

## MÚSICA, EXPERIÊNCIA E MEDIAÇÃO: A CANÇÃO POPULAR COMO DISPOSITIVO DE MEMÓRIA<sup>1</sup>

### MUSIC, EXPERIENCE AND MEDIATION: POPULAR SONG AS MEMORY DEVICE

Carlos Magno Maco Mendonça<sup>2</sup>

Cristiane da Silveira Lima<sup>3</sup>

#### RESUMO

Alguns autores definem a sociedade contemporânea como uma civilização da imagem, cujas consequências levariam ao empobrecimento da experiência e à produção técnica de uma amnésia generalizada. Em oposição a esta perspectiva, preferimos abordar as imagens no interior da mediatização – pensada como processo interacional de referência, lacunar e incompleto. Acreditamos que é preciso investigar os lugares em que a vida se encena com as imagens e para além delas. A partir da cosmogonia grega, associamos memória à experiência estética e argumentamos que a música pode ser um dispositivo de memória privilegiado ainda nos dias atuais. Para testar nossa hipótese, ensaiamos a análise da canção *Triste Bahia*, de Caetano Veloso.

#### PALAVRAS-CHAVE

Mediatização. Memória. Música.

#### ABSTRACT

Some authors define contemporary society as a culture image, whose consequences would lead to an impoverishment of experience and to the technical production of a general amnesia. In opposition to this perspective, we would rather approach the images within mediatization - thought as an interactive reference process, incomplete and faulty. We believe it is necessary to inspect the places where life is played with images and beyond them. From the Greek cosmogony, we associate memory to the aesthetic experience arguing that

---

1 Texto apresentado no mini-simpósio Música Popular e Meios de Transmissão, no X Congresso Internacional da IASPM, realizado entre os dias 18 e 22 de abril de 2012, na cidade de Córdoba (Argentina).

2 Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH/UFMG. BRASIL. Email: [macomendonca@gmail.com](mailto:macomendonca@gmail.com).

3 Doutoranda em Comunicação Social e bacharel em Radialismo pela UFMG, com Formação Complementar em Música. Integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência. Cantora e violonista em grupos de música popular. BRASIL. Email: [crislima1@yahoo.com.br](mailto:crislima1@yahoo.com.br).

music can be a privileged memory device still nowadays. To test our hypothesis, we rehearsed the analysis of the song *Triste Bahia*, by Caetano Veloso.

## KEYWORDS

Mediatization. Memory. Music.

Uma caracterização usual da sociedade contemporânea afirma que vivemos a “civilização da imagem” ou a “cultura oculocêntrica”<sup>1</sup>. Convivemos em uma sociedade onde “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens”<sup>2</sup>. Sob esta angulação, a proliferação das imagens e a eleição da visão como sentido privilegiado são tomados como uma ameaça, que afeta a palavra e condiciona a experiência. Sem desconsiderar os níveis de importância desta angulação, lembramos que é preciso ter em mente que essas metáforas associadas aos fenômenos óticos e visuais muitas vezes se referem a fenômenos *audiovisuais*, nos quais a questão sonora se encontra também implicada. Se alguns autores denunciam a produção técnica da *cegueira* (e o investimento estratégico na obsolescência programável das imagens), provavelmente, falar em uma surdez generalizada não seria de todo inapropriado.

Entretanto, se a inflação visual caminha de mãos dadas com um acentuado aumento do sonoro, cabe perguntar: o que silencia a surdez generalizada? Marchemos em direção ao campo onde se reflete sobre a experiência e a memória associadas às sociedades de oralidade primária, nas quais a memória coletiva está assentada na figura do ancião. Nessas sociedades, é preciso que os mais velhos narrem as experiências de seus antepassados para uma comunidade de ouvintes. A narração não se limita apenas à descrição do vivido, ela é a encenação do vivido ou o vivido recriado pela emoção narrada. Na oralidade primária, o corpo, tomado como *display* comunicativo, é a principal tecnologia para a fixação do conhecimento e para a transmissão de linguagem. A construção testemunhal, a representação elaborada pelo narrador conecta o ato de olhar, de ouvir e de contar. Uma semiótica capaz de estimular a memória existente e provocar novas. O real é contornado e tornado sensível pela voz do ancião.

Já nas sociedades de oralidade secundária, a memória passa pela mediação da escrita. Se antes, a experiência era narrada em situações de copresença entre sujeitos falantes e ouvintes, que partilhavam de um espaço e uma duração comuns (circunstância dotada de forte carga de pessoalidade); com a cultura escrita, os parceiros da comunicação podem estar bastante afastados espacial e temporalmente. A memória semi-objetivada no texto inscrito no papel (livros, jornais, correspondências) pode perdurar por mais tempo e alcançar leitores mais distantes, mas passa a exigir o letramento das novas gerações, o que só ocorre por meio de processos sofisticados de escolarização. A cultura escrita institucionaliza-se e ao ouvinte é exigida a capacidade de ler e interpretar. As narrativas surgem desencarnadas

(já não têm suporte no corpo e na voz do ancião) e estão associadas a um lugar do saber que já não se baseia na experiência vivida e sim na explicação teórica e na argumentação lógica. A palavra ganha novo estatuto e a página impressa se torna interface essencial nos processos de comunicação e subjetivação da sociedade.

É sobretudo a partir do séc. XX que a sociedade passa por uma transição da escrita para a mediatização de base tecnológica. A comunicação entre falantes e ouvintes torna-se mais ágil, rápida; as interações sociais tornam-se "diferidas e difusas"<sup>3</sup>. A transmissão e a circulação de informações alcança proporções planetárias. A memória já não é suportada por sujeitos, mas por dispositivos artificiais (como chips e memórias ram), demandando formas novas de acervo. Formas presenciais de interação passam a conviver com diversificadas formas de interação virtual.

Embora as lógicas da oralidade primária, secundária e mediatizada existam simultaneamente – não podemos dizer que uma tenha desaparecido em função da outra – é inegável que as formas de narrar mudaram. A sociedade caminha para um crescimento acentuado de formas de mediação que empobrecem o ato de narrar – os sujeitos vivem cada vez mais eventos significativos, mas são cada vez menos capazes de narrá-los, conforme escreveu Walter Benjamin (1985) – e fazem com que a escuta perca seu papel privilegiado de acesso à memória.

César Guimarães (1997), ao refletir sobre a natureza icônica da memória, se aproximou de algumas destas formulações para dizer que os processos técnicos e históricos dos meios de produção e reprodução da imagem se relacionam intimamente aos modos de inscrição da memória, em seu sentido amplo. Se o mundo foi invadido pelas imagens, substituindo o real por outra coisa, a realidade exterior teria sido tomada por toda sorte de imagem, de forma que até as imagens mentais teriam se tornado uma espécie de tela rasa e superficial<sup>4</sup>.

Paul Virilio (2002) chegará a conclusões bastante desoladoras, pois, diante de tal cenário, o aperfeiçoamento dos dispositivos técnicos de produção e reprodução das imagens teria como consequência, em última análise, a promoção de uma alienação da percepção e a produção de uma amnésia generalizada. "No momento em que pretendemos procurar as formas de ver mais e melhor o não-visto do universo, estamos no ponto de perder o frágil poder de imaginar que possuíamos"<sup>5</sup>. Próteses virtuais estariam, de certo modo, atrofiando nossa capacidade de articular o que vemos às imagens mentais, comprometendo nossa memória.

O que os aparelhos óticos e mecânicos fazem é tomar o lugar desse trabalho de mediação (feito pela memória) entre o que é visto e a imagem mental, já que observador não fabrica suas imagens de imediato, isto é, a partir daqui-

lo que ele vê imediatamente, e sim a partir da recordação e da imaginação encarregada de preencher os espaços em branco deixados pela lembrança (GUIMARÃES, 1997, p.50).

Essas perspectivas se aproximam, em muito, daquilo que em Comunicação alguns autores chamam de mediatização. Muniz Sodré (2006a), ao caracterizar o *ethos midiático* na contemporaneidade, afirma que mediatização é uma “mediação social tecnologicamente exacerbada”. Assim formulada, a mediatização corresponde a um campo existencial – o *bios midiático* – um modo mesmo de estar no mundo, mas que “implica um grau elevado de indiferenciação entre o homem e sua imagem”<sup>6</sup>.

A mediatização é uma ordem de mediações socialmente realizadas no sentido de comunicação entendida como processo informacional a reboque de organizações empresariais e com ênfase num tipo particular de interação – a que poderíamos chamar de “tecnointeração” – caracterizada por uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade sensível, denominada *medium*. Trata-se de dispositivo cultural historicamente emergente no momento em que o processo da comunicação técnica é industrialmente redefinido pela informação, isto é, por um regime posto quase que exclusivamente a serviço da lei estrutural do valor, o *capital*, e que constitui propriamente uma nova *tecnologia societal* (e não uma neutra “tecnologia da inteligência”) empenhada num outro tipo de hegemonia ético-política. (SODRÉ, 2006a, p.21-22).

Contrariando as perspectivas que colocam tais processos de reiteração das imagens como hegemônicos (que viriam, por assim dizer, engolfar toda a vida social), Braga (2007), em perspectiva bem mais otimista, propõe pensar a mediatização como um *processo interacional de referência*. A sociedade compõe sua processualidade interacional a partir das possibilidades sociais dos processos tecnológicos e operacionais, mas este é um processo em andamento. Em seu estágio atual, a mediatização não apenas demarca modos de organizar e transmitir materiais significantes, mas também elabora “padrões para ‘ver as coisas’, para ‘articular pessoas’ e mais ainda, relacionar subuniversos na sociedade e – por isso mesmo – modos de *fazer as coisas* através das interações que propiciam”<sup>7</sup>. No entanto, o autor frisa: esses são processos lacunares, incompletos, que convivem com outras processualidades interacionais de referência (como a escrita e a oralidade). Assim, não seria possível pensar a mediatização como algo pronto e acabado.

Direcionando o debate para o campo das imagens, teríamos situação similar: a espetacularização não pode ser tomada como um processo que abarca totalmente a vida social. Uma amnésia generalizada parece-nos impensável. Portanto, acreditamos na existência de espaços onde a vida se encena de maneira distinta das representações frívolas e inscritas no tempo acelerado das imagens comerciais. Nos parece ainda possível encontrar formas

de inscrição da memória estruturadas sobre imagens que estão para além das mídias que se dedicam ao condicionamento dos corpos e dos estilos de vida. Pensamos que em uma sociedade marcada por uma *crise da duração*, a invenção de pontos de apego para a memória torna-se, na mesma proporção, uma estratégia de sobrevivência.

## MNEMOSINE E AS MUSAS

Remontemos à cosmogonia grega para encontrar algumas pistas a cerca dos lugares em que a vida se inventa e em que a experiência se adensa ao ponto de se tornar memória. Mnemosine (a deusa da Memória) é uma das seis titênídes, filhas de Urano (o Céu) com Gaia (a Terra).

Ela é a deusa da memória e foi durante muito tempo a única a ser considerada capaz de controlar o tempo. A jovem foi, também, uma das esposas de Zeus. Quando a guerra contra os Titãs foi ganha pelos Olímpicos, estes suplicaram a Zeus que criasse divindades capazes de deleitar os seus tempos livres, celebrando dignamente a sua vitória. Zeus dirigiu-se então junto de sua mulher, que residia na Macedónia, e partilhou o seu leito durante nove noites consecutivas. Como resultado, Mnemósine irá dar à luz as nove Musas, cujo coro recordará aos deuses, em forma de arte, a lembrança dos seus altos feitos. (HACQUARD, 1996, p. 211).

As musas foram geradas por Zeus e pela Memória para “distrair os Olímpicos com jovens beldades que, por meio do canto e da dança, lhes recordassem as suas acções valorosas”<sup>8</sup>. São elas: Calíope, musa da poesia épica; Clio, musa da história; Euterpe, musa da música; Erato, musa da poesia lírica; Terpsícore, musa da dança; Melpomene, musa da tragédia; Tália, musa da comédia; Polímnia, musa dos hinos sagrados; e Urânia, musa da astronomia. Quem conduzia a dança das musas era Apolo, o deus da música (figuras 1, 2, 3, 4 e 5).



Figura 1: *Athene bei den Musen* (Athena junto às musas) – Frans Floris (1560).



Figura 2: *Parnassus* – Anton Raphael Mengs (1755)



Figura 3: *Parnassus or Apollo and the Muses* – Simon Vouet (Séc.XVII)



Figura 4: *Apollo instruisce le muse (Euterpe e Urânia)* – Pompeo Battoni (Séc.XVIII)Figura 5: *Clio, Euterpe e Talia* – Eustache le Seur (Séc.XVII)

Observe-se que a palavra *música* tem origem na expressão *musiké techné* (“arte das musas”), assim como *museu* (*museion*, “templo das musas”). Música está, portanto, intimamente relacionada à memória.

Nas imagens da pintura, o que se nota é que as musas são figuradas em situações onde o elemento estético (o prazer, sobretudo) é central, passando pela dança, pela música, pelo encontro festivo. O corpo tem aí centralidade, ritualizando a cena e reorganizando o *ethos*. Não seria a *experiência estética*, então, um lugar privilegiado para a produção de memória ainda nos dias atuais?

## IMAGEM, CORPO, MEMÓRIA

Para os efeitos desse trabalho, adotamos uma definição ampla de imagem. Como formulou Bergson (1990): “Eis-me portanto em presença de imagens no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando as fecho”. “No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço de dentro, mediante afecções: meu corpo”.<sup>9</sup> Assim, chamamos de imagem tudo aquilo o corpo é capaz de perceber – inclusive, os sons.

O universo é formado de imagens e o corpo instaura um corte transversal no universal de vir. Ofertando-se ao reino da experiência, o corpo transforma a pele em tela sobre a qual se

projetarão as imagens. Entretanto, o corpo não é um mero portador ou suporte de signos, ele é o complexo lugar onde ocorre a experiência e no qual se constitui a memória. *Locus* expressivo, o corpo reúne em si os nutrientes da memória. Lugar de passagem de movimentos recebidos e devolvidos, o corpo é instrumento de ação. O presente consiste, então, na consciência que tenho do meu corpo – é sensório-motor. O presente ocupa uma duração, mas não cessa de começar. O passado, por sua vez, é aquilo que não age mais, mas poderá agir, ao inserir-se em uma sensação presente. “Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro”<sup>10</sup>. Se ao pensar no instante presente, ele se torna imediatamente passado, não podemos pensar a memória como um progresso do presente em direção ao passado: trata-se justamente do contrário, ela é um *progresso do passado ao presente*. A lembrança pura (que existe virtualmente) só participa da sensação quando se *atualiza* em lembrança-imagem.

Para Bergson, “toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente e participa por isso da memória”<sup>11</sup>. Deste modo, toda apropriação perceptiva *dura*. Seguindo um pouco mais o pensamento de Bergson (1986) perceberemos que o filósofo, para expor a “duração real”, invocou a experiência estética frente ao objeto artístico. Em sua reflexão, a vivência em profundidade propiciada pela experiência com a música afasta os indivíduos das rígidas divisões intelectivas do tempo e o acerca da fluidez e do movimento interrupto que não objetiva a nenhum fim prático. Por isto, é na experiência estética que o sujeito capta o instante eterno da duração.

É necessário ter em mente que memória e esquecimento não são termos excludentes. O que salva a memória é o fato de que ela não é estocagem ou armazenamento, mas um jogo entre lembrar e esquecer. A memória é a própria lacuna.

Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências, é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que virá a ser. (BRANCO *apud* GUIMARÃES, 2007, p.20)

Por sua própria natureza, cabe à memória a tarefa de nos fazer retornar àquilo que se faz cada vez mais distante. A possibilidade ou não da memória às vezes, corresponde à sua própria capacidade de se inscrever em uma narrativa. Constituída por uma textura de imagens, a memória não é simples: ela se inscreve em diferentes suportes (retratos, fotografias, descrições, cenas, composições pictóricas, enfim, signos ou conjuntos de signos que compõem uma imagem ou conjunto de imagens)<sup>12</sup> e pode ser gravada de várias formas<sup>13</sup>.

Neste cenário, propomos aqui pensar a música (e mais especificamente, a canção) como um objeto estético que pode funcionar como dispositivo de memória<sup>14</sup>. Como um palimpsesto, este dispositivo pode ser pensado em camadas, que se sobrepõem, mas não se anulam. Essa perspectiva se aproxima em muito das formulações de Heloísa Valente (2003) acerca da canção como *cápsula de memória*. No entanto, preferimos adotar o termo dispositivo (conceito operador muito caro ao campo da Comunicação) em vez da metáfora da cápsula. Como escreve Valente, é possível pensar a memória *na* canção (a canção como extensão da memória individual e coletiva); a memória *da* canção (a canção como documento ou relíquia) e ainda, a memórias nas formas (os componentes formais da canção estabelecendo lugares de memória, por exemplo, a partir de repetições ou de citações).

Para testar esta hipótese, ensaiamos a análise de uma canção - *Triste Bahia*, de Caetano Veloso. Nossa análise não pretende ser exaustiva, nem esgota todos os elementos presentes na canção. Apenas elencamos alguns aspectos que podem ser úteis para pensarmos as relações possíveis entre música e memória, a partir de um viés Comunicacional – que leva em consideração a experiência e as mediações.

## IMAGEM E RITUAL EM *TRISTE BAHIA*

A canção que elegemos para este ensaio é *Triste Bahia*, terceira faixa do álbum *Transa*, de Caetano Veloso (1972), segundo disco gravado por ele durante o período em que esteve exilado na Inglaterra. Em 1968, Caetano e Gilberto Gil haviam sido presos, permanecendo dois meses na prisão. Quando retornam a Salvador, ambos ficaram submetidos ao regime de confinamento, tendo que se apresentar diariamente ao chefe da Polícia Federal da Bahia. Quatro meses depois foram convidados a se retirar do país. *Transa* foi gravado logo após a primeira visita de Caetano Veloso ao Brasil, por ocasião do aniversário de 40 anos de casamento de seus pais. Ao colocar os pés no país, ainda no aeroporto, Caetano foi levado por três militares à paisana, que exigiram que ele compusesse uma canção de propaganda da estrada Transamazônica, que estava sendo construída pelo governo militar. Durante o interrogatório, Caetano conseguiu se livrar de tal demanda, mas foi advertido sobre as condições para sua estada no país. Ao retornar a Londres com novo fôlego, um mês depois, Caetano decidiu investir em um novo projeto (que resultou no disco *Transa*), em parceria com Jards Macalé (que assina a direção musical), Tutti Moreno, Áureo de Souza e Moacir Albuquerque.<sup>15</sup>

Acreditamos que é possível pensar em *Triste Bahia* enquanto um objeto estético que, a uma só vez, afeta nossos sentidos, expressa visões de mundo e propõe modos relacionais. Feita de materiais diversos (sonoros e verbais, mas que evoca a dimensão imagética, como veremos a seguir) a canção poderia ser pensada como um dispositivo dotado de uma organização material interna própria, que opera de um determinado modo, evocando de-

terminados modos de escuta, interpelando seu ouvinte – que ali tem que se investir com corpo e experiência – e acionando processos relacionais mais amplos, que dizem respeito à coletividade. Tal investimento encontra formas para se constituir no exercício de mediação próprios ao dispositivo. Neste sentido, pensaremos que aquele que exercita a escuta musical será o ponto de conexão entre mundos diversos, carregados de experiências que fazem dialogar elementos da identidade, aspectos ficcionais da cultura, inventividades culturais as mais diversas. A esta altura, necessitamos retomar o pensamento de Braga e lembrar três aspectos levantados por ele para pensar as reverberações possíveis entre a experiência estética e o campo da Comunicação:

1. “A percepção de que os processos da experiência estética – relacionais que são – se inscrevem no âmbito de uma mediação que vai se tornando o processo interacional de referência principal na sociedade;
2. A percepção de mudanças de escala que se tornam desafiantes (em relação às situações canônicas de valoração estética) tanto para a processualidade interacional da sociedade como nas questões de estética;
3. A percepção de questões postas pela circulação social da experiência estética nesse ambiente de referencialidade mediada.” (BRAGA, 2010, p.75).

A canção como um dispositivo de memória opera em vários níveis. Um primeiro nível passível de ser abordado refere-se à canção como uma espécie de documento histórico (a memória da canção, nos termos da Heloísa Valente). Embora a canção não seja exatamente autobiográfica, seu tom de tristeza evoca, de certo modo, o estado psicológico que marcou a vida do compositor nos anos seguintes à prisão. Sabendo que ele é baiano, não é difícil supor que o eu-lírico, de certa maneira, expressa os sentimentos do compositor em relação a sua terra natal – a triste Bahia. No disco, inserida entre outras canções cantadas em inglês, inferimos o contexto do exílio. A canção nos remete, portanto, a um determinado momento histórico do país – a ditadura, período em que floresceu o movimento Tropicalista, do qual Caetano Veloso é um dos fundadores. No entanto, esse tipo de inferência só é possível aos ouvintes que conhecem em alguma medida a biografia de Caetano e o contexto sócio-histórico em que foi composta a canção.

### ***Triste Bahia***

Triste Bahia, oh, quão dessemelhante...  
Estás e estou do nosso antigo estado  
Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado  
Rico te vejo eu, já tu a mim abundante.

Triste Bahia, oh, quão dessemelhante...

A ti tocou-te a máquina mercante  
Quem tua larga barra tem entrado

A mim vem me trocando e tem trocado  
Tanto negócio e tanto negociante.

Triste,  
oh, quão dessemelhante...  
Triste

Pastinha já foi à África, Pastinha já foi à África  
Pra mostrar capoeira do Brasil

Eu já vivo tão cansado  
De viver aqui na Terra  
Minha mãe, eu vou pra lua  
Eu mais a minha mulher  
Vamos fazer um ranchinho  
Tudo feito de sapé  
Minha mãe, eu vou pra lua  
E seja o que Deus quiser

Triste...  
oh, quão dessemelhante...  
Triste...

Ê, galo cantou!  
Ê galo cantou, camará!  
Ê, cocorocô!  
Ê, cocorocô, camará!  
Ê, vamo-nos embora!  
Ê vamo-nos embora camará!  
Ê, pelo mundo afora!  
Ê, pelo mundo afora, camará!  
Ê, triste Bahia!  
Ê, triste Bahia, camará!

Bandeira branca enfiada em pau forte  
Bandeira branca  
Bandeira branca enfiada em pau forte

Afoxé leî, leî, leô  
Afoxé leî, leî, leô

Bandeira branca,  
bandeira branca enfiada em pau forte

O vapor da cachoeira não navega mais no mar..

Triste Recôncavo, oh, quão dessemelhante  
Triste

Maria, pé no mato, é hora  
 Maria, pé no mato, é hora  
 Arriba a saia e vamo-nos embora  
 Arriba a saia e vamo-nos embora

Pé dentro, pé fora,  
 quem tiver pé pequeno vai embora  
 Pé dentro, pé fora,  
 quem tiver pé pequeno vai embora

(...)

Oh, virgem mãe puríssima

(...)

Bandeira branca enfiada em pau forte  
 Bandeira branca enfiada em pau forte

Trago no peito a estrela do norte  
 Bandeira branca enfiada em pau forte  
 Bandeira branca enfiada em pau forte  
 Bandeira branca enfiada em pau forte  
 Trago no peito a estrela do norte (...)

Bandeira branca

Bandeira branca

Bandeira branca

Bandeira

Bandeira

(...)

Som de berimbau, voz à *capela*<sup>16</sup>. Atabaques. O violão executa a base harmônica. Começa a letra "Triste Bahia, oh, quão dessemelhante...". A percussão desaparece. Um baixo pontua pequenas frases melódicas, até entrar de vez na segunda estrofe, quando retornam o berimbau, as percussões e os efeitos, aos poucos. Inspirados em Paul Zumthor (1993), observamos que a proposta de Caetano tem como princípio criativo a mescla da voz cotidiana e da voz poética. Sem estabelecer uma diferença restritiva ou hierárquica entre as duas vozes, Zumthor observa que a voz cotidiana vincula-se a uma presença corporal, por isto mais efêmera e pragmática. Para ele, a voz poética é uma voz que, oposta à possibilidade dispersiva da primeira, reúne as qualidades para desenhar de modo mais preciso as intensidades do acontecimento. Por sua vez, este tipo singulariza a voz enquanto presença corporal. Nos termos de Zumthor, a voz poética detém as condições para dar "carnalidade e duração" à voz.

A letra da canção é construída a partir de citações. Entre os materiais citados, estão as duas primeiras estrofes do poema homônimo de Gregório de Mattos (cujo primeiro verso se torna uma espécie de refrão), bem como canções de domínio público (em sua maioria, sambas de roda, chulas e corridos de capoeira<sup>17</sup>). Ao que nos parece, o recurso de usar

fragmentos do poema nos revela a invocação feita por Caetano da voz existente dentro da escrita, tal como Zumthor chamou a atenção. A comunhão entre a voz poética e o canto de domínio público faculta carnalidade para a voz performática da canção.

Sob a angulação descrita acima, a performance vocal e textual da canção oferece a possibilidade ao corpo do ouvinte de experimentar sensações diversas, aparentemente desconexas, mas que rapidamente (via intuição) encontram nas figuras existentes na memória os caminhos indutivos da significação. O corpo do cantor/locutor está vivo na relação com o ouvinte pelo uso da modulação da voz, eleição das frases, disposição das estrofes e as diversas sonoridades adicionadas. Voz que sai da boca e entra pelos ouvidos. Voz que não repousa, que se move entre a oralidade e a escrita. Palavra cantada que se encarnará na memória. O ouvinte investe seu corpo pela audição, pelo recurso à memória, pela oferta de suas experiências à compreensão. No encontro dos corpos, a performance atualiza a mensagem poética da canção.

Para fazer avançar nosso argumento, remontamos aos estudos de Francirosy Campos Barbosa Ferreira (2009) sobre a teatralização na oração islâmica. A pesquisadora busca no pensamento de Walter Ong<sup>18</sup> os princípios que regulamentam a vida em comum entre a palavra e a escrita. De acordo com Wong, a escrita está enraizada na palavra, esta última dotada sempre de grande poder. Ferreira relembra que Wong ao comentar as culturas orais acentua os feitos impressionantes das palavras, das realizações verbais, o alcance artístico que é particular a estes feitos. Entretanto, é a escrita que oportunizará ao homem a percepção de tal alcance. Lembramos que a transmissão oral envolve o compromisso do locutor com sua audiência, do falante com seu público. Este compromisso investe na valorização estética do acontecimento, pelos contornos dados à mensagem poética do narrado, e na valorização ética, promovida pelo encontro dos corpos colocados em comunicação em determinado espaço e tempo. O encontro das vozes na canção de Caetano promove, como ressaltou Braga, processos relacionais sob o arco da experiência estética.

A performance da canção é baseada na repetição dos versos. No entanto, os versos não são repetidos do mesmo modo. A repetição é criadora, transforma o sentido da palavra dita dentro da canção, valoriza aspectos, induz aproximações. "Triste Bahia, oh quão dessemelhante". Mais adiante, apenas um "Triste", longuíssimo. Ao final "Triste Recôncavo". O mesmo ocorre com "bandeira branca enfiada em pau forte/ trago no peito a estrela do norte", que vai sendo repetido inúmeras vezes, até terminar apenas com a palavra "bandeira". Na segunda metade da música, as repetições se multiplicam, e os versos são repetidos, um a um, como um mantra. Como sabemos, o refrão é um forte elemento de memorização, mas na maioria das vezes não sofre modificações. Aqui, ao contrário, a repetição introduz elementos novos, reforça sentidos, estabelece ambigüidades – enfim, produz sentido<sup>19</sup>.

Em um trecho da música, o verso é respondido por um coro que efetua um duplo papel na canção: marca o estar e o estado de um homem. Popular e erudito voltam a se encontrar. O coro remonta à tragédia grega (NIETZSCHE, 2001). Um mundo trágico. Um homem com um destino trágico na luta com aquilo que institui parte de sua subjetividade e ao mesmo tempo o consome. Trazido para o tempo presente, o coro mantém a mesma função que possuía na tragédia antiga, porém, sua forma foi alterada. Os versos são respondidos como na capoeira. A roda de capoeira na canção invoca a expressividade de uma imagem forte no território existencial. O coro tornado ritmo expressivo do território.

Melodias pentatônicas e hexacordais estabelecem o contexto *modal* da canção, acompanhado por uma base harmônica que se mantém praticamente a mesma do início ao fim da música, estabelecendo uma atmosfera monótona (que gravita sempre em torno de um mesmo pólo) e um *tempo circular*. Ao estabelecer essa base estável (um chão), que acompanha a melodia cantada (também bastante repetitiva), a música evoca a imagem da terra, da raiz – sobretudo somada às letras das canções, que por sua vez evocam manifestações culturais enraizadas na tradição popular (o samba de roda, a capoeira). Como explica José Miguel Wisnik (1989), o sistema modal estabelece “províncias sonoras, territórios singulares, cujo colorido e cuja dinâmica interna estarão associados a diferentes disposições afetivas e a diferentes usos rituais e solenizadores.”<sup>20</sup> Isso se acentua ainda mais, se pensamos na ligação do tambor (que tradicionalmente é feito com pele de animais) com a natureza, com a terra e seus rituais<sup>21</sup>.

Ao longo da canção, os instrumentos de percussão se diferenciam e vão aumentando (em quantidade de ataques e em intensidade) na mesma proporção das repetições dos versos, acelerando ao final da música (aumento de andamento). A canção termina com a repetição exaustiva dos ostinatos rítmicos dos atabaques e do verso “bandeira branca” (reiterados ao longo de quase dois minutos). Aumento vertiginoso de tensão. Evocação do ritual e do *transe*.

O texto verbal, em si, também opera por evocação de imagens, pois aciona elementos da experiência daquele que, ao ouvir a canção, recorda. Vapor de cachoeira, bandeira branca, galo, Bahia, Virgem Maria, Mestre Pastinha, Recôncavo, roda de samba, capoeira, tambor, berimbau, transe são algumas das lembranças-imagens (para utilizar uma expressão de Bergson, ao falar da atualização das lembranças puras em sensações) evocadas.

Com esses elementos já podemos estabelecer outros níveis de relação entre música e memória. A canção – com seus sons e palavras – evoca imagens de uma *memória popular*, coletiva, ao nos remeter aos rituais e às manifestações da cultura tradicional. O contexto modal, o movimento circular, a harmonia estática acabam por remeter à terra, ao chão, à raiz. Mesmo que o ouvinte não seja musicalizado a ponto de nomear estes elementos, certamente, um repertório cultural de sons e palavras (e mesmo gestos) é acionado pela escuta.

Por fim, destacamos o fato de que a música requer que um exercício de memória para que o ouvinte compreenda a sua forma, a sua estrutura. É preciso lembrar que a música começa com um berimbau e a voz à capela para perceber o transe que ocorre ao final, quando o canto é acompanhado de atabaques fervorosos e acelerados. A elisão de algumas palavras em meio à repetição dos versos cria lacunas que o ouvinte preenche com sua memória. Como explica Sloboda: "Perceber um evento musicalmente (isto é, reconhecer pelo menos parte de sua função musical) é relacioná-lo a eventos passados"<sup>22</sup>. É preciso uma espécie de escuta retroativa, em perspectiva: lembrar o que veio antes para entender o que vem depois. Se toda imagem solicita um exercício do ver do seu espectador – e a sua competência para tal está condicionada a certos processos de letramento pelo qual foi submetido ao longo da vida – o mesmo ocorre com o exercício de escuta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o corpo é uma imagem privilegiada no todo movente das imagens (Bergson) e, se, em última análise, toda forma de comunicação começa e termina no corpo, então, imagem, corpo e memória estão intimamente ligados. A cosmogonia grega aponta para o fato de que a memória está relacionada aos fenômenos estéticos e ao prazer. A música – arte da duração – pode ser pensada aí tanto como vetor de experiência estética (que produz memória) quanto suporte no qual a memória pode se inscrever. A partir de uma brevíssima análise de uma canção popular, buscamos mostrar a música como uma textura de imagens e sons que remetem a rituais e manifestações populares tradicionais, que remontam à memória da história do país, à memória coletiva, mas também à memória individual, acionada no próprio exercício de escuta. O ouvinte transforma a música segundo sua própria experiência, atribuindo-lhe valor. A canção, pensada enquanto dispositivo – máquina de sentir e de lembrar –, permite ver a articulação entre o texto e a cultura, entre o individual e o coletivo. Ela assume papel mediador, enfim.

**(ENDNOTES)**

- 1 CASTAÑARES, Wenceslau. Cultura visual y crisis de la experiencia. p.29.
- 2 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. p.14.
- 3 BRAGA, José Luiz. Mediatização como processo interacional de referência. p.147.
- 4 BAUDRILLARD *apud* GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*. p.47.
- 5 VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. p.18.
- 6 SODRÉ, Muniz. *A antropológica do espelho*. p.24. (grifos nossos)
- 7 BRAGA, José Luiz. Mediatização como processo interacional de referência. p.148.
- 8 HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*.p.213.
- 9 BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. p.9.
- 10 BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. p.123.
- 11 BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. p.200.
- 12 GUIMARÃES, César. *Imagem e memória*. p. 30.
- 13 LACAN *apud* GUIMARÃES. *Imagem e memória*. p.37.
- 14 Fazemos aqui uma livre apropriação do conceito de *dispositivo*, tal como formulado por Elton Antunes e Paulo Bernardo Vaz (2006). Os autores propõem o modelo dos círculos concêntricos para pensar a mídia, ou melhor, para pensar os diferentes dispositivos midiáticos. O menor dos círculos corresponde à dimensão contratual, o do meio a interacional, e o maior de todos, o relacional. O uso da noção de dispositivo ali vem contribuir para abordar as mídias como arranjos espaciais específicos, dotados de organização interna própria, que constroem enquadramentos, que operam sob determinada forma na relação com o espectador/ leitor (dimensão contratual), mas que são também propostas de interação e que evocam processos relacionais mais amplos. Mídia como elo, que inclui a dimensão material/técnica, mas também a de sentido e a de vinculação. Cf. ANTUNES, Elton;VAZ, Paulo Bernardo. Mídia: um halo, um aro e um elo. p. 43-60.
- 15 Cf. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. p.444.
- 16 *À capela* significa "sem acompanhamento de instrumentos".
- 17 Tanto a chula quanto o corrido, na capoeira, são cantos em que o solista propõe um verso e a roda responde repetindo os versos propostos. Cf. SOUZA, Ricardo. *A música na capoeira angola de Salvador*. p.254.
- 18 Ferreira se refere ao livro: ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Ed. Papirus, 1998.
- 19 Cf. ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. p. 196; VALENTE, Heloísa Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. p.140.
- 20 WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. p.85.
- 21 PETRAGLIA, Marcelo S. *A música e sua relação com o ser humano*. p.67-68.
- 22 O autor se refere ao fato de que a maneira como alguém ouve música depende do que ele é capaz de lembrar: uma modulação para outro tom só é percebida se a tonalidade principal for lembrada; um tema transformado só faz sentido se se lembra do tema em sua versão original, etc. SLOBODA, John A. *A mente musical*. p.229.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo Bernardo. Mídia: um aro, um halo e um elo. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera. *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 43-60.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.
- BERGSON, Henri. In: *Diccionario de Filósofos – Centro de Estudios Filosóficos de Gallarte*. Madrid: Ediciones Rioduero, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BRAGA, José Luiz. Mediatização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi et al. *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 141-167.
- \_\_\_\_\_. Experiência estética e mediatização. In: Entre o sensível e o comunicacional. GUIMARÃES, C. Et all. (Orgs). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CASTAÑARES, Wenceslau. Cultura visual y crisis de la experiencia. In: *Cuadernos de información y comunicación*. Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, vol. 12, 2007. pp.29-48.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERREIRA, Francirosy Campos Barbos. A teatralização do sagrado islâmico: a palavra, a voz e o gesto. In: *Religião e sociedade*. Volume 29, número 01. Rio de Janeiro: ISER, 2009.
- GUIMARÃES, César Geraldo. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições ASA, 1996.
- LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos; GUIMARÃES, César Geraldo. *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Ed. Papyrus, 1998.
- PETRAGLIA, Marcelo S. *A música e sua relação com o ser humano*. Botucatu: OuvirAtivo, 2010.

SLOBODA, John A. *A mente musical: a psicologia cognitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. 2. ed. Petrópolis, (RJ): Vozes, 2006a.

\_\_\_\_\_. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, (RJ): Vozes, 2006b.

SOUSA, Ricardo. A música na capoeira Angola de Salvador. In: TUGNY, Rosângela Pereira; QUEIROZ, Ruben Caixeta. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.p.251-261.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: FAPESP, 2003.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Tradução de Paulo Roberto Pires. 2aed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Artigo recebido: 12 de março de 2012

Artigo aceito: 08 de abril de 2012