadora, que tenta se aproximar da linguagem jovem de seu público consumidor.

3.1 NÚPCIAS

Vivenciando o período da “videosfera” de Régis Debray (1995, p.40), percebemos que o transporte de mensagens através de suportes audiovisuais foi permitido pela Revolução Industrial e fortalecido pela Revolução Elétrica. No final do século XVIII opera-se o desligamento corporal entre mensagem e mensageiro com a máquina a vapor e com o telégrafo ótico. Em meados do século XIX, com o telégrafo elétrico, a possibilidade da instantaneidade da mensagem e a dissociação com seu transmissor torna-se peculiar na videosfera.

Percebemos como novas tecnologias criaram novos ambientes, novas culturas. Antes da escrita, o homem vivia em um espaço acústico, não orientado. Antes da criação do alfabeto, o órgão humano orientador era o ouvido, que acaba tendo sua função tomada pelo olho na cultura letrada. “O alfabeto fonético forçou o mundo mágico da audição a ceder lugar ao mundo neutro da visão” (MCLUHAN, 1969, p.72).

Assim, houve o momento da transição da cultura oral para a letrada, da letrada para a visual e da visual para a elétrica. Se eletricidade produz imagem, o resultado só poderia ser a propagação desta. Revelando, limitando, imitando, enganando ou substituindo, formando símbolos, ela se tornou objeto de estudo e fascínio durante séculos para hoje constituir a sociedade imagética.

A imagem já contava histórias antes que se pudesse falar; é testemunho. As pinturas rupestres pré-históricas apresentam uma realidade projetada em sua capacidade mimética. Os egípcios tinham na mumificação a idéia da conservação do corpo e a “sobrevivência” através da imagem. Esse tipo de perpetuação é uma maneira de se vencer a morte e ter domínio sobre o tempo; mais

tarde o mesmo poderia ser obtido pela contemplação da fotografia. O objetivo é a defesa contra os anos que passaram como um meio de permanecer.

Desde as origens, essa necessidade incoercível de perpetuação tem levado o homem a tentar salvar-se pela aparência. Com o passar do tempo, com a evolução da civilização, as artes libertaram-se das características mágicas, mas o caráter do exorcismo do tempo e luta contra a morte continuou. É claro que as pessoas que hoje solicitam a um artista um retrato, não mais pensam em continuar a realidade na imagem, mas, de qualquer forma, traem uma preocupação, consciente ou não, de perpetuação, pelo menos, de sua memória. Tentam salvar-se de uma segunda morte – talvez a mais terrível de todas -: o esquecimento (ROMÃO, 1981, p.20).

A imagem está portanto intrínseca à história da civilização. Seu poder de afetação não é apenas conhecido pelos publicitários. A catequese feita pelos jesuítas já fazia uso do lado apelativo da imagem através do teatro, convencendo e tocando a mente dos potenciais cristãos.

Debray (1995, p.196) nos lembra ainda que a imagem introduzia no mundo visível alguma coisa do mundo invisível, processo que ainda perdura. Antes partia de um conteúdo sacralizado; hoje, tende ao teor comercial e padronizador.

Seria bem especulativa uma pragmática de olhar que viesse a esquecer essa sacralidade inicial de longa duração: a alma é uma força; por conseguinte, a imagem é uma força e é praticamente a mesma. Começou-se por representar os mortos e ausentes para os fixar, caso contrário, sua alma, importuna e desestabilizante, ficaria flutuando por toda a parte. A imagem não nos assombraria assim se não tivesse sido, durante muito tempo, assombrada e habitada. (...) Os mortos subsistem em sua imagem que é seu substituto.

Mesmo o culto dos mortos realizado na era cristã moderna, em que são utilizados relíquias, como fragmentos da verdadeira cruz, crucifixos, quadros e esculturas de gesso, dão-se pelo culto à imagem. A problemática ocasionada no âmbito da videosfera seria, no entanto, a quebra do “regime de crença”, marginalizado pela industrialização das imagens sacras.

Dessacralizadas ou não, o fato é que a mágica da imagem sempre inspirou novas possibilidades para seu uso. A fotografia como meio de permanecer

tocou o imaginário humano mortal. Para Barthes (1990, p.13), o conteúdo da imagem fotográfica pode ser óbvio ou obtuso, já que há a possibilidade de extrairmos dela significados denotados ou conotados. Mas a mensagem principal que a fotografia nos transmite é a de comprovação de um fato. Seja nos álbuns de família ou na imprensa, ela é o testemunho de uma ação.

Para o sonho de se registrar a imagem em movimento não faltou muito. Então, em 1807, Dr. Marey registrou o movimento com uma pistola fotográfica e, mais tarde, essas fotografias foram reproduzidas por uma câmera cinematográfica e projetadas em tela. Neste momento percebeu-se a base do cinematógrafo, levando a sua descoberta: a continuidade do movimento.

A partir daí, o cinematógrafo foi inventado quase simultaneamente em várias partes do mundo. Em Londres, destaca-se a figura de Friese-Greene. Em Paris, os irmãos Lumière assustaram quase toda uma platéia que acreditava que um trem poderia saltar da tela em sua direção: o filme *A chegada do trem na estação de Cioat* era o primeiro contato com o cinema, mais uma invenção que mudaria definitivamente as formas de relacionamento do homem com o mundo e consigo próprio, “pois a mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas” (MCLUHAN, 1964, p.22).

Novos conteúdos para serem discutidos, novos problemas e soluções, uma maneira revolucionária de se lidar com a imagem e com os que a ela estiverem sujeitos. Um novo público consumidor. Por isto o meio é a mensagem. “Isto apenas significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio (...) constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia” (MCLUHAN, 1964, p.21).

Um novo tipo de realidade é apresentado ao público. Por mais que se tente reproduzir ou capturar um fato ou o cotidiano, o que é mostrado é uma realidade sob diversos ângulos, planos, cortes, duração e movimentos que não seguem o mesmo ritmo da vida diária. A imagem passa a apresentar um número indefinido de sentidos, graças à linguagem cinematográfica.

Essa linguagem se desenvolveu e passou a representar, através de imagens, os sonhos da mente humana. A criação da trucagem por George Mèlies ajudou no processo da invenção da nova realidade associada à ficção que surgia. O recurso da montagem fortaleceu a organização da linha narrativa, possibilitando ao cinema contar histórias.

Contribuindo para a criação dessa realidade ficcional, a música passa a se associar às imagens em movimento na grande tela. Mas essa não foi a intenção inicial ao se introduzir a música no cinema. A princípio, sua utilidade se restringia a camuflar o som gerado pelos projetores, evitando a distração dos espectadores causada pelo barulho das manivelas.

É possível afirmar, por isso, que o cinema totalmente mudo nunca existiu. Apresentar filmes com um acompanhamento sonoro foi um costume na história da evolução do cinema. No começo, a música não acompanhava as imagens reproduzidas na tela, não havendo nenhum tipo de relação entre as duas.

Foi com o desenvolvimento do cinema que o pianista presente nas salas de exibição passou a ser encarregado de criar climas para as cenas de forma improvisada, com repertório próprio, observando o que era projetado na tela. Depois ele passou a criar um repertório específico para cada filme, muitas vezes apenas ilustrando ou enfatizando ações, ou mesmo redundando situações.

Em algumas salas, era possível encontrar orquestras inteiras, que passaram a produzir partituras originais para cada filme exibido.

O desenvolvimento comercial das salas de exibição trouxe a complicação da música, que foi tomando uma importância cada vez maior no conjunto do espetáculo cinematográfico. Os donos de cinemas rivalizam entre si para atrair o público. Primeiro o piano esteve na moda. Depois um trio. O trio tornou-se uma pequena orquestra. A pequena orquestra cresceu, cresceu, transformou-se numa orquestra sinfônica (CAVALCANTI, 1976, p.138).

É adotado o sistema dos “leit-motivs”, temas que eram associados a determinadas personagens e eram tocados sempre que elas surgiam na tela. Alguns filmes, no entanto, foram feitos em cima de uma só melodia, tornando os “leit-motivs” em uma solução popular, simplista e exaustiva. Mas de qualquer forma, a música tornou-se um grande atrativo para as salas de exibição a partir desse período.

Veio a modernização e uma caixa que abafava o som da manivela do projetor foi criada, mas o público já tinha se acostumado a assistir filmes acompanhados de música. A trilha sonora executada pela orquestra passou a ser gravada em um disco e deveria ser executada durante a projeção, extinguindo a figura das orquestras e pianistas das salas de exibição.

A tecnologia permitiu o surgimento do sistema de sonorização no cinema, com o Vitaphone, em 1927. A máquina sincronizava o filme a um disco de 78 rpm. Nessa época surge o primeiro filme sonoro: *O cantor de jazz*, de Alan Crosland. Mas assim como no fonógrafo, havia o inconveniente da fragilidade dos discos, que arranhavam com o tempo prejudicando a sincronização do som com a imagem. Havia também o fato de a película do filme ser cortada e emendada, dificultando ainda mais essa sincronização. Além disso, havia o chiado e a baixa qualidade da amplificação da época.

Esse sistema de sonorização não durou muito, até mesmo pelo surgimento de filmes cada vez mais longos, impossibilitando a fabricação e a

manutenção de grandes quantidades de discos. Mas a linguagem cinematográfica já tinha se modificado com a introdução de três elementos nos filmes; diálogos, ruídos e músicas. A função dramática passou a ser repensada, assim como a conveniência de se manter a sonorização nos filmes.

Alguns cineastas criticavam o som acreditando que o cinema era a arte da imagem. Outros passaram a produzir filmes tão barulhentos que a projeção tornava-se insuportável. Mas enfim era chegado o momento daqueles três elementos “serem organizados definitivamente na própria concepção do filme, pois o som, como a imagem, é parte integrante deste” (CAVALCANTI, 1976, p.140).

O sistema Vitaphone foi então aprimorado e substituído pelo Movietone, que imprimia o som na própria película, resolvendo o problema do chiado e da falta de sincronismo com a imagem. Passou-se a imaginar então as possibilidades da música, que foi pensada como um componente de integração, trazendo unidade à narrativa, além de interação entre personagens.

A música meramente decorativa deu espaço ao som climático para narrativas, aprofundando psicologicamente certos temas, intensificando a dramaticidade ou enriquecendo o que a imagem mostra com barulhos e ruídos de batalhas, da natureza, da cidade. Um latido de cachorro pode dar um ar doméstico a uma casa, mas ele não deve aparecer em cena. O poder de sugestão do som passa a ser explorado de várias maneiras.

O que seria dos filmes de suspense de Alfred Hitchcock sem a música que anuncia o crime, como o assassinato no chuveiro em *Psicose*, ou a chegada do assassino, como no antigo *M, o vampiro de Dusserldof*? No filme de Fritz Lang, o matador de crianças assobiava *A dança dos Trolls*, de Grieg, quando aflorava seu instinto para matar. O tema musical dos filmes de Indiana Jones, de Spielberg, reforça

o espírito de aventura. O tema de *Missão Impossível* é o mesmo desde a série de 1970 até os filmes da década passada, responsável por dar um ritmo acelerado à trama e à respiração do espectador, aproximando-o da realidade fílmica. Nesses casos, a música está tão intrínseca ao filme que é quase impossível escutá-la sem se lembrar das imagens a que está associada.

O som também passa a ser utilizado como o foco da ação; surgem os musicais. A partir de então, a música é que conduz a narrativa. No início, o público criticou afirmando que os musicais nada tinham de cinema, já que os números de canto e dança eram muito longos e certas cenas permaneciam por muito tempo na tela. Era até mesmo difícil verificar a presença de uma história no filme.

Logo os musicais foram adaptados e surgiram o melodrama com música, comédia musical e gêneros em torno do detetive que persegue um criminoso. As histórias passam a ganhar força com maior ênfase dada às estrelas e suas aventuras que para a parte espetacular, comum nos primeiros musicais.

A música começa a traçar seu destino na sociedade da imagem: a de complementaridade. O cinema providencia uma das primeiras circunstâncias em que a abstração musical e a objetividade da imagem se aliam, estabelecendo um casamento entre os códigos áudio e visual.

O efeito poético foi obtido: a “emoção” está na imagem, a “tranqüilidade” na banda sonora. O conflito, entre a objetividade do elemento visual e a subjetividade do comentário, transforma-se num terceiro elemento, numa sensação dramática, que é essencialmente diferente e, creio, de efeito mais profundo que qualquer dos dois elementos de *per si*, que foram combinados para criá-lo (CAVALCANTI, 1976, p.142).

Ao explorar tal associação, produtores conseguem novos significados e funções tanto para a música sugestionante como para a imagem evidenciadora. Agora, o som pode contribuir para evidenciar e a imagem fazer sugestões. Com

essa mistura de concreto e abstrato, torna-se mais fácil e natural transportar os espectadores do mundo real para o mundo imaginário do filme.

No tocante à sugestão proporcionada pela música, verificamos que, mesmo independente do cinema, o som cria imagens através de associações feitas pelo ser humano, muitas vezes baseadas em experiências individuais. Nesse sentido destacam-se as músicas sinfônicas, que em sua história levaram a uma inevitável associação com imagens.

No início do século XX, Richard Strauss (1864-1949) foi considerado um compositor cinematográfico pelo músico impressionista Debussy. Para ele, a obra de Strauss era capaz de suscitar uma cadeia de imagens. O som da orquestra, a partir de suas composições, era como uma fonte infinita de imaginação. É o que pode ser constatado em uma das cenas mais famosas do filme *2001 – Uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrick. Quando um macaco quebra alguns ossos e descobre a utilização de ferramentas, vemos um dos pedaços de osso “bailando” ao som de *Assim Falava Zaratrusta* até que ele sai da atmosfera e fica orbitando no espaço infinito. Tanto as ações do primata, quanto os movimentos do osso são pontuados pelos momentos de destaque da música.

Richard Wagner (1813-1883), por sua vez, desempenhou importante influência sobre produções de TV e cinema até os dias atuais, através da sugestão sonora. Arnold Schönberg (1874-1951) criou uma nova forma de imaginação musical através do dodecafonismo², e da tonalidade e da harmonia dissonantes. As imagens resultantes pareciam tão estranhas quanto o som que as produzia, destoando da tradicional associação da visualização à música sinfônica.

² Método de composição atonal criado por Arnold Shönberg, no qual há sucessão de doze notas em ordem escolhida pelo compositor. Nenhuma nota deve se repetir até que todas tenham sido ouvidas.

O impressionismo musical foi de grande importância para as experiências modernas do século XX. Nesse período destaca-se o francês Claude Debussy (1862-1918), considerado o pai da música moderna por ter revolucionado a harmonia com a criação de acordes novos. Teve como influência compositores como Aleksander Borodin, Modest Mussorgski e Richard Wagner.

Sua obra foi comparada à dos pintores impressionistas que também não obedeciam a regras. Ambos aspiravam os mesmos ideais de criar uma nova estrutura na arte. A música de Debussy vai além do caráter descritivo, causando mais impressões que visões.

Através de uma paleta sonora tão rica em nuances e matizes quanto a dos pintores impressionistas, Debussy captaria e refletiria em suas obras a natureza de miríades de sensações e impressões; colinas ensolaradas, paisagens gélidas e tristes, raios de luar, a doce brisa do mar, a débil agonia do crepúsculo, o aroma da vegetação agreste, o ondular das folhas secas, jardins sob a chuva, os perfumes da noite, sereias, duendes, fadas e faunos – enfim, o palpitar e o mistério da vida. Tal embriaguez sensorial repercutiria em nova maneira de conceber e escrever música. Rebelando-se contra as leis soberanas que regem a harmonia musical, o mestre francês reafirmaria a primazia da sonoridade, alargando os horizontes musicais e tingindo-os com novas cores (SENISE, 2005).

Debussy compôs principalmente para o piano, mas também criou músicas para orquestra, câmara e ópera. Artistas geralmente relacionam sua música à pintura de Monet, devido ao som sem contornos definidos, característica semelhante à obra do pintor.

Em outubro de 2004, uma série intitulada “As cores da música” foi apresentada no Teatro 2 do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Montada pela pianista Lilian Barreto, o espetáculo consistia em traduzir musicalmente a obra de grandes pintores. A intenção era também mostrar a influência das artes plásticas nas obras dos compositores.

A série apresentou pinturas de Marc Chagall, que pintava ouvindo música, e a obra de Tchaikovsky para o balé Allenko, para o qual Chagall fez figurinos e cenários. Em *A música de Gauguin*, as imagens do Taiti retratadas nos quadros de Gauguin foram interpretadas pelas composições de Fauré, Debussy, Cesar Franck e Duparc. A vitalidade nas artes da Espanha foram expressas na música de Scarlatti e nas imagens de Goya. Sobre Picasso e Matisse incidia o som de Bach; a obra dos pintores, no entanto, influenciou a música de Poulenc e também foi retratada no último dia da série.

Tanto a pintura quanto a música têm elementos que as compõem em comum, tais como harmonia, forma, textura, tonalidade, volume, ritmo... Isso só reforça que a abstração produzida pela música tem na pintura seu correspondente concreto. Desde a década passada é possível notarmos que uma arte buscava elementos na outra, aproximando suas linguagens. A arte visual torna-se etérea ao utilizar elementos da música e o movimento contrário acontece quando a abstração da música torna-se sólida em alguns momentos.

Representante desse processo, o russo Wassily Kandinski (1866-1944) desempenhou papel de grande importância nas vanguardas do século XX. Sua obra era considerada abstrata por utilizar linhas, pontos e massas que não teriam que significar algo propriamente dito. Em sua fase de maior destaque, o pintor passou a integrar pintura e música tomando por base as teorias musicais sobre o colorido da música de Goethe.

O que era feito na pintura passou a ser produzido também no cinema. No sentido de traduzir e interpretar uma música visualmente, mais especificamente a de concerto, destaca-se o nome de Oskar Fischinger. O cineasta alemão nascido em 1900, na cidade de Frankfurt, foi um dos pioneiros do cinema de animação. A

partir dos picos de trilhas, Fischinger produzia imagens abstratas que muitas vezes serviam de publicidade para um disco. Outras vezes, fazia da música um contraponto rítmico.

Quando começou a trabalhar no Film Studies, nos Estados Unidos, suas produções tornaram-se ainda mais abstratas, já que a impressão dos negativos não era de boa qualidade. As imagens resultantes lembravam pássaros voando ou cometas passando pela galáxia, fortalecendo a característica experimental de seu trabalho. “E esse passa a ser o principal ponto de referência: nenhuma perspectiva de linhas, horizontes, escalas; nenhum padrão de movimento de câmera ou de iluminação” (DAVID, 1999, p.13).

Fischinger produziu curtas-metragens e filmes com essas características, tais como *Allegretto*, *An Optical Poem* e *Motion Painting nº 1*, além de comerciais de televisão. Tudo a partir de inflexões sobre músicas e partituras, constituindo obras cinematográficas abstratas. O cineasta chegou a ser convidado para trabalhar em *Fantasia*, mas acabou abandonando o trabalho devido às alterações impostas às suas idéias.

Lançada no ano de 1940, a animação dos estúdios Disney foi rejeitada também pelo público. A idéia de apresentar um desenho animado ao som de música clássica foi algo inovador e a princípio não agradou ao público, mas o sucesso acabou chegando mais tarde. Afinal, até o surgimento de *Fantasia*, a música de compositores como Chopin, Strauss, Tchaikovsky e Schumann eram utilizadas mais como ilustração do que com função enfatizadora.

As canções utilizadas são *Toccatà e Fuga em ré menor* de Bach, a *Ave Maria* de Schubert, *O Aprendiz de Feiticeiro* de Paul Dukas, a *Noite no Monte Calvo*

de Mussorgsky, o balé *O Quebra-Nozes* de Tchaikovsky, *A Sagração da Primavera* de Stravinsky e *Dança das Horas* de Ponchielli.

A partir de *Fantasia*, a música passa a ser o roteiro. De forma bastante original, todas as ações do filme passam a se subordinar às músicas escolhidas, dando um ritmo diferenciado à narrativa.

O filme tem 120 minutos de duração e conta com a participação de Leopold Stokowski e da The Philadelphia Orchestra. Ele é organizado em diversas partes que são construídas sobre músicas eruditas de importantes compositores do cenário internacional. Os artistas de Walt Disney interpretaram visualmente oito composições, formando um conjunto de animação que mistura desenhos, traços, cores e movimentos de forma figurativa ou abstrata (ALMEIDA, 2002, p.54).

A música sempre teve um papel de destaque nos desenhos Disney. Personagens têm seus movimentos delineados pela música, geralmente erudita, que em alguns episódios chega a substituir o diálogo. Em *Fantasia* essa característica é marcante. O longa metragem foi um marco por reunir todos esses elementos reforçados pelo modo como música e imagem foram justapostos, aliados à técnica excepcional dos estúdios Disney, cores e traços que compõem personagens e cenários.

O que o filme tem de mais peculiar é que todas as imagens foram criadas a partir das sensações e sentimentos dos artistas. O que se vê na tela é o que cada uma das oito composições foi capaz de despertar em Walt Disney e sua equipe. A criatividade desse grupo nos mostrou desde hipopótamos dançando até Mickey Mouse como feiticeiro tentando controlar suas magias realizadas sem escrúpulos. Ao espectador é apresentada a visualização do imaginário de pessoas inspiradas por determinadas canções.

Ao se assistir à totalidade da obra, porém, fica difícil lembrar que as músicas é que foram produzidas anteriormente, tamanho entrosamento tem o

casamento das imagens mentais da equipe com o som executado. Os desenhos encaixam-se perfeitamente ao tema musical e às canções, sempre de modo sincronizado com o ritmo e a melodia.

No entanto, o que é apresentado tem por base a experiência de cada integrante da equipe e aquilo que cada música despertou neles naquele momento específico, nas circunstâncias em que o desenho foi feito. Esse é um grande exemplo do poder de abstração permitido pela música. Nada do que é visto pode ser tomado como verdade absoluta, por mais que coincida com as idéias de algum espectador.

Outros artistas teriam percebido as canções de forma diferente, criando um outro filme, assim como a interpretação das músicas é feita de forma individual por cada pessoa que apenas as ouviu. É bem pouco provável que o público que não assistiu à produção visualize as músicas de forma semelhante aos espectadores de *Fantasia*.

Como resultado vamos perceber ainda que, a partir do momento em que se assiste ao filme, fica impossível não se lembrar das associações sugeridas por Walt Disney e sua equipe quando escutamos algumas das composições do longa metragem. A imagem tem a capacidade de fixar uma idéia como poucas outras formas de expressão possuem.

O paradoxo está formado. Quando se apresenta algo pronto ao público, no que diz respeito às diversas formas de associação entre música e imagem, é bem provável que imaginação e percepção limitem-se às idéias dos produtores. Tomamos por nossas as experiências e sensações de outros, por mais subjetiva que seja a afetação musical. “Assim, as composições utilizadas em

Fantasia dissociadas das imagens possuem outro significado, da mesma forma que as imagens separadas da músicas permitem outras leituras” (ALMEIDA, 2002, p.95).

Se antes a música era escolhida de modo aleatório, a partir de então ela passa a adquirir maior importância e a imagem é que passa a complementá-la. A música de fundo começa a se tornar mais, ou pelo menos tão importante quanto a imagem projetada na tela. Em um processo paralelo, a produção e a qualidade da imagem são aprimoradas e a música passa a se destacar mais em cada relação de complementaridade entre as duas.

O gênero musical fortaleceu essa relação audiovisual. Nesses tipos de filme a música não apenas complementa, mas “ordena” ou inspira aquilo que deve ser transmitido visualmente. O movimento de cantores e atores, e mesmo o desenvolvimento da narrativa são acelerados ou retardados pela canção sem que se perca a idéia de verossimilhança. Afinal, entre uma apresentação e outra do cantor, há a continuidade da narração, com um marco espaço-temporal.

Notamos que de certa forma surge a necessidade da visualização. Torna-se interessante a possibilidade de se ver concretamente as imagens mentais e sensações que surgem ao se escutar um som. Ao mesmo tempo faz-se comum a apresentação de canções acompanhadas de imagens. Com a televisão e o desenvolvimento da vídeo-arte, passa a haver a reafirmação e a modificação dessa complementaridade.

Novas maneiras de se associar música e imagem passam a ser exploradas. Atualmente podemos verificar um exemplo dessa complementaridade no DVD *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor*, da cantora Marisa Monte, lançado em 2001. O cenário montado para o show é formado basicamente por

projeções em telões em forma de teias, com imagens da obra do artista plástico Ernesto Neto.

Em um depoimento para o *making off* do DVD, Marisa explica que ela mesma convidou Neto por saber que o artista plástico tinha interesse em fazer obras de maiores proporções e que sua obra prestava-se ao trabalho cênico. Para ele, “é uma coisa maravilhosa poder tirar o trabalho da galeria, com toda a integridade dele de alguma forma, sendo exatamente ele, acontecendo enquanto ele, apesar de todo o lambido por luz, vídeo” (MEMÓRIAS, 2001).

A obra não foi pensada para ser apresentada no show, mas acompanhou de forma bastante singular as canções de Marisa Monte. As imagens deram um novo ritmo às velhas e novas músicas da cantora, além de adquirirem novos sentidos quando executadas simultaneamente.

Na música *Arrepio*, uma boiada em preto e branco se movimenta nos telões em direção à platéia. A alternância do número de bois e a inversão das cores em negativo acompanham o som e climatizam o show, mesmo que os temas da tela e da música não sejam o mesmo. Por sua vez, durante *Água também é mar*, a sugestão sonora é reforçada por imagens de gotas de chuva caindo no mar.

O motivo que tornou tão comum e mesmo natural a simbiose música e imagem pode ser de natureza econômica, já que a representação visual vende a música e vice-versa, ou mesmo porque essa associação permite aprofundar e ampliar os sentidos que se quer expressar. Não determinando qual das duas intenções originou esse processo, o que se sabe é que tal relação tornou-se parte integrante da cultura ocidental. A sociedade industrial iluminou a imagem deixando clareado o elemento da sugestão, e a música passa a ser feita para ser vista.

3.2 TEMPO, IMAGEM

O cinema e a música têm em comum o elemento tempo. É ele que rege a sucessão de notas e o andamento de uma composição, assim como a sucessão de quadros e o andamento de um filme. Sabemos que é o tempo o grande responsável por tornar uma canção mais lenta, melancólica, e um filme mais denso. Conseqüentemente, vamos perceber que o andamento, de modo geral, é que define muitas vezes a sensação que é despertada no receptor.

Por andamento entendemos o “grau de movimento em que deve ser executada uma peça musical: o andamento deve ser rápido, lento, moderado” (CANDÉ, 1980, p. 276). Geralmente é formado por palavras em italiano que definem também a forma que deve ser tocada cada parte de uma sucessão de composições instrumentais. Assim, a música e a imagem em movimento se fazem e se desenvolvem a partir de um mesmo elemento, o tempo - ou andamento.

O tempo pode influenciar, simultaneamente, o andamento do som e o ritmo da imagem se esses forem justapostos. Filmes mais densos como os da *Nouvelle Vague*, ou de pouca ação com imagens mais lentas ou paradas são acompanhados em sua maioria de músicas mais langorosas, para que reforcem o clima que se quer exprimir. Ao contrário, músicas mais rápidas costumam acompanhar imagens mais velozes como nos filme de ação.

Tudo isso torna-se muito óbvio já que quase sempre o som foi utilizado para reforçar a idéia do filme. No entanto, o andamento pode se apresentar de maneiras diferentes para a música e para imagem em movimento, mesmo quando

associadas. Isso torna-se mais perceptível quando passamos a pensar não mais nas trilhas sonoras produzidas para acompanhar um filme, mas sim nas imagens feitas a partir de músicas pré-existentes.

Não se trata mais apenas de um estilo que segue o utilizado em *Fantasia*, em que o casamento música e imagem compartilham um mesmo andamento. Novas idéias surgem a partir das novas tecnologias. O tempo passa a ser usado com novos propósitos. Para se construir um vídeo-clipe, por exemplo, em que uma série de imagens é justaposta com uma intenção específica, o ritmo escolhido é um dos elementos mais importantes para se atingir um certo objetivo, ou um certo público consumidor.

É preciso, para isso, entender como é possível atrair o interesse partindo de um elemento comum na associação audiovisual como o tempo. Quando produtores, diretores e video-makers passam a entender como o tempo interfere na imagem e na música, torna-se possível manipulá-lo para se atingir um fim específico, seja reforçar o que a música quer dizer ou, principalmente, criar um elemento de contraponto.

Na música, contraponto é uma “técnica de composição que consiste em sobrepor idéias melódicas” (CANDÉ, 1980. p.281). No filme e no videoclipe, por exemplo, poderíamos encontrar tal técnica quando é utilizada uma música com andamento devagar casada com imagens aceleradas. De modo subliminar, é criada uma aceleração daquela canção. Obviamente, o andamento não muda, mas o sentimento de aceleração prevalece, diferentemente da sensação de quando a mesma música é ouvida sem acompanhamento de imagens.

Por isso o tempo é um elemento tão fundamental nas relações audiovisuais. Só entendendo sua influência sobre a associação entre música e

imagem, que têm em comum o próprio tempo, é que vamos entender melhor como sucedem a excitação, o choque, o conformismo e a preferência sobre determinados ritmos por cada gueto musical.

O cinema nos deu muitos exemplos e nos ajudou a entender melhor essa influência do tempo antes que novas formas da simbiose música e imagem, como os videoclipes, surgissem. Um filme torna-se mais denso quando a câmera vasculha imagens ou saltitante quando a sucessão das imagens mostra a ação das personagens.

A câmera de David Fincher costuma ser perscrutadora em seus filmes, a ponto de passar por fechaduras para mostrar o que acontece no cômodo ao lado, num movimento criador de tensão. Em *O Quarto do Pânico*, há a cena em que os assaltantes engatam um cano de um botijão de gás na tubulação de ar do quarto-cofre, na tentativa de sufocar as personagens refugiadas Meg Altman (Judie Foster) e Sarah (Kristen Stewart). Meg, porém, atea fogo na tubulação para incendiar o gás, evitando a asfixia. Quando o gás pega fogo, a câmera acompanha as chamas subindo pelos tubos até atingirem o teto do quarto. O movimento de câmera é que cria o clima de expectativa e tensão, retardando o desfecho da cena.

Já filmes de cowboy e super-heróis exigem um movimento de câmera ágil, vivo, que acompanhe os saltos do Homem-Aranha ou os passos do mocinho que vai salvar sua amada amarrada nos trilhos do trem que se aproxima. O ritmo em que a câmera percorre os prédios da cidade ou salta entre imagens do trem, do mocinho e da moça no trilho dita o andamento veloz que a situação e o estilo do filme pedem.

O tempo rege o filme, a poesia e a música. Ele é responsável pelo andamento da narrativa cinematográfica, influenciando diretamente o seu

desenvolvimento, assim como determina de que maneira deve ser executada uma seqüência de notas numa sinfonia. Minuciosamente, cada nota tem seu tempo específico e uma pausa correspondente. Afinal, o silêncio também assume papel importante tanto na forma de expressão musical quanto através das palavras e imagens. Intercalando colcheias, mínimas e semibreves com intervalos de silêncio, o músico cria o andamento da canção dentro de um compasso pré estabelecido.

O compasso é a divisão do tempo musical e “corresponde a um certo número de unidades de tempo que é precisado por uma fração no princípio do trecho e de cada vez que o compasso muda de valor” (CANDÉ, 1980, p. 280). É tão importante para a definição do ritmo e o andamento que a música vai tomar, que ele acaba sendo característico e praticamente obrigatório para certos tipos de composições. Uma valsa, por exemplo, é feita no compasso ternário, o que significa que cada compasso deva ter três unidades de tempo.

Da mesma forma, é comum que o andamento da seqüência dos quadros torne-se característico de um estilo de filme, ou de uma época específica na história do cinema. Os planos podem ter desde uma fração de segundo a um minuto, embora raramente ultrapassem esse limite; tudo depende do objetivo que se quer alcançar. A quantidade de quadros por segundo também é importante. Um filme introspectivo, por exemplo, tem um número menor de planos que os de ação, pois, geralmente, os quadros são mais longos e duradouros.

Um recurso muito utilizado pelos cineastas é a aceleração das imagens e a “câmera lenta”. O que é usado como recurso estilístico atualmente, na verdade, foi uma deficiência técnica do início do cinema. Os fotogramas de um filme nos dão a impressão de um movimento completo quando projetados à velocidade de 24 por segundo, graças à persistência retiniana. É o que causa a sensação de realidade,

diferente das imagens em saltos dos filmes antigos. A aceleração do movimento acontecia porque eram filmados na velocidade de 16 quadros por segundo e projetados à razão de 24 por segundo.

Em sentido contrário, a “Câmera lenta” é um efeito obtido como uma filmagem de mais de 24 fotogramas por segundo e que, projetados nesta razão, dão a impressão de lentidão do movimento, pois este foi decomposto em um número maior de partes. Utilizada também nos filmes científicos, a “câmera lenta” empresta à cena grande intensidade dramática (ROMÃO, 1981, p.42).

A técnica determinou o desenvolvimento do cinema e, assim, a associação da imagem com a música também passou a integrar a linguagem cinematográfica. Da mesma forma, o tempo é determinado pelo avanço tecnológico e a percepção do espectador é treinada aos poucos. E com o avanço tecnológico encontramos um progresso no treinamento da percepção do receptor. Juntas, música e imagem, regidas pelo tempo, passam a atuar sobre o imaginário humano e sobre a forma de receber tal associação.

Pessoas passam a ser envolvidas pela sucessão de imagens, produzindo sentido de referência cinematográfica; o conhecimento passa a ser substituído pelo o que a imagem tem a mostrar, ocasionando uma redução ou mesmo aniquilação dos conceitos pré existentes.

A música não só fortalece esse processo, como também tem suas características abstratas e seu poder ilimitado de sugestão alterados, senão limitados pela imagem. Ao mesmo tempo, amplia a significação desta. A canção passa a constituir, junto com a imagem, a experiência visual do espectador, transformando-a em vivência pessoal. O ritmo em que essa junção se dá, no que diz respeito ao movimento da câmera e ao andamento do som, participa igualmente da construção dessa nova realidade.

Certos tipos de composições tornam-se, portanto, mais apropriadas para constituírem o clima ideal do cenário que se quer apresentar. Não mais se sabe se o tempo da música é que dita o ritmo da atuação e da câmera, ou se as imagens é que solicitam um estilo de canção específica: lenta, acelerada, mista... Por causa do elemento tempo é que se chega ao lugar comum, ao associar músicas e imagens que se casam perfeitamente pelo estilo e andamento, e é através do tempo que torna-se possível chocar e causar estranhamento ao se conseguir que um dos dois elementos se sobressaia subjugando o sentido do outro.

Entretanto, permanece sempre fundamental no som a percepção e a sensação do tempo. Antes de mais nada, é evidente que a organização rítmica é comum a todos os eventos que se desenvolvem no tempo – e que por essa razão resultam sincronizáveis. Examinando os esquemas elementares que dão forma tanto à palavra como à imagem em movimento e ao gesto, lembramos que a poesia, a música e a dança sempre foram organizadas em nossa civilização com os mesmos módulos rítmico-métricos: a alternância e as várias combinações de uma duração longa com uma breve, de uma unidade acentuada e de outra átona (STEFANI, 1985, p.45).

Cineastas passam a explorar os vários outros aspectos que a experiência musical pode oferecer, principalmente levando-se em conta o elemento tempo e a possibilidade de se exprimir através de imagens. A apropriação corpórea e gestual do som, e mesmo a dança, passam por um esquema de codificação.

O público passa a esperar determinadas ações das personagens quando a música começa, assim como imaginam que tipo de canção terá início devido ao que está sendo mostrado na tela. Tudo caminha num sentido de aprofundamento das convenções de percepção e interpretação. Assim, certas atitudes passam a ser associadas a certos timbres e ritmos, já que estes podem despertar posturas agressivas, calmas, eufóricas.

Os musicais exemplificam muito bem esse processo, pois nesse gênero, música, tempo e imagem fazem parte de uma sincronização determinante

do sucesso do filme. Mais que isso. Muitas vezes, em um musical, o modo como a história é contada vale mais que o enredo em si. Assim, percebemos a importância de se conseguir uma perfeita associação daqueles três elementos.

O gênero musical passou por várias fases na História do Cinema. Os primeiros musicais eram filmados com a câmera estática. As coreografias eram mostradas de apenas um ângulo, como em um teatro. A partir da década de 30 tem início a utilização de câmeras em movimento e também uma variação maior das locações, proporcionando mais ritmo e aprimorando o andamento dos filmes.

No que diz respeito ao ritmo determinante e codificador das atitudes despertadas pela canção nos musicais, encontramos em *Um Violinista no Telhado* um grande exemplo; filme de 1971, época em que o gênero musical começou a ficar saturado e a "indústria musical" a entrar em decadência. Mas a música magnífica de Jerry Bock, orquestrada por John Williams, o mesmo compositor da trilha sonora de *E.T.*, *Guerra nas Estrelas* e *Os Caçadores da Arca Perdida*, trouxe grandeza ao musical. As ações das personagens quando interpretavam uma música tomaram proporções que emocionaram até mesmo o diretor Norman Jewison durante as gravações.

O filme retrata o dia-a-dia nas pequenas aldeias da Europa central, no início do século XX, em especial o vilarejo de *Anatevca*. Lá, a maior parte dos habitantes era judia. A narrativa baseia-se principalmente no contraste da riqueza espiritual com a pobreza material destes habitantes, além da tentativa de manutenção de um código cultural que estabelecesse o equilíbrio daquela sociedade em uma época repleta de transformações. Surge também o paradoxo entre obediência a regras da religião e acomodação.

O equilíbrio certamente atingido, no entanto, foi o conquistado pelo diretor, através das coreografias e interpretações das músicas. O perfeito sincronismo de som, gesto e imagem foi o responsável por nos transportar ao ambiente condicionado do vilarejo de *Anatevca*. As atitudes e até mesmo os afazeres diários estavam condicionados à canção que cantavam enquanto trabalhavam, que, por sua vez, estava também condicionada ao ritmo das atividades diárias. Novamente, a presença do elemento tempo determinante.

Assim, logo no início do filme, o personagem principal, Tevye, nos introduz à realidade do vilarejo, explicando o significado da palavra tradição. Tem início uma música de batimentos marcantes para acompanhar símbolos da religião judaica alternadas com a estrela de Davi desenhada em um pano vermelho. A estrela de seis pontas só aparece, no entanto, quando os batimentos da canção são mais fortes, e sua aparição dura os exatos segundos desses batimentos marcantes, numa espécie de pulsação ou pontuação da música.

Em seguida há uma sucessão de imagens mostrando as atividades da pequena cidade, todas realizadas no mesmo ritmo e obedecendo as pulsações da música. Serralheiro, açougueiro, alfaiate, ferreiro, padeiro, camponesas, pessoas no culto, lavadeiras, e ações como cavar a terra, moer o milho, alimentar os cavalos, passar a roupa e tirar água do poço: tudo é regido pelo tempo da música.

Isso nos remete à época em que era comum a música de trabalho, que seguia o mesmo ritmo monótono da ação executada, desde os escravos aos operários das fábricas. Durante todo o tempo, a música é pontuada pela palavra tradição; as imagens reforçam o que o som quer dizer, mostrando as várias formas de condicionamento à cultura local dessa população.

Porém, a cena em que Tevye entoa a canção *Se eu fosse um homem rico* é considerada um grande momento do teatro musical americano no século XX – *Um Violinista no Telhado* também teve excepcional repercussão na Broadway. O musical estreou em 1964 e saiu de cartaz em 1971, totalizando mais de 20 milhões de dólares de arrecadação na bilheteria com 3.242 representações. Na cena do filme em questão, humor, emoção e drama estão presentes, e é perceptível a forte sincronização entre tempo da música, ação da personagem e movimento da câmera, responsável por traduzir em imagens os conflitos, desejos e momentos de euforia de Tevye.

Se o gênero musical pode ser considerado um precursor do videoclipe, *Um Violinista no Telhado* pode ainda ser tomado como exemplo da trajetória que seria seguida até que surgisse esse novo tipo de linguagem. As seqüências já comentadas, em especial a que fala sobre a tradição do vilarejo, com as atividades sendo regidas pelo som da música, nada mais fizeram que prever de algum modo como seria uma linguagem de videoclipe. Isso é visível devido ao ritmo e à precisão dos cortes, à velocidade dos quadros e da distribuição das imagens por tempo de música.

Poucos anos mais tarde, em 1975, foi lançado mais um musical que se aproximaria ainda mais dessa linguagem. *Tommy, o filme* foi a primeira ópera *rock* a ser filmada. Dirigido por Ken Russel, o filme é montado em seqüências baseadas nas músicas de um álbum de The Who lançado em 1969, e foi planejado por um dos integrantes da banda, Pete Townshend.

Como em uma ópera, todas as falas são cantadas, alternadas pelas músicas que dão sentido à linha narrativa. A história que se segue é tão impactante e revolucionária quanto o *rock* que a acompanha, refletindo esse espírito nas

imagens através das atuações dos atores. Seus gestos tentam ser bastante explícitos por tratar-se de uma ópera, mas percebe-se que a batida pulsante do *rock* também influencia essas atitudes exageradas.

A história narra a vida de Tommy que, quando criança, assiste ao assassinato do pai por seu padrasto e por sua mãe, que acreditava que seu marido tivesse morrido na guerra. Desesperados, os dois tentam fazer com que o garoto esqueça tudo o que se passou, dizendo-lhe que ele não viu nada, não ouviu nada e nunca dirá nada a ninguém sobre o ocorrido.

A partir daí, Tommy torna-se cego, surdo e mudo, passando a viver uma vida paralela, voltada para si mesmo, sem nenhuma espécie aparente de contato com o mundo exterior. Quando adulto, descobre o Pinball e torna-se vencedor de vários campeonatos, ganhando muito dinheiro. O jogo torna-se sua válvula de escape para todo o sofrimento acumulado durante a infância e a adolescência. Enquanto a música é a responsável por exprimir os sentimentos e atitudes das personagens, o Pinball passa a ser a única forma de expressão de Tommy.

Não bastasse a narrativa perturbante, o filme trata-se de uma pirotecnia de efeitos que retratam ou reforçam o ambiente alucinante da história. A vídeo-arte chega a ser utilizada de forma exagerada, mas é necessária para complementar as atitudes e pensamentos exagerados das personagens.

Quando Tommy ainda é criança e tem uma de suas primeiras alucinações ou viagens ao seu mundo interior, podemos perceber uma quantidade excessiva de efeitos especiais. A tela se enche de pequenos aviões de guerra que vão se aproximando em direção à tela, mesclados por estrelas que viram cruces. No final da seqüência, um grande avião torna-se uma cruz onde está o pai de Tommy.

Tudo que surge na tela segue o ritmo da música. A música segue o ritmo da alucinação do garoto.

Já adulto, Tommy é levado por seu padrasto à figura da Cigana, a Rainha do Ácido, interpretada pela cantora Tina Turner. Cantando a música de mesmo nome de sua personagem, a Rainha do Ácido tenta divertir Tommy e, ao mesmo tempo, encontrar a cura para ele. Os acontecimentos que se seguem tomam um ritmo frenético, num ambiente de sexo e drogas.

A Cigana utiliza o *iron maiden*, ou dama de ferro, um antigo objeto usado para torturas em formato que se aproxima de um sarcófago perfurado por estacas metálicas utilizadas para perfurarem o corpo do torturado. Ao invés de estacas, porém, a Rainha do Ácido usa injeções com drogas até causar alucinações em Tommy.

A linguagem se aproxima muito da de um videoclipe, principalmente pelas digressões do som e da imagem. Esta, por sua vez, duplica-se, funde-se e choca, como no momento em que aparecem cobras dentro da caveira que está na dama de ferro. Ao som da canção da Cigana, as imagens refletem o ritmo alucinado do *rock* e dos efeitos das drogas, apoiadas pelo jogo de cores. Mesmo contextualizada com a história do filme, a seqüência apresenta trechos em que Tina Turner canta para a câmera e fica só em cena, aproximando-se de uma espécie primitiva de videoclipe da cantora.

Mesmo após sua saturação na década de 70, em 2002 acontece uma revolução na linguagem dos musicais: estréia *Moulin Rouge*, que merece destaque pela forma como associou a música, o tempo, a imagem e todas as suas possibilidades na construção de uma referência cinematográfica. O mesmo enredo do amor impossível em nada contribui para o desgaste da trama devido à inovação

na produção, no roteiro e na concepção de fazer musical. Todos os elementos típicos das grandes produções, mas com um toque a mais. Figurino espetacular, cenários exóticos e muita cor se misturam à trilha sonora, que é o diferencial do filme.

Tratam-se de recriações, paródias e junções de músicas que já existiam e se destacaram na mídia. Se o diretor, Baz Luhrmann, acredita que a música é uma ótima maneira de contar histórias porque tem a capacidade de unir as pessoas através do tempo e do espaço, seu objetivo foi atingido em *Moulin Rouge*. Afinal, a história, que se passa na França do final do século XIX, tem como elemento principal da sua narrativa canções do século XX. A Paris boêmia e o famoso cabaré foram bem retratados e contextualizados, apesar das canções pertencerem ao século posterior, e esse é o diferencial em *Moulin Rouge*.

É interessante constatar ainda que trata-se de um filme de época, cuja trilha sonora conta com Madonna, Massive Attack, Bowie, Fat Boy Slim e Christina Aguilera. Nem por isso as canções deixam de “encaixar” nas cenas, permitindo, aliás, a criação de uma identidade para o musical.

Essa particularidade, porém, não era a idéia original. Primeiramente houve a tentativa de se escrever músicas especialmente para o filme. Mas logo o diretor percebeu que a poesia não prestava ao resultado que se queria alcançar. O uso de músicas conhecidas pelo público fez com que a identificação se tornasse mais fácil, resultando numa espécie peculiar de filme épico-pop.

O enredo, baseado no mito de Orfeu e também inspirado em *Dama das camélias*, é curto e simples. O alongamento das cenas é feito pela música. Satine (Nicole Kidman), cortesã francesa e destaque do cabaré *Moulin Rouge*, apaixona-se por Christian (Ewan McGregor), jovem que deseja virar escritor. Porém,

o amor dos dois esbarra nas intenções do dono do cabaré de “vender” Satine para um Duque, o que lhe viabilizaria a construção de um teatro. Antes que uma ou outra coisa se concretizasse, Satine morre de tuberculose.

O desfecho da história, porém, é contado no início do filme, mostrando que o mais importante em *Moulin Rouge* não é a narrativa em si, mas a forma como ela é contada. O resultado é uma inovação da mecanizada indústria do cinema, com perfeita harmonia entre canções que não foram produzidas no tempo em que a narrativa se passa e valorização da imagem. Apesar de ser um musical, *Moulin Rouge* é bastante visual. Tudo exala cor: os figurinos, os cenários, as luzes... Mesmo as canções contribuem para o colorido das cenas.

A linguagem visual do filme tem influências do cinema asiático, especialmente o indiano, tanto no cenário como no ritmo e na montagem. Nessa região, costuma-se produzir filmes que alternam de forma muito rápida cenas tristes e alegres. Várias vezes em *Moulin Rouge* percebemos que não há um intervalo para essas alterações de humor, que costumam ser várias em uma só seqüência. Tudo deve ser muito rápido. Como a utilização desse esquema de cortes não é usual no cinema ocidental, muitas vezes as cenas se tornam cômicas devido à rapidez com que evoluem, mesmo se forem de temática mais séria.

No início do filme, a cor tão viva, característica do musical, dá lugar a uma tonalidade sépia. A intenção é ambientar o espectador no final do século XIX, além de pôr em evidência o lado psicológico de Christian, abalado pela morte de Satine. A câmera percorre as ruas próximas ao *Moulin Rouge* até encontrar o protagonista solitário em um quarto. O movimento se acelera e se retarda de acordo com o que é dito na música melancólica que narra a história do escritor. As imagens

parecem fotografias ou desenhos em movimento, e mostram a Paris boêmia de 1899.

Essa primeira parte destoa, porém, do ritmo vivo e do colorido presente em todo o filme. A partir daí, o espectador é inserido em um clima alegre e de andamento acelerado; mal dá tempo de piscar e tudo já está diferente na tela. O filme é montado em uma linguagem de videoclipe, como se fosse uma seqüência destes. As digressões imagéticas e musicais estão sempre presentes.

Efeitos especiais são utilizados para interagir com as personagens, criando muitas vezes um ambiente de sonho juntamente com a canção. Assim como no momento em que uma fada verde sai cantando de uma garrafa de absinto. A fada, interpretada pela cantora Kylie Minogue, multiplica-se e torna a ser uma só, podendo ser uma alucinação dos boêmios; tudo de acordo com a velocidade da música que acompanha a seqüência.

Logo em seguida o espectador é lançado no ambiente festivo de Moulin Rouge num ritmo bastante acelerado, desde a coreografia das dançarinas com roupa de canção, interagindo com os homens freqüentadores do cabaré, ávidos por diversão. Músicas substituem o diálogo entre as duas partes. As canções se mesclam, se repetem e adquirem nova roupagem, como a entoada pela ala masculina, *It Smells like teen spirit*, de Nirvana. Do outro lado, as dançarinas avançam ao som de *Lady Marmalade*, tema do filme.

O salão, colorido, está lotado, e há muito para se ver e ouvir. Tudo é mostrado de forma bastante rápida, com quadros de curta duração que, acelerados, tentam dar conta de não deixar escapar detalhes aos olhos do espectador. Mas, como nos filmes introspectivos, cenas maiores surgem, substituindo o ritmo frenético

peculiar do musical. Isso acontece geralmente nas situações em que Satine e Christian se encontram e deixam transparecer o amor que se inicia entre os dois.

Duas seqüências são bastante significativas para a narrativa e para a quebra do andamento acelerado das canções e do filme. A primeira acontece ao som de *Your Song*, de Elton John. A cena em que os protagonistas andam e dançam por cima das nuvens, enquanto uma chuva prateada cai sobre eles, retrata um ambiente onírico como os produzidos nos filmes da Disney.

Diferente do restante do filme, as cenas são mais longas. As personagens estão completamente envolvidas pela canção e adotam atitudes mais delicadas em contradição com as do dia-a-dia no Moulin Rouge. O andamento da música é mais lento, assim como o das seqüências. Há pouco movimento de câmera e os planos são geralmente mais abertos mostrando toda a amplitude dos movimentos, também desacelerados, determinados pela música romântica.

O ambiente de sonho, não real, repete-se dentro do Elefante, quarto de Satine, quando ela e Christian cantam e misturam vários versos de canções de amor. O pout-pourri do casal é acompanhado de uma transformação nas paredes do quarto, que tornam-se azuis repletas de detalhes brilhantes girando ao redor deles. Novamente, o estilo da música define o andamento das cenas e o ritmo calmo das ações das personagens.

Todos os musicais citados destacaram-se por contribuírem para uma forma inovadora de construção de sentido da narrativa. Isso foi possível através das diferentes formas de se relacionar o tempo e seu modo de reger o andamento dos elementos fílmicos, da música e suas abstrações e da imagem que começa a ter novas possibilidades de apresentação com o aprimoramento da video-arte.

São precursores e reafirmadores de uma nova época para a música. O tempo é importante nesse processo quando passa a alterar a forma da percepção do homem,

(...) com o desenvolvimento de uma cultura humana baseada em alguns valores que se poderiam chamar velozes. Toda a questão da informação passa por este sistema e principalmente o aparecimento e o aperfeiçoamento dos meios audiovisuais vão trazer uma série de conseqüências para aqueles que deles se utilizam (PERNISA JÚNIOR, 1999, p. 148).

Nesse sentido, o videoclipe, uma das mais recentes e importantes formas de se associar música e imagem, passará a traduzir a sociedade em que vivemos, em que a imagem é muito valorizada e tudo deve seguir o mesmo ritmo veloz das informações que nos atingem, incluindo nossos interesses e pensamentos.

3.3 VELOX

“Já vou atrasado! Ai que a Rainha corta-me a cabeça!”. Nem a esperta Alice foi capaz de acompanhar o ritmo acelerado do coelho branco de olhos cor-de-rosa que passou correndo por ela em uma tarde ensolarada. Olhando para um grande relógio de tempos em tempos, ele está sempre atrasado, aparentemente sem motivos – a história termina sem que saibamos o real motivo da correria do coelho.

Esse é o espírito da sociedade atual. O coelho branco de *Alice no País das Maravilhas* é o símbolo do século XX. É importante não ficar parado e essencial se adaptar à velocidade revolucionária e controladora. Nesse contexto, novas tecnologias permitem uma aceleração no fluxo de informações que surgem em uma quantidade e em um ritmo avassaladores.

Na sociedade da super-informação, os canais fazem com que a percepção do público também se torne acelerada.

Toda esta preocupação com um mundo veloz passa a atmosfera de uma sociedade que percebe as coisas de um modo bastante peculiar. Ao mesmo tempo dá também idéia de como tudo anda mais rápido a partir de um contato com sociedades em que a aceleração e a própria comunicação de massa já atingiram um estágio mais avançado e desfrutam de uma posição privilegiada com elementos ordenadores dos fluxos urbanos, sejam eles ligados ao trânsito ou até mesmo aos pensamentos dos que vivem ali (PERNISA JUNIOR, 1999, p.151).

A noção de tempo passa a se modificar com o desenvolvimento da tecnologia. Do telégrafo ao computador, a noção espaço-temporal foi tomada como diminuidora de dimensões. A divulgação de um fato passa a ser quase instantânea ao seu acontecimento em várias partes do mundo.

Ao mesmo tempo, através da tecnologia foi possível uma nova visão de modernidade. Na sociedade atual, ao adquirirmos um novo conhecimento, este é logo substituído por informação mais recente. É o motivo que nos leva a trocar de computador ou celular com períodos cada vez mais curtos de tempo.

Com a evolução dos meios de comunicação, cada vez mais velozes, surgem novas formas de se transmitir dados, transformando a concepção de se produzir e reproduzir a informação. Isso também serviu para se renovar o conceito de velocidade, inserindo o homem em um novo conceito de vida moderna. “Psicologicamente, o homem, no uso normal da tecnologia (...) é perpetuamente modificado por ela e, a seu turno, sempre encontra novos meios de modificar sua tecnologia” (MCLUHAN, 1969, p.25).

O rádio desempenhou importante papel na tentativa de se conquistar o imediatismo. Posteriormente a televisão destacou-se por unir essa qualidade à imagem, preferencialmente em movimento, tão valorizada na sociedade atual. O jornalismo contribuiu para fortalecer essa idéia de aceleração na TV; é importante

transmitir o fato que acaba de acontecer e, principalmente, antes que outra emissora o faça.

A busca por novas tecnologias que dessem conta de transmitir um número cada vez maior de informações em um curto espaço de tempo, no entanto, foi muito mais que uma necessidade imposta pelo sentimento de concorrência. O público consumidor adaptou-se a essa possibilidade e passou a exigir variedade e qualidade, muitas vezes sem se dar conta se estaria mesmo absorvendo tudo o que a globalização da tecnologia e da informação tinha para oferecer.

Logo surgiram as TV's por assinatura, ampliando em mais de dez vezes as possibilidades de se obter informação. A partir de então, o zapping, troca de canais pelo controle remoto de forma contínua, torna-se comum. O tempo que um programa consegue prender a atenção de um telespectador diminui; dura apenas o tempo que se leva para trocar, mais uma vez, o canal da televisão.

A super-informação exige aceleração. Da mesma forma, a percepção do público começa a ser acelerada. Afinal, "(...)'o meio é a mensagem' porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas" (MCLUHAN, 1974, p.23). A sociedade deixa de fazer uma reflexão e torna-se sociedade de reflexo. As atitudes e os pensamentos refletem a forma acelerada, superficial e fragmentada da recepção de informações através das novas tecnologias.

Para McLuhan, o espaço visual é uniforme, contínuo e interligado. O que se vê, porém, no contexto atual, é a sua fragmentação pela velocidade. As emissoras de TV tentam evitar o zapping, produzindo programas que despertem o maior tempo de interesse possível. Assim, passam a não mais se limitarem ao fornecimento de informações e ao caráter educativo, mas procuram oferecer

também entretenimento. Nesse contexto, quem começa a ganhar espaço na programação é a música.

O que acontece, na verdade, é o surgimento de uma nova espécie de associação entre música e imagem que reflete o bombardeio de dados a que a sociedade está sujeita. Mais uma vez, a música se adapta ao novo meio que se fortalece, contribuindo para o surgimento de novas concepções de arte, advindas do cinema.

Uma quantidade enorme de imagens, cortes enlouquecedores e movimentos de câmera acelerados começam a semear o videoclipe. O próprio discurso televisivo sofreu, então, uma quebra ocasionada pela necessidade de aceleração do tempo.

O videoclipe seria, assim, o grande atestado dessa onda de velocidade. Se ele é destinado ao público jovem e este público alvo está, a todo tempo, exposto a inúmeras ofertas era preciso captá-lo seguindo sua dinâmica. Uma dinâmica da vida moderna. Uma dinâmica veloz. A aceleração atenderia então ao que pode ser chamada de 'satisfação imediata' do telespectador. Ele não tem mais tempo e/ou disponibilidade para ver introdução, desenvolvimento e conclusão (DAVID, 1999, p.41).

O videoclipe torna-se uma espécie de releitura da velha articulação entre imagem e som, adaptada ao estilo e comportamento de seu público consumidor: o jovem. Tudo possível através das imagens de curta duração, flashes, projeções alucinantes e espaços reduzidos, aliados à velocidade de edição, linguagem e nova percepção que surge a partir daí.

Com seu discurso fragmentado, o que permitiria a velocidade de informações, o clipe torna-se a linguagem do século XX, ou da pós-modernidade. Com um grande fluxo de dados circulando, é preciso que o homem escolha aquilo que é mais importante, selecionando as informações. Do mesmo modo, o clipe vem dessa seleção necessária. Como é de curta duração e precisa passar grande

quantidade de informação, ele enfatiza o que há de essencial para a transmissão de uma mensagem presente na música ou na divulgação do artista.

O resultado é uma quebra da narrativa tradicional, com começo, meio e fim. Surge, então, uma nova maneira de se contar histórias, marcando uma sociedade, uma geração.

“Contar o quê?” divide a cena com um problema mais difícil, que é “como contar?”, revelando, portanto, a importância do trabalho com as formas materiais, com o seu arranjo e com os mecanismos utilizados, tão importantes quanto aquilo que se diz” (COELHO, 2003, p.1).

É possível notar, no entanto, que se por um lado essa quebra da narrativa se aproxima da lógica do raciocínio humano, muitas vezes fragmentado por receber diversas influências externas enquanto o cérebro opera uma conclusão qualquer, por outro causa estranhamento. Isso deve-se ao fato de o videoclipe passar muitas vezes a impressão de ser um emaranhado de imagens aleatórias dispostas de forma desconexa. Não que isso não ocorra, mas não se deve generalizar.

Com o videoclipe, perde-se a noção habitual de tempo. Não há parâmetros, nem ontem, hoje ou amanhã. Uma canção no presente pode ser acompanhada de imagens com temática no passado, como em *Amor I love You*, de Marisa Monte. A cantora e Arnaldo Antunes interpretam um casal de velhinhos lembrando-se dos amores da mocidade.

Também não há um espaço específico; ele pode variar muitas vezes no tempo de três minutos da canção, ou mesmo ser não identificável. Muitas mudanças em um curto período lembram o *zapping* e a novidade do discurso fragmentado torna-se interessante ao jovem, aberto às transformações; assim evita-se o tédio e conquista-se o interesse desse tipo de público.

Tomado freqüentemente como um fenômeno exemplar da fragmentação, do anti-realismo, da transgressão esvaziada das regras familiares, o videoclipe é comumente reduzido a um disparatado arranjo de imagens desconexas cuja razão de ser reside exclusivamente no apelo sensorial. Não é isso, entretanto, o que se pode observar na maioria dos videoclipes, em que construções narrativas são amplamente convocadas, ainda que possam diferir enormemente do que tradicionalmente se entende por discurso narrativo linear (COELHO, 2003, p.1).

No princípio do cinema vimos a criação de trilhas sonoras feitas para um determinado filme, que seria responsável por ambientar, criar clima, informar, identificar, ilustrar, redundar ou até causar estranhamento. Temos aí a música amplificadora da produção de sentido visual.

Depois vieram os musicais, e as imagens passaram a surgir da sensação despertada pela canção. O desenvolvimento da narrativa, as ações das personagens, o andamento e os cortes de câmera seguiam o ritmo da canção, agora direcionadora.

Espectáculos musicais também fizeram uso da interação som/imagem, antes mesmo que essa última adquirisse movimento; foi a vez da relação de complementaridade entre música e ícones visuais, um originando o outro, ressaltando a função sugestionante não só da canção, como também da imagem.

Tudo caminhava para uma aglomeração de todas essas características. Funções nunca imaginadas passaram a ser atribuídas à música. Se grande era o seu poder ilimitado de sugestão, abstração e influência sobre o caráter e o sentimento humanos, ela se transformou quando aliou-se, inevitavelmente, à imagem. Foi além: modificou-se, alterando a forma de percepção humana. O videoclipe está aí como resultado de todo esse processo.

Com a nova linguagem, nem sempre é possível perceber a mensagem diretamente pela letra da música. A produção de sentido se faz através de associações. A imagem que acompanha a canção nem sempre é criada a partir da

história que a música conta, mas tem função essencial para uma interpretação final desta.

A decodificação da mensagem é feita pelo espectador, que tenta encontrar sentido dentro de uma não linearidade. Mas ainda assim é possível encontrar narrativas completas, embora condensadas, em muitos clipes, tendo a música relação direta ou não com a imagem. Inversamente à capacidade de a música ampliar o sentido de uma imagem, esta por sua vez limita o significado do som. A imagem põe limites à divagação, pois acabará sendo repetida indefinidas vezes, criando na imaginação e na memória de quem assiste ao vídeo uma representação que passa a ser incorporada a sua vivência e as suas emoções.

No entanto, não se pode falar sobre esse mais recente e tão significativo representante do casamento entre música e imagem sem tocar no tema tecnologia digital. Afinal, estamos na alvorada de uma geração de imagens virtuais, essas novas imagens que nos propõem mundos ilusórios e no entanto perceptíveis. Programas cada vez mais potentes permitem criar mundos virtuais que podem ser vistos nos clipes, com procedimentos de trucagem e de efeitos especiais. Com a imagem altamente manipulável, o limite para a produção de sentido passa a ser a imaginação.

O fato é que estamos vivendo a quarta ou quinta geração da imagem em movimento. Em primeiro lugar, nós tivemos as imagens em movimento em preto e branco, depois coloridas, depois as imagens eletrônicas em movimento e, atualmente, tendemos a ver imagens digitais em movimento.(...) Ao contrário da imagem analógica, na imagem digital tem-se o controle de cada um dos elementos mínimos constitutivos dessa imagem, que são os pontos ou pixels (PARENTE, 1999, p.2).

A modelagem não mecânica permitiu uma gama maior de possibilidades. A imagem do vídeo passou a ser modelada de forma mais fácil. Se antes, para eliminar uma figura, eram necessários cortes na película, acompanhados

de máscaras e contra-máscaras, para logo após inserir tal figura em outro lugar, hoje temos o *chromakey*, ou chave de cor, capaz de fazer tudo isso de forma mais precisa, em menos tempo e com melhor qualidade.

A imagem eletrônica tornou possível a inserção de objetos e personagens em outros lugares, substituir parte de uma imagem por outra, modelar cores e a criação de uma vídeo-arte. Torna-se totalmente viável a criação de imagens através do controle dos seus elementos mínimos. “No caso de uma imagem eletrônica digital, a rigor, se é uma imagem síntese, isto é, inteiramente numerizada, que não foi feita do real, é possível criar modelagens cujo único limite é a nossa imaginação” (PARENTE, 1999, p.4).

Por ter vindo da televisão, o vídeo acabou adotando uma forma passiva de apenas servir de aparato para outros processos de significação. A video-arte surge em detrimento dessa prática, fazendo com que o vídeo deixe de ser apenas um meio que registra e documenta os fatos; afinal, ele também é capaz de ser e criar um novo meio de expressão. Pelas características do vídeo, adquiridas na história de sua evolução, percebemos sua afinidade com o novo meio de expressão que começava a se fortalecer. Nada mais ideal que um aparato híbrido para receber, produzir e divulgar o videoclipe, com seu caráter de multi-informação, hipertextualidade e heterogeneidade.

(...) o vídeo é um sistema híbrido, ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e mais modernamente da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra (MACHADO, 2003, p. 8).

Não há, portanto, um discurso puro, devido à interseção de linguagens operadas pelo vídeo e pelo clipe. A linguagem musical funde-se à da imagem, que, digitalizada, toma novas proporções.

A imagem contemporânea já não mais apenas simula ou imita a realidade. Virtual, ela cria o que é “real”. A flexibilidade permitida pela computação gráfica foi importante para o fortalecimento do videoclipe. O espectador poderia agora ver na tela um outro conceito do que é real, mexendo com sua imaginação. Movimentos de câmera, ângulos de visão até então impossíveis, fusões, hibridizações e inserções começaram a constituir a nova realidade que passou a fascinar o público de TV e música.

“As possibilidades que se tem, em termos de linguagem, no cinema digital ou mesmo no vídeo, vão propiciar uma possibilidade quase infinita no nível da modelagem. Será possível esculpir a imagem e o limite é a imaginação” (PARENTE, 1999, p.9). A modelagem infinita limitada à imaginação por um lado favorece a mente criativa daquele que produz o vídeo. No entanto, o processo inverso ocorre no sentido de induzir um limite para a imaginação do receptor. E essa recepção será condicionada à imaginação de outra pessoa, ou de outra cultura, ou de convenções preestabelecidas de outras sociedades.

Tecnologia é poder. Dessa forma, os detentores da tecnologia serão os responsáveis por disseminar o pensamento da classe dominante. Isso trouxe consequências importantes para a música associada à imagem. A partir daí, o caráter comercial e ditador de comportamentos do videoclipe se solidificou. A mensagem transmitida pelo clipe passou a ordenar atitudes, divulgar amplamente aquilo que deve ser comercializado e a defender tribos.

A aceleração da imagem, juntamente com as novas possibilidades de apresentação desta, foram determinantes no treinamento da nova percepção. Esta percepção, por sua vez, deve se adaptar ao ritmo veloz dos meios audiovisuais e, ao mesmo tempo, garantir sua comercialização e a disseminação da cultura do videoclipe. É preciso que o público receba bem esse novo tipo de mensagem que transformou-se em suporte para um discurso de legitimação de um estilo de vida através do audiovisual.

Isso é perfeitamente visível no caso do rock n'roll. Se a música tem uma linguagem que a torna próxima dos jovens e o rock é basicamente um fenômeno cultural ou comportamental desse mesmo público, o clipe veio para fortalecer essa relação, pois ele “tem como motivação captar a audiência jovem afim de fortalecer o consumo de música” (DAVID, 1999, p29). Antes que se chegasse a esse contexto, porém, símbolos e ícones foram sendo criados com o fortalecimento do poder da imagem como meio de divulgar e convencer. Assim, vieram fotos, cartazes, revistas, histórias em quadrinhos e, conseqüentemente, o cinema não poderia deixar de registrar esse movimento revolucionário.

Os musicais destacaram-se por refletir um estilo de vida que se firmava. Os Beatles sobressaíram-se nessa área exatamente pelos filmes lançados em uma época de desgaste do *rock*. O estilo rebelde repetido à exaustão nas canções ganha a tela como aliada, adquirindo nova roupagem. O ritmo do *rock* casou-se perfeitamente com o das inovações tecnológicas. Dessa forma, quando em 1968 o grupo de Liverpool lança o filme *Yellow Submarine*, tem-se aí um forte precedente do videoclipe, tanto pelo estilo em que é produzido, quanto pela idéia comercial que traz consigo.

O desenho animado apresenta caricaturas dos roqueiros em uma viagem por mares nunca antes imaginados. O objetivo é salvar *Pepperland*, uma cidade localizada a 18 mil léguas abaixo do nível mar, dos Malvados Azuis, que tentam a todo custo pôr fim a qualquer tipo de música. As aventuras da tripulação são acompanhadas pelo ritmo agitado das canções do grupo, dando um andamento acelerado ao filme.

Tudo que se passa no oceano é inesperado, afastando-o do conceito de possível. A espontaneidade toma conta da narrativa, enquanto uma quantidade exagerada de efeitos especiais ilustram as músicas que intercalam as falas. Desenhos inovadores e surrealistas criam um ar psicodélico. Os rapazes interagem com objetos, letras, números, personagens e cenários nada verossímeis que surgem na tela. Todas essas características fazem de *Yellow Submarine* um antecessor do videoclipe, justamente por apresentar uma forma de junção das linguagens da música, do vídeo e do jovem.

O discurso videográfico reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios e passa a atribuir-lhes novos valores. O que dizer então dos novos valores da música como forma de expressão, inserida numa sociedade em que a letra de uma canção passa a ser traduzida num discurso visual? Como resposta, podemos nos referir às dimensões atribuídas ao som e à imagem nas diversas formas de apresentação da narrativa no videoclipe. Apesar de a música ser a base, ou o motivo do que é apresentado visualmente, nem sempre ela é que domina o ritmo ou o assunto do clipe.

Em alguns clipes, por exemplo, a imagem extrapola o tempo da música no sentido de enfatizar a narrativa. É o caso de *Thriller*, com Michael Jackson. No clipe o pop star conta uma história de terror para a namorada em uma espécie de

pequeno filme. Antes do início da música, há aproximadamente quatro minutos de filme que introduzem a história que vai se desenvolver. Quando a música tem início, ela torna-se a fala de Michael Jackson em sua conversa com a namorada, enquanto o casal passeia por uma rua deserta. Quando passam em frente a um cemitério, Michael junta-se aos mortos-vivos que dão início a uma coreografia memorável. O tempo da música original então se estende, enquanto os monstros dançam. No final do videoclipe, o som pára. O desfecho da história conta apenas com as falas do casal. A música só retorna quando surgem os créditos. O tempo original da canção é de cerca de 6 minutos. A duração final do videoclipe, no entanto, aproxima-se de 14 minutos. A canção torna-se apenas uma fala dentro do pequeno filme.

Décadas após a produção de *Thriller*, vemos algo parecido em *Rubão, o dono do mundo*, da banda Charlie Brown Júnior. A música pára duas vezes para que a narrativa seja contada pela imagem. Nos primeiros segundos do filme, isso acontece quando Chorão é atropelado pelo carro de um homem da alta sociedade que deixa cair a carteira, que é rapidamente pega pela personagem do cantor. Mais tarde, a música pára novamente quando a polícia invade a festa em que a banda se apresenta para perseguir a personagem de Chorão. A música é então substituída por um som de helicóptero dos policiais, sonoridade não presente na canção original.

Nos dois exemplos, percebemos que a narrativa clássica é predominante, com uma ordem lógica para as seqüências dos quadros. Mas a impressão que se tem ao final é a de uma supervalorização da imagem, pela descoberta da possibilidade de se contar a história de uma música através da exploração do lado visual que ela possui. Notamos, porém, que

(...) ainda que se procure seguir os padrões tradicionais, os videoclipes devem lidar com certas restrições proporcionadas pela

dimensão dominante: a musical. Isso demonstra que, mesmo em videoclipes conhecidos pela ousadia na composição, em que se extrapola o tempo da música a fim de inserir uma narrativa visual, o tempo de duração da música não pode ser ultrapassado indefinidamente, ao sabor do que se planeja para a dimensão visual, pois que, para manter sua integridade como videoclipe, é necessário que, de alguma maneira, as duas dimensões estejam ambas presentes e relacionadas. Tal relação, no entanto, nem sempre é facilmente observável devido à criatividade e ao engenho aplicados no momento de articulação imagem-som (COELHO, 2003, p.09).

Em outros videoclipes percebemos um modo peculiar de se tratar a narrativa quando duas histórias são contadas paralelamente, sem que tenham uma relação explícita de sentido entre si. Pelo contrário, a impressão é a de que a idéia do diretor foi a de fazer com que o público tente encontrar elementos comuns entre imagem e som. Assim, ele brinca com as possibilidades dessa associação, e, conseqüentemente, com o telespectador.

Em *The Reason*, de Hoosbastank, temos uma canção de amor com um tema quase clichê: alguém que se arrepende pelo mal que fez à pessoa amada e tenta pedir perdão. No entanto, o público se surpreende com uma seqüência de imagens que mostram um assalto a uma joalheria muito bem planejado e sucedido. A história do videoclipe retrata um falso atropelamento para chamar a atenção do dono da loja, permitindo que os assaltantes executassem melhor suas ações, seguido de fuga e depois recompensa pelo trabalho bem feito.

Relatado dessa forma temos certeza de que se trata de um filme de ação, com o ritmo acelerado que lhe é peculiar. No entanto, as imagens se repetem, a cada momento de um ângulo, e, à exceção dos cortes da câmera, tudo se passa em um andamento tão calmo quanto o da música romântica que acompanha as imagens, reforçando o caráter inverossímil de um videoclipe, muitas vezes preenchido por acontecimentos inesperados.

Esse fato comprova que nem sempre o videoclipe pode ser caracterizado como um fenômeno esquizofrênico, constituído pela colagem gratuita de imagens desconexas, forma como é geralmente classificado. O que podemos perceber, pelo contrário, é que se trata de uma maneira inovadora de se lidar com a narrativa clássica, o que é facilitado devido às inúmeras possibilidades de se explorar a abstração musical.

Provando não se tratar apenas de seqüências desconexas de imagens, o videoclipe instaura-se como um reflexo de uma sociedade que se deixa convencer pela imagem e pelo ritmo acelerado do fluxo de informações. O espectador não mais divaga a respeito de uma música, não reflete sobre seu significado, não a relaciona com imagens próprias de sua experiência: já vem tudo pronto. O público de percepção previamente treinada recebe de forma mais passiva a produção de sentido pré-fabricada.

E, como produto, o videoclipe é fabricado em série e atinge um teor altamente comercial. A mecânica da ligação entre música e imagem, institucionalizada com o surgimento da MTV, *Music Television*, em 1981, fizeram com que músicas que não tinham nenhum destaque nas rádios alcançassem o primeiro lugar nas paradas rapidamente após terem seu videoclipe veiculado na TV. Para Friedlander (2002, p.371), aparecer na MTV criava oportunidades de venda de discos, influência de hábitos de compra, além de promoção e exibição de artistas desconhecidos.

O que poderia ter sido inicialmente um impulso para que músicos expandissem sua expressão artística para uma dimensão visual tornou-se, no meio da década, um importante veículo para que as gravadoras promovessem seus produtos.

Mas se a criatividade e o teor musical são o limite, e não a música, até uma banda virtual como Gorillaz tem videoclipe. Em um de seus clipes, os

integrantes do grupo, que são na verdade criações de computador, tratam da temática sobre a necessidade de se tornar visível. Deve-se levar em conta o fato de esse ser o primeiro na carreira da banda, e que *Clint Eastwood* foi a música que os lançou, sendo este clipe responsável pela projeção e sua primeira aparição na mídia. Mas a banda, que precisa basicamente dos videoclipes para existir, critica no clipe essa necessidade de visibilidade dos tempos atuais.

Os videoclipes tornaram-se uma forte ferramenta de divulgação, com características peculiares ao contexto de globalização em que estão inseridos. Assim, um artista pode “estar” em várias partes do mundo ao mesmo tempo, o que facilita a divulgação de seu trabalho. Artistas consagrados e bandas novas utilizam com cada vez mais frequência o videoclipe como meio de se manter ou de se introduzir na mídia. A indústria fonográfica encontra o representante comercial que mais se aproxima da estética e da linguagem de seu público consumidor.

Se para McLuhan (1974, p.22) “o ‘conteúdo’ de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo”, vamos perceber que o videoclipe não foge a essa regra. O novo meio reprocessa o velho ambiente de forma radical. Assim como o cinema é reprocessado pela TV, esta é reprocessada pelo vídeo que, conseqüentemente, é reprocessado pelo videoclipe. É impossível não pensar, então, num reprocessamento gradual da percepção humana feita pela tecnologia, que cria ambientes novos.

Esse reprocessamento sensorial não só simula, como treina os reflexos do homem moderno para acompanhar a velocidade dos ambientes criados digitalmente pelas novas tecnologias. Régis Debray (1995, p.159) afirma que, além de modificarem as normas de consumo, incitação e controle dos vestígios e memórias, essas novas tecnologias das imagens, sons e signos foram responsáveis

pela transformação do sujeito, com suas emoções e desejos próprios, em objeto de manipulações técnicas. Mais: há ainda uma planetarização dos modos de vida, mas que não corresponde, no entanto, a uma uniformização dos sonhos coletivos.

Essa problemática é ilustrada nas inúmeras críticas feitas ao videoclipe, como limitador do efeito sugestivo da música e do forte poder do imaginário humano. O “pensar” trata-se de um fluxo de consciência em que uma imagem, idéia, lembrança ou mesmo uma música conduz a outra, de forma ordenada ou caótica. A mente, afinal, trabalha com relações entre conceitos e símbolos. Para B. F. Skinner, a mente é a responsável por examinar dados dos sentidos e fazer inferências sobre o mundo exterior. A partir daí, o sujeito toma decisões que resultam em uma ação. Meios audiovisuais, como o videoclipe, fazem com que o desencadeamento de pensamento tenha um resultado diferente. O homem exposto a esses meios fará inferências induzidas a respeito da música e, por consequência, do mundo exterior. Tudo porque sua imaginação foi afetada pela imagem que acompanha e limita a interpretação da canção.

“Imaginar ou fantasiar, como meios de ‘ver’ algo na ausência da coisa vista, é presumivelmente uma questão de fazer aquilo que se faria quando o que se vê está presente” (SKINNER, 1974, p.28). Esse processo de pensamento, como sabemos, é comum ao se escutar uma música.

Com o videoclipe, torna-se inevitável um cerceamento à livre imaginação. A mente fantasiosa acaba por aceitar o que é apresentado como interpretação do som que se ouve. Um grupo reduzido de pessoas acaba por determinar, ou induzir, o significado de uma canção a um público ilimitado. Culturas diversas passam a ter uma mesma interpretação de um elemento originalmente abstrato como a música.

Muitos críticos tinham a impressão de que os videoclipes reforçavam tendências negativas que ainda ocorriam na sociedade. Os adolescentes sentavam-se passivamente em frente a uma caixa esperando uma 'resposta'. Esta teoria dava base para a predileção do presidente Reagan por explicações e soluções simplistas para os crescentes problemas da sociedade. Alguns achavam que quando uma música virava vídeo, a consequência era a perda da música; a história, a imagem e o estilo prevaleceriam (FRIEDLANDER, 2002, p.371).

O estilo jovem do videoclipe passa a treinar a recepção e o gosto do próprio jovem que, multimidiático, responde a cada show, a cada estilo de música, a cada representação na TV com respostas mecânicas. O ritmo alucinante passa a dominar e a consequência disso é o baixo índice de decodificação, aumento de estereotipia e uma sensação da disfunção narcotizante.

O videoclipe é, sem dúvida, o grande representante e contribuinte desse processo. Assim, a visibilidade trazida por ele teve como resultado o endeusamento de artistas que passaram a disseminar ideologias próprias que foram rapidamente apreendidas, mas não compreendidas pelo jovem. Muita informação, aceleração, e pouca interpretação.

O jovem torna-se seguidor de qualquer sistema de idéias; basta apenas que se identifique, ou acredite que haja alguma identificação com o artista. Tom Capri (2005, p.70) faz uma espécie de cronologia dos sonhos dos jovens no último século e sua relação com a música. Baseado nela podemos encontrar aspectos importantes dessa influência e relacioná-la à cultura audiovisual das últimas décadas.

Foi assim que, nos anos 80, o *new wave*, o *heavy metal* e o *techno pop* invadem o cenário musical. De um lado, U2, através de Bono Vox, tenta protestar contra a falta de consciência e valores da época. Porém, é Madonna e Michel Jackson que sobem ao topo das paradas de sucesso. *Like a Virgin* e *Billy Jean* tornam-se hinos. Nos anos 90, Kurt Cobain, vocalista do Nirvana, fortalece o

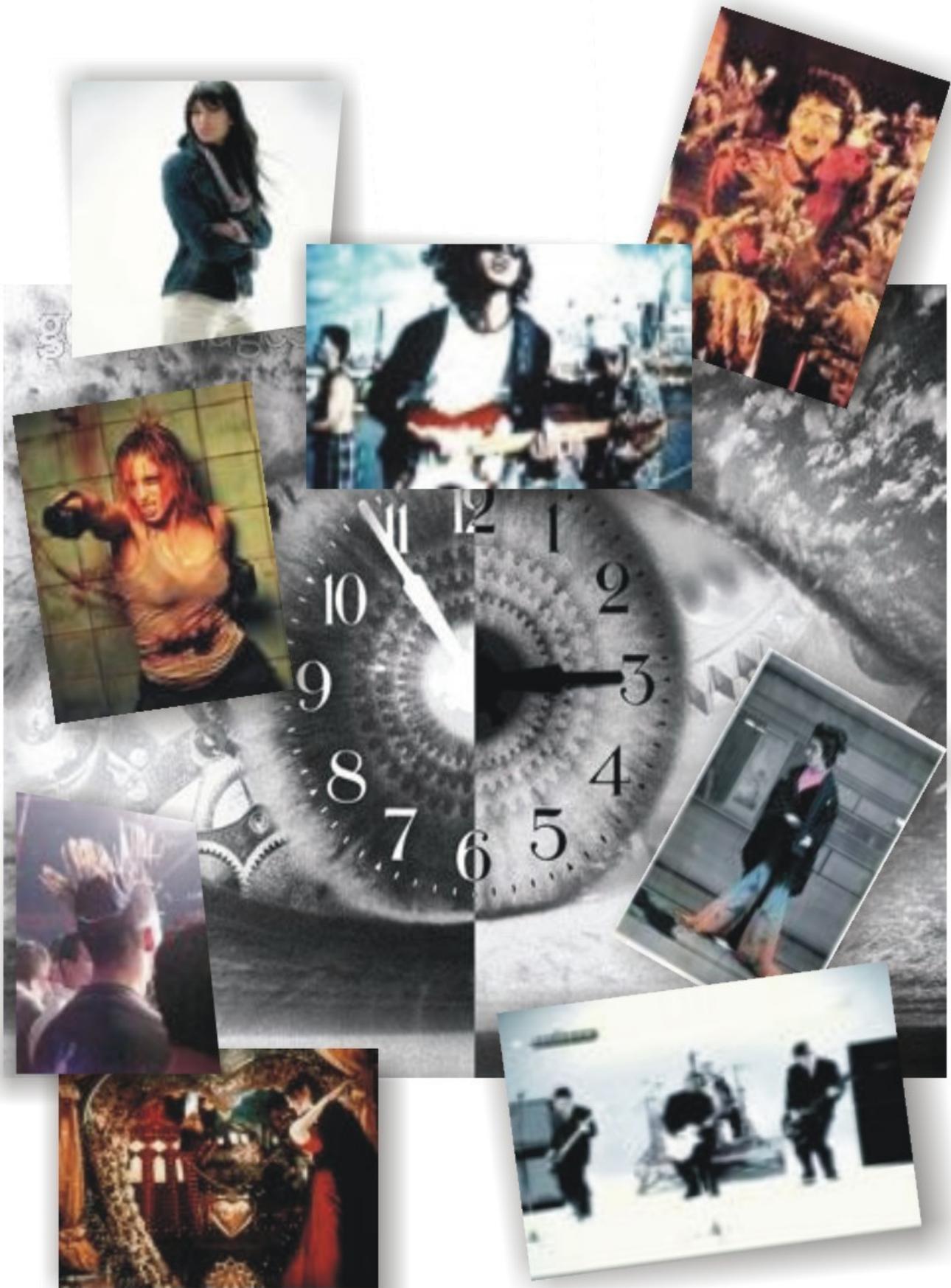
movimento *grunge* que prega o ódio à vida, levando jovens a se suicidarem como ele. O *rap*, dos negros, ganha expressão através de Eminem e seus videoclipes, considerado o primeiro rapper branco de toda a história.

A música eletrônica também ganha espaço e hipnotiza a juventude que nasce e cresce junto com o avanço tecnológico. Com a expectativa da chegada do bug do milênio, a globalização e o excesso de informação, o jovem não sonha mais em ser, mas apenas em sobreviver dentro do caos estabelecido (CAPRI, 2005, p.70).

O jovem da época de transição do milênio, alienado e perdido, prossegue em um caminho que o distancia cada vez mais do real, gerando um sentimento de frustração.

Para sentir emoção, só mesmo pulando dias a fio grudado a uma caixa de som, com muito ecstasy na cabeça. A palavra autenticidade cai no ostracismo e o jovem vê-se acorrentado e forçado a sonhar com padrões estéticos e de comportamento inatingíveis (CAPRI, 2005, p.71).

E assim, a carga emotiva da mensagem trazida pelo videoclipe, a aceleração com que ela é apresentada ao público ocasionando uma decodificação deficiente, e a criação de um novo meio através da associação entre música e um suporte visual, suscitam adesões de um público que se posta formatado por uma sociedade de som, imagem e fúria.



4 CONCLUSÃO

Analisando todo o caminho percorrido pela música, principalmente o trilhado no século XX, vamos perceber que, das artes, ela parece ser a mais mutável. Apesar disso, é bem verdade que estudiosos tentaram, durante a história, estabelecer uma forma para a canção. Estipularam compassos, nomes das notas, desenhos de partitura, tons, andamentos, modo, escalas e claves; regras e notações para se produzir um som que soe harmoniosamente belo.

Mas, mutante que é, a música foi uma das artes que mais se adaptou às diversas modificações sofridas pela sociedade, inclusive à necessidade de se criar uma notação para ela. Isso aconteceu no seu modo de produção, até que computadores e sintetizadores passassem a substituir músicos e instrumentos. Depois, ela teve que se adaptar aos moldes da Indústria Cultural, que ditava o que fazer, como fazer e para quem fazer música.

Variável também é seu grande poder de influência sobre o ser humano. Sua flexibilidade permitiu, ainda, que a canção atingisse os níveis mais profundos da mente; e imaginação, como se sabe, é variável de pessoa para pessoa. Por causa disso é polissêmica, revelando significados variados para os diferentes povos e culturas. Por mais importante que sejam as intenções de um músico ao produzi-la, a abstração musical é livre, não impõe significados nem induz interpretações, principalmente por lidar, a princípio, com sensações, e não com o visível.

Mas a maior adaptação a que a música se sujeitou aconteceu exatamente pelo desenvolvimento da imagem e de uma sociedade que passava a ser cada vez menos acústica para se tornar predominantemente visual. Algumas vezes submissa, outras vezes direcionadora, a música associada à imagem não

deixou de ter seu espaço e em nenhum momento perdeu sua importância. Seu principal papel foi o de complementar sonoramente elementos visuais.

Não foi por acaso que a música uniu-se à imagem e não é nada casual o motivo que a faz permanecer nessa associação. Vamos perceber isso claramente se nos lembrarmos do início do cinema “mudo”, em que uma canção aleatória era executada com a simples intenção de abafar ruídos da projeção e, mais tarde, das trilhas sonoras que se tornaram o grande chamariz para o público de cinema. Graças à exploração sonora, o que poderia ser somente mais um filme, de temática nada inovadora, tornava-se grande obra cinematográfica. Ou pelo menos, era o que aparentava ser, devido ao sucesso de bilheteria. Sucesso esse muitas vezes associado à trilha musical.

O tema de uma personagem ou a música do filme faziam crescer a narrativa e ajudavam a envolver os espectadores que começavam a se adaptar cada vez mais a um novo tipo de realidade fílmica, um tanto quanto musical; afinal, por mais que os fatos que se desenrolassem na tela lembrassem acontecimentos das vidas desse público, eles nunca estariam acompanhados de trilha sonora. Além disso, suas vidas, falas e modo de se portar não eram embalados ou determinados pelo ritmo de sons mais acelerados ou lentos, como acontecia nos musicais.

Foram realmente os musicais que ajudaram a treinar ainda mais a recepção. As sugestões possibilitadas pela abstração musical passam a ser definidas por um grupo, englobando diretores, artistas e produtores e transmitidas a um número ilimitado de pessoas. Dessa forma já é quase impossível escutar *Your Song*, de Elton John, e não se lembrar de Ewan McGregor em diversos momentos de *Moulin Rouge*, ou *Dance Of The Hours*, de Amilcare Ponchielli, e não visualizar um “gracioso” balé de hipopótamos em *Fantasia*.

Mais um elemento surge no caminho da música, agora trilhado junto à imagem. É na verdade um velho conhecido: o tempo. Mas a canção, que antes se desenvolvia essencialmente no tempo, não mais o determina. Ela tem-no agora como palavra-chave de uma sociedade envolvida pelos aspectos da evolução tecnológica e, conseqüentemente, pela aceleração do fluxo de informações, dados e imagens, agora digitais.

Aliada à imagem, um meio essencial para a sociedade contemporânea, e estabilizada essa relação de complementaridade, a música segue e, assim como sua companheira, que foi perdendo um pouco do caráter simbólico e de culto, passa a adquirir valores comerciais. Convencer e vender são as palavras de ordem. E a música passa a ter na imagem seu principal meio de divulgação. Um meio concreto e limitador da abstração musical torna-se o mecanismo ideal para disseminar ideais e provocar atitudes esperadas de um público que se quer atingir: o jovem.

Abertura às novidades, adaptação mais natural às modificações e a vontade de abraçar o mundo – é preciso saber de tudo que acontece, e rápido. Para conquistar esse público ideal, é preciso um produto que corresponda esteticamente à linguagem jovem. Surge o videoclipe, colagem de imagens desconexas para uns, revolução da narrativa clássica para outros.

Um meio audiovisual peculiar se forma. Primeiro porque, nessa forma de associação, a música é o motivo de aquelas imagens estarem ali, acompanhando a canção. Segundo é que essa produção de imagens é totalmente livre, ou seja, pode ou não corresponder àquilo que é narrado na música, além de não precisar obedecer a uma ordem de sentido, com princípio, meio e fim.

O que prevalece, se som ou imagem, não se sabe; mesmo a carga subliminar do videoclipe acaba ficando sujeita à recepção do espectador que se quer

treinar e que cada vez mais se consegue moldar. Basta atirar-lhe um mundo de informações, imagens e sons, num ritmo tão acelerado quanto a sua vontade de saber, não dando-lhe tempo para fazer reflexões, apenas de ser o reflexo de uma sociedade que faz uma decodificação deficiente dos processos instaurados pela tecnologia nas coisas humanas.

Assim, a sociedade do século XX assistiu a uma das transformações mais sutis que a história pôde presenciar, mas tão importante quanto as grandes revoluções. Isso porque as novas tecnologias nem sempre provocam alterações visíveis. As revoluções internas, aquelas capazes de transformar a percepção, os pensamentos e as condutas, são as mais fortes; se não fossem, as grandes revoluções que conhecemos nunca teriam existido.

E dessa forma, a música, arte mutante, foi se infiltrando, garantindo seu espaço, e se moldando à nova sociedade condicionada ao novo ambiente criado pelas novas tecnologias. As transformações ocorridas na essência da música muito modificaram as relações entre pessoas, povos e ideologias. Vimos inclusive a inversão de papéis quando o público deixou de ir até à canção por se identificar com um estilo e a música passou a ir até o público, tentando se moldar a seu gosto.

Mas presenciamos também, e principalmente, a perda da abstração musical através de imagens que “clareiam”, ao mesmo tempo que induzem, o que a canção quer transmitir. E percebemos que, se a produção de sentido sofre limitações, o novo estilo de se fazer e reproduzir música muito tem a dizer sobre a sociedade atual. Até uma nova cultura foi instaurada, a do audiovisual. Uma cultura que exige uma nova função, ou uma nova forma para a velha música. Uma música para se ver.

5 REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

AGUERRE, Gabriela MP3, você já ouviu esse som?. *Superinteressante*, São Paulo, ed.143, ago. 1999.

ALMEIDA, Melissa Ribeiro de *Quando a música fala: a produção de sentido em Fantasia*. Juiz de Fora, Faculdade de comunicação, 1.sem 2002. Projeto experimental apresentado à Faculdade de comunicação da UFJF.

ANGÉLICO, Henrique. *Apontamentos de História da Música 1*. Disponível em: < <http://www.cl-ultramarino-n-sra-paz.rcts.pt/material/edmusical/historia01.htm> >. Acesso em: 17 jun. 2005.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASTOS, Marcus. Cultura sampler *Trópico*. Disponível em:< <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1626.1.shl> >. Acesso em: 17 jun. 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

CANDÉ, Roland de. Por detrás das palavras. In:____. *O convite à música*. Lisboa: Edições 70, 1980. p.275-296.

CAPRI, Tom. A poesia das gerações. *Pancron News*, São Paulo, ed.25, mar. 2005. p.64-71.

CATARSE. In: Grande enciclopédia Larousse Cultural. 1998, v.6, p.1249.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

COELHO, Lilian Reichert. As relações entre canção, imagem e narrativa nos videoclipes. INTERCOM, XXVI, 2003, Belo Horizonte. *Banco de textos*. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/congresso2003/nucleos.shtml> > Acesso em: 19 ago. 2004.

CORAZZA, Benedicto Molinaro. *Música: Sons para harmonizar a alma*. Disponível em: < http://www.todos-os-sentidos.com.br/audicao/submenu/e_som/e_som.html >. Acesso em: 17 jun. 2005.

CORNWELL, Bernard. A estrada escura. In:____. *O inimigo de deus*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.24.

COSTA, Frederico Ferreira e. *A fábrica de sucessos no mercado musical*. Juiz de Fora, Faculdade de comunicação, 1. sem 2002. Projeto experimental apresentado à Faculdade de comunicação da UFJF.

DAVID, Juliana Ferreira. *Pílulas de cinema: a linguagem e estética do video-clip*. Juiz de Fora, Faculdade de comunicação, 2 sem 1999. Projeto experimental apresentado à Faculdade de comunicação da UFJF.

DEBRAY, Régis. *Manifestos midiológicos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

DHARMANET. Disponível em: < <http://www.dharmanet.com.br/vajrayana/intro.htm> >. Acesso em: 17 jun. 2005.

FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: edições 70, 1998.

FRIEDLANDER, Paul. Os anos 80: A revolução pela TV In: _____. *Rock and roll* Rio de Janeiro: Record, 2002. p.367-387.

GIRARDI, Giovana. Para que serve a música? *Superinteressante*, São Paulo, ed.203, p.74-79., ago. 2004.

PERNISA JÚNIOR, Carlos. Imagem, velocidade e viagem. *Lumina*. Juiz de Fora, Editora UFJF, v.2, n.1, pp.143-156, jan/jun. 1999.

MALDONADO, Marcelo. *A revolução do disco conceitual: Parte 1*. Disponível em: < http://www.m-musica.com/ogro_05.htm >. Acesso em: 17 jun. 2005.

MARQUEZI, Dagomir. O napster é só o começo. *Superinteressante*, São Paulo, ed.165, pp.114. jun 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem: Understandig media*. São Paulo: Cultrix, 1964.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *O meio são as massa-gens*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MEMÓRIAS, crônicas e declarações de amor. Marisa Monte. São Paulo: EMI (vídeo), 2001. 1 disco: DVD, son., color.

MUSICOTERAPIA. Disponível em: < <http://terapeutaholistico.allhosting.com.br/htmls/musicoterapia.htm> >. Acesso em: 17 jun. 2005.

ORTOLAN, [Edson](#). *História da Música Ocidental* Disponível em: < <http://www.movimento.com/especial/basica/1.asp> >. Acesso em: 04 nov. 2004.

PARENTE, André. Cinema e tecnologia digital. *Lumina*. Juiz de Fora, Editora UFJF. V.2, n.1, p.1-17, jan/jun 1999.

PINHEIRO, Rose Maria. *Assim na vida como na música*. Juiz de Fora, Faculdade de comunicação, 2º sem/1990. Projeto experimental apresentado à Faculdade de comunicação da UFJF.

RODRIGUEZ, José Manuel Escobero. Música e cinema. *Esfinge*, nº00, p.40-44. 2005.

ROMÃO, José Eustáquio. *Introdução ao cinema*. Juiz de Fora: Imprensa Universitária, 1981.

RUUD, Even. *Caminhos da musicoterapia*. São Paulo: Summus, 1990.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da música, seus usos e recursos*. São Paulo: UNESP, 2002.

SENISE, Luiz. 140 anos de nascimento de Debussy. *Jornal Pró-Música*. Juiz de Fora, ano XII, n.138, set. 2002. Disponível em: <
<http://www.promusica.org.br/jornal/138/index.htm>>. Acesso em: 17 jun. 2005.

SKINNER, B. F. *Sobre o behaviorismo*. São Paulo: Cultrix, 2000.

STEFANI, Gino. *Para entender a música*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.