

As cidades e as canções : escutas das paisagens sonoras sugeridas pela música popular¹

Graziela Valadares Gomes de MELLO VIANNA²
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

RESUMO

Nosso objetivo neste artigo é observar a canção popular como uma produção simbólica que se torna um relicário de vestígios de experiências da vida urbana cotidiana e de lugares de memória. Entendemos o cancionista como um cronista da vida nas cidades. Dentre estes vestígios evidenciados na canção popular, destacamos as narrativas que perenizam paisagens constituídas de imagens sonoras, atualizadas pela performance da canção como acontecimento e pela experiência da escuta no tempo presente. Para fazer uma “escuta” de canções, delimitamos operadores conceituais advindos dos estudos do som, da comunicação, das artes, da canção, da sociologia, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem sonora; paisagens sonoras; canção popular urbana.

1 Apresentação

Qual a cor do som? Muito antes da banda brasileira batizada com esse nome (*A Cor do Som*) fazer sucesso nas rádios e TVs brasileiras na década de 1980, vários artistas já tinham colocado questões acerca não apenas da cor, mas da multisensorialidade das artes (KANDINSKY, 1996) e das imagens sugeridas pelo som. Acreditamos que a canção possa evocar para o ouvinte uma experiência multissensorial, como a canção *Carioca* de Chico Buarque, cuja letra e a performance da voz reproduzem o pregão dos vendedores das praias do Rio de Janeiro e nos sugerem o sabor e a temperatura da tapioca gostosa, quentinha. Consideramos a canção como um tipo de produção sonora que faz uso desse potencial expressivo de textos sonoros diversos, tais como a letra da canção e a relação com a sua performance, o desenho melódico, a sonoridade dos instrumentos e efeitos sonoros na constituição de uma curta narrativa do cotidiano e das paisagens sonoras relacionadas a essa narrativa. Não

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídias Sonoras, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da UFMG, grazielamv@ufmg.br

pretendemos aqui ser exaustivos e nem temos a pretensão de dar conta da tradição de todo um século de canção popular brasileira no Brasil. Autores como Luiz Tatit (2004) já trabalharam nessa direção da historicidade da canção e nas transformações dos modelos estéticos predominantes em trabalhos anteriores. No presente trabalho, temos apenas a intenção modesta de realizar a “escuta” de algumas canções brasileiras que evocam a paisagem sonora urbana em períodos diversos do século XX. A partir dessa escuta, buscaremos compreender tais elementos textuais e sonoros, que afetam o ouvinte no momento da escuta ao provocar associações com o seu “museu imaginário”, se tornando uma cápsula de memória por meio de uma evocação do passado do ouvinte.

Nesse sentido, faremos o esforço de estabelecer uma tipologia das imagens sonoras que, em seu conjunto, podem constituir a paisagem sonora de uma canção, em uma tentativa de apreendê-la, apesar de sua imaterialidade. Buscaremos ainda definir o conceito de imagens sonoras que utilizamos no presente trabalho, diferenciando-o do conceito de paisagens sonoras que também utilizamos aqui. Para tanto, discutiremos operadores conceituais propostos por pesquisas anteriores e faremos uso de alguns exemplos que fazem parte do cancionário popular brasileiro.

2 Imagens e paisagens sonoras

Consideramos a canção como uma produção simbólica que, por meio de uma mensagem unisensorial, pode valer-se de textos sonoros na tentativa de fazer uma associação com o repertório do ouvinte, sugerindo assim imagens multisensoriais. Bertold Brecht (2005, p. 38), já na década de 1930, em sua teoria do rádio, defende que “por mais que o ver fique eliminado, isso não quer dizer que não se veja nada, mas precisamente que se vê tão bem que se vê uma infinidade de coisas, tantas 'como se queira’”. Consideramos como imagens sonoras as imagens sugeridas pelo som, capazes de mobilizar por meio da escuta os demais sentidos da percepção. Para Julia Silva (1999, p. 78) “a *imagem sonora* surge na tela imaginativa do ouvinte como uma granulação fina, resultado de um processo perceptivo entre impressões pessoais e representações sensoriais sonoras apreendidas pela audição.”

Poderíamos dizer que a imagem sonora seria um recorte da paisagem sonora, como um registro fotográfico em que a câmera utilizada seria o microfone. Entendemos “paisagens sonoras” aqui, de acordo com a definição proposta pelo pesquisador canadense Murray Schafer (2001), como “o ambiente sonoro visto como um campo de

estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas como a composição musical" (SCHAFER, 2001, p.366). Consideramos a paisagem sonora como o conjunto constituído por imagens sonoras diversas. Assim como a imagem sonora, a paisagem sonora é dinâmica e está relacionada à escuta, a partir da inserção do ouvinte nesta paisagem.

Assim, se pensamos, por exemplo, na canção *Feijoada Completa* de Chico Buarque, podemos considerar desde o prato “feijoada” sugerido pela canção como uma imagem sonora. Mas, se consideramos o conjunto do ambiente sonoro composto pela preparação da feijoada pela mulher do “eu-lírico”, a chegada do “batalhão de amigos” que se sentam no chão “que está posto” e ainda a instrumentação e a sonoridade da canção que sugerem um samba de roda, podemos falar em uma paisagem sonora constituída pelo conjunto de imagens multisensoriais. Fazendo uma analogia da imagem sonora com a fotografia, podemos relacionar a paisagem sonora ao “filme” constituído por essas diversas imagens. Concordamos com Schafer (2001) quando ele afirma que "o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos conta muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade" (SCHAFER, 2001, p.23). Essa consideração é especialmente válida no contexto brasileiro, uma vez que a prática musical brasileira faz parte da paisagem sonora da cidade e também a descreve já que "sempre esteve associada à mobilização melódica e rítmica de palavras, frases e pequenas narrativas ou cenas cotidianas" (TATIT, 2004, p.69). A canção pode, assim, afetar o ouvinte ao sugerir paisagens sonoras, por meio da associação com imagens que fazem parte da memória coletiva.

A canção de Chico Buarque mais uma vez nos serve como exemplo: a prática cotidiana no Brasil de se reunir ao redor de um prato tradicional, a feijoada, - afinal ninguém come feijoada sozinho, feijoada é pra se comer com os amigos, assim, como o samba de roda, evocado pelo arranjo musical da canção. A canção carrega vestígios de experiências do cotidiano, da memória coletiva da comunidade em que foi produzida. Concordando com a socióloga Astreia Soares, que pesquisou o nacionalismo na música popular,

a possibilidade da música revelar correlações entre as esferas artística e social vem da associação a outras linguagens (poética, cinematográfica, teatral e televisiva). Ela é marcada pela constante utilização de recursos como arranjos e ritmos, os quais de tanto serem ouvidos em situações objetivas, já têm sua audição condicionada por essas situações, podendo apontar para um sentido

extramusical reconhecível. [...] O sentido, neste caso, vem de fora, do público que, ao compartilhar relações similares vai construindo uma espécie de index da experiência auditiva (2002, p.16).

Este "sentido extramusical reconhecível" possibilita a associação da música a práticas cotidianas ou a elementos da identidade coletiva com a qual o ouvinte se relaciona. Citando mais uma vez Soares,

O compositor popular tem importância simbólica e política porque a canção brasileira – e aqui vale invocar um argumento histórico – sempre tratou de temáticas fundamentais entre nós: fez a nossa crônica da vida cotidiana, aplaudiu condutas políticas e lutou contra elas, comentando o papel e as atitudes do Estado; possibilitou que se cantasse o que em muitos casos, nosso povo não sabia ou estava impedido de falar, escrever, relatar, etc. (SOARES, 2002, p.10)

Assim, entendemos que a canção pereniza, por meio do registro fonográfico, paisagens sonoras que dão a ver/ouvir tanto experiências cotidianas quanto acontecimentos que fazem parte da história de uma determinada comunidade.

Nossa memória é construída através de uma variedade de discursos e diversas camadas de representações. A canção torna-se, portanto, um lugar de memória ao permitir uma transposição no tempo e no espaço dessas paisagens por meio da experiência da escuta, trazendo o passado rememorado ao presente. A canção torna-se assim uma extensão da memória. Ou, como prefere Heloísa Valente (2003), pesquisadora da área da música que também tem a canção popular como objeto, a canção seria uma cápsula de memória que provoca no ouvinte uma evocação do tempo passado.

Podemos dizer que a canção é a *madeleine* molhada no chá de tília que aciona a busca do tempo perdido empreendida pela personagem central de Proust ou, para usar um exemplo de uma narrativa ficcional mais recente, o carro que passa à meia-noite em Paris para levar a personagem no filme de Woody Allen (*Meia noite em Paris*) para uma paisagem distante no tempo.

Além de exercer tal função, consideramos a performance da canção como um acontecimento. As canções de protesto e hinos, por exemplo, são comumente performadas em acontecimentos ritualizados (como, por exemplo missas, comemorações cívicas) ou em manifestações populares. Se os acontecimentos são componentes importantes para a organização da experiência, a canção enredada em tais acontecimentos permite a experiência de um tempo passado, cristalizada pela canção,

no tempo presente. Podemos tomar como exemplo as canções compostas na década de 1960 e 1970 utilizadas em protestos contra a ditadura, apropriadas pelos jovens em manifestações políticas recentes, décadas depois. Concordando com Valverde, a canção pode acolher ou mimetizar acontecimentos diversos e, em cada escuta, promove uma experiência da experiência, ou uma experiência em segundo grau que pode se tornar um acontecimento.

Antes de ser um simples formato musical e muito antes de ser um discurso, a canção é pois, um acontecimento exemplar, capaz de acolher a narração de inúmeros acontecimentos ou simplesmente mimetizá-los. E, quando ela se atualiza, em cada escuta, promove no ouvinte uma experiência em segundo grau, uma experiência da experiência, que não aparece só como um fato, mas como uma matriz de fatos, uma estrutura temporal capaz de assimilar todo acontecimento possível, remetendo-o assim, à condição fundamental do existir. (VALVERDE, 2008, p.276)

Passamos a seguir à uma tentativa de estabelecer uma tipologia das canções, a partir de possibilidades de efeito estético sugeridas pela/na experiência da escuta.

3 Funções estéticas das canções

De acordo com Balsebre (1996, p. 333), a música teria duas funções estéticas principais: descritiva, quando a música denota uma paisagem ou um período histórico; ou expressiva, quando afeta o ouvinte ao sugerir reações emotivas como amor, tristeza, alegria. Tal classificação é fluida, uma vez que algumas canções cumprem ambas as funções.

Percebemos nas canções traços da voz que fala na voz que canta, ou melhor, a entoação da conversa cotidiana mimetizada na melodia da canção, em que cantar é *dizer* algo. (TATIT, 2004). As canções populares nascem assim, como sugere o cronista João do Rio, “de um balanço de rede, de uma notícia de jornal, de fato do dia - assunto geral - do namoro e da noite - assunto particular.” (RIO, 2008, p.239-240)

Várias canções do século XX se tornaram lugar de memória da “alma encantadora das ruas”. Já nos primeiros sambas que se tem registro no Rio de Janeiro, podemos perceber experiências cotidianas e fragmentos da paisagem sonora urbana. Como defendia João do Rio no início do século XX,

A modinha, a cançoneta, o verso cantado não é ciência, não é arte pela sua natureza anônima defeituosa e manca: é como a voz da cidade, como a expressão justiceira de uma entidade a que emprestamos a nossa vida – colossal agrupamento, a formidável aglomeração, a *urbs*, é uma necessidade

da alma urbana e espontânea vibração da calçada. Se quiserdes saber o que pensou o bulevar durante vinte anos, comprei esses papeluchos de um *sou* que os camelôs vendem. Há desde a história do Panamá à questão dos cultos, desde a renúncia de Perier até a condenação de Sarah Bernhardt. (RIO, 2008, p.236)

Ainda que os camelôs não vendam mais letras de canções nas ruas, como nos tempos da *Belle Époque* carioca descrita por João do Rio, inicia-se no começo do século XX a produção fonográfica no país: a canção popular e a “alma urbana” passam a ser perenizadas pelo registro em discos e difundidas pelo rádio. Noel Rosa, por exemplo, compositor carioca cujas canções ainda hoje escutamos graças a antigos registros e regravações, foi um cronista da vida cotidiana brasileira, especialmente da vida urbana nas ruas do morro e do asfalto, nos botequins, nos *bas fonds* do Rio de Janeiro. E nos desvela em diversas canções, assim como o cronista João do Rio, a alma encantadora da cidade em registros apurados o bastante para nos sugerir uma paisagem bem precisa da vida das pessoas comuns, ao relatar cenas cotidianas que a constituem. Nas composições de Noel, tais cenas ganham visibilidade e são perenizadas por meio da associação do relato à uma estrutura melódica e do registro fonográfico de tal associação, o que é recorrente nas canções populares brasileiras desde o início do século XX.

Como listamos em um trabalho anterior, nas canções, malandros, pierrôs, bambas do samba, atores, poetas, políticos corruptos, gagos, mulatos, intelectuais, "baleiro, jornalista, motorneiro, condutor e passageiro" (*Coisas Nossas*³) ocupam o lugar do sujeito nas mazelas cotidianas, nos amores e desamores ou nas banalidades do *Gago Apaixonado*. Nesta canção, que trata dos desamores de um gago, o principal elemento que caracteriza o sujeito da canção é a performance da voz, que cria a personagem principal da canção: o gago⁴.

As canções tornam-se assim uma extensão da memória coletiva, um lugar de memória onde as paisagens sonoras urbanas, os atores sociais, as imagens sonoras e as experiências cotidianas que constituem a narrativa da canção são rememorados e ressignificados pelo ouvinte a cada escuta. Apesar de várias canções de Noel Rosa serem consideradas como canções descritivas na classificação de Balsebre, percebemos também a função expressiva em canções que afetam o ouvinte, sugerindo amor, alegria,

³ Cf. *Coleção Noel pela primeira vez*. Universal Music/MinC/FUNARTE, 2000. CD 3

⁴ *idem*.

tristeza. Considerando as canções expressivas que narram a desilusão amorosa, podemos entendê-las como canções passionais a partir de uma classificação proposta por Tatit (1996)⁵. Segundo o pesquisador, as canções consideradas passionais narram a experiência relacionada à perda amorosa, à saudade, às decepções, quando o sujeito está, então, em um movimento de disjunção em relação ao objeto, enquanto as canções consideradas como predominantemente temáticas pelo autor, sugerem a conjunção entre o sujeito da canção e o seu objeto de desejo. O que difere a letra da canção de qualquer outro texto é a sua performance e a sua adequação ao desenho melódico e ao regime de construção das frases musicais.

4 Tipologia das imagens sonoras que constituem as paisagens das canções⁶

A analogia entre o som e as artes plásticas não é uma novidade e nem apenas um esforço teórico-conceitual. Tal aproximação é realizada pelos próprios artistas há séculos. Na música erudita, por exemplo, essa aproximação é comum. Quando se fala em “barroco” ou no “movimento romântico”, pode-se referir tanto as artes plásticas quanto à música. O barroco mineiro, por exemplo, está presente tanto na arquitetura das igrejas quanto na música dos rituais religiosos no século XVII e mais tarde, no século XX, incorporada nas canções do Clube da Esquina.

No entanto, para além da música erudita, nos interessa refletir sobre os efeitos de sentido das canções populares a partir de uma tipologia pensada através da analogia com movimentos das artes visuais, ainda que o período de composição das canções não seja o mesmo período histórico em que esses movimentos se desenvolveram. Acreditamos que essa tipologia nos seja útil nesse propósito de refletir sobre a canção como lugar de memória de diversos tempos históricos, uma vez que nos aponta modos de representação diversos destes lugares de memória.

Partimos das proposições de Haye (2004), pesquisador argentino que tem como objeto a linguagem radiofônica. Interessa-nos a classificação do autor, segundo a qual ele faz uma analogia entre as imagens sonoras e a produções simbólicas relacionadas a

⁵ Tatit desenvolveu uma metodologia de análise semiótica da canção popular a partir da relação entre letra e melodia. De acordo com tal metodologia, seriam três modelos diferentes de composição que fazem uso da interdependência de letra e melodia para relatar universos de experiências distintos: o modelo passional de canção, o modelo temático e o modelo figurativo.

⁶ Parte dessa discussão foi aprofundada na minha tese de doutoramento publicada em 2017.

movimentos artísticos, tais como o movimento impressionista e o movimento expressionista.

Podemos fazer uma analogia das obras impressionistas com as imagens sugeridas pelos textos sonoros que constituem a canção, ao afetarem o ouvinte por meio da sugestões de imagens sonoras fragmentadas as quais, por conseguinte, sugerem uma paisagem também fragmentada. Tomemos como exemplo a canção *Alegria, alegria* de Caetano Veloso, cuja letra nos apresenta uma paisagem fragmentada em um mosaico de imagens do cotidiano:

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou
O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou
Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot
O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não
Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou
Eu tomo uma Coca-Cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil
Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou
Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos

Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou
Por que não, por que não (4 vezes)

Aqui o sol de dezembro (“O sol nas bancas de revista, me enche de alegria e preguiça, quem lê tanta notícia”) é também o jornal *O Sol*, um dos primeiros veículos da imprensa alternativa brasileira, em circulação diariamente entre 1967 e 1968, cujas capas podem ser consideradas paisagens textuais, que enquadram diversos acontecimentos narrados de forma fragmentada. O arranjo musical também acompanha a novidade daquele tempo - a utilização de guitarras elétricas por diversos artistas brasileiros – e tem como referência as experimentações musicais dos arranjos das canções dos Beatles, produzidos naquele período.

Nessas imagens sonoras “impressionistas”, a descrição não é exata. Tal como as pinceladas curtas de Monet para sugerir o nascer do Sol sem construir um retrato fiel do momento presenciado, Caetano Veloso, por meio de uma marcha, com frases musicais curtas - nos apresenta uma representação inexata dos acontecimentos emoldurados pela capa do *Jornal O Sol*, como “crimes, guerrilhas, caras de presidentes”, dentre outras imagens, assim como a performance da voz do artista ao interpretar a letra da canção também sugerem sentidos distintos, tais como a preguiça, ao prolongar as vogais da segunda sílaba da palavra.

Por sua vez, a própria prática de escuta dessa canção em manifestações populares pode ser considerada como acontecimento. Ainda que o artista tenha declarado reiteradas vezes em shows e entrevistas que não compôs *Alegria, Alegria* como uma canção de protesto, o uso desta canção em manifestações populares de cunho político (contra a ditadura no período pós-64, nas manifestações pró-impeachment de Fernando Collor ou entoada mais recentemente nos protestos de 2016, contra o afastamento da presidente da República Dilma Rousseff) constituem novas camadas de sentido a tais imagens cotidianas, impressionistas. A estrutura musical em forma de marcha – gênero que remonta às marchas populares portuguesas e às marchas militares - facilita a utilização em passeatas, graças ao compasso binário, que pode ser adequado ao ritmo do passo dos manifestantes. Novas performances e experiências de escuta, atualizam os sentidos da canção e se tornam assim acontecimentos, graças às novas apropriações políticas de tal produção simbólica.

De acordo com a mesma tipologia, Haye propõe que as imagens sonoras sejam consideradas como expressionistas,

caso se apoiem no anímico e manifestem certa predisposição para a deformação e para o grotesco, pelo estridente e pelo misterioso. As formas expressionistas podem exaltar as imagens em detrimento do conteúdo e exibem a vontade de inventar ou criar uma realidade nova e imaginária, frente à realidade concreta (2004, p. 164-165).

Assim como os expressionistas⁷ da pintura, o objetivo seria expressar, de forma muitas vezes misteriosa, o sentimento humano. De acordo com Teles,

o expressionismo, no seu sentido amplo, caracteriza a arte criada sob o impacto da expressão, mas da expressão da vida anterior, das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente. [...] Na obra expressionista, a realidade [...] de não devia ser percebida em planos distintos (físico, psíquico, etc.), porque tudo se prendia a uma única realidade: a expressão. O artista perdia o controle da expressão, os elementos é que expressavam a si mesmos. Se o mundo anterior era obscuro e alógico, assim também devia ser a sua expressão (1977, p. 98).

Assim, fragmenta-se a identidade da personagem ao deformar-se a figura em prol da expressão. Podemos perceber tal deformação da figura e a criação de uma nova realidade, baseada na expressão de imagens diversas que se misturam na canção de abertura do álbum de estreia dos Mutantes em 1968 - *Panis et Circenses*⁸. Com arranjos musicais de Rogério Duprat, a canção foi performada pela banda como um rock psicodélico, que acompanha o caleidoscópio de imagens sonoras evocadas pela letra. Além da crítica sócio-política presente desde o título (pão e circo – uma referência à políticas populistas), a canção sugere diversas imagens em cada estrofe, sem necessariamente estabelecer uma relação de sentido entre tais imagens. Os tigres, os leões no quintal, o punhal luminoso que mata o amor na avenida central às 5 horas e as pessoas impassíveis na sala de jantar são imagens desconexas. O que está em primeiro plano é o impacto da expressão dessas imagens, potencializado pelo arranjo musical que

⁷ Autores como Lynton (1994) defendem que o expressionismo como movimento artístico nunca existiu, mas que, porém, pode-se aplicar o rótulo a determinada corrente artística que "pretende impressionar-nos através de gestos visuais que transmitem e, talvez, libertem, emoções ou mensagens emocionalmente carregadas". (LYNTON, 1994, p. 24)

⁸ Canção de Gilberto Gil e Caetano Veloso interpretada por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias Baptista gravada no álbum *Os Mutantes*.

acelera e desacelera o ritmo em que essas imagens nos são apresentadas pela performance da canção.

Utilizando a proposta de tipologia de Haye (2004), pensamos em outros movimentos artísticos como o realismo, movimento que valoriza a expressão da realidade e dos aspectos descritivos. Diversas canções populares criam uma narrativa ficcional descrevendo com precisão os sujeitos e as ações que as constituem. A fim de sugerir imagens sonoras realistas, faz-se uso dessas descrições na letra da canção associadas ao repertório do ouvinte e, em alguns casos, de efeitos sonoros que acionam tal repertório. Podemos pensar em exemplos diversos, como o casal Eduardo que “jogava futebol de botão com o seu avô” e Mônica, a menina que “tinha tinta no cabelo” na canção Eduardo e Mônica da banda Legião Urbana da década de 1980.

Um outro exemplo de uma canção que poderíamos aproximar do realismo seria a canção *Preta do Acarajé*, de Dorival Caymmi, gravada originalmente na década de 1930 pelo próprio compositor e por Carmem Miranda e regravada recentemente por Ná Ozzetti (2009). A narrativa ficcional criada sugere ao ouvinte a prática cotidiana da venda e da compra de acarajé. Ela é estruturada por meio de imagens realistas que nos sugerem, na introdução e no encerramento da canção, uma paisagem noturna, sombria, deserta, em um centro urbano distante de nós no tempo e no espaço por meio do lamento da vendedora de acarajé e pelos efeitos sonoros de sinos utilizados na gravação da canção.

Dez horas da noite Na rua deserta
A preta mercando Parece um lamento
Na sua gamela
Tem molho cheiroso
Pimenta-da-Costa
Tem acarajé

Durante a sua infância vivida em Salvador, Dorival Caymmi teria escutado todas as noites uma negra “pontual com seu tabuleiro”, e o anúncio dela, “na língua geral dos negros”, lhe encheria “os ouvidos de música e de nostalgia”. Em “A preta do acarajé”, o compositor teria deixado “o lamento do pregão (...) tal qual, palavra e música” (CAYMMI, 1978, p. 160).

Iêê abaráá!”
“Ô acarajé ecô olalai ô ô

Vem benzê-ê-êm
'Tá quentinho
Dez horas da noite Na rua deserta
A preta mercando Parece um lamento
Na sua gamela
Tem molho cheiroso
Pimenta-da-Costa
Tem acarajé

Na segunda parte da canção, temos a reprodução de um possível diálogo entre a vendedora de acarajé e o comprador, reproduzidos não apenas pela letra, mas recriados pelas performances dos cantores que cantam os versos de uma maneira próxima à entoação de uma conversa cotidiana:

(narrador/freguês) Todo mundo gosta
Todo mundo gosta (vendedora)
Mas o trabalho que Mas o trabalho que (narrador/freguês)
Todo mundo gosta
Todo mundo gosta
(narrador/freguês)
Todo mundo gosta Todo mundo gosta
de acarajé de acarajé
dá pra fazer é que é dá pra fazer é que é
de acarajé de acarajé
de abará de abará

Essa paisagem, portanto, é constituída pela imagem de uma igreja sugerida pelos efeitos sonoros de sinos e pela imagem da vendedora de acarajé representada pela entoação do seu lamento, ou melhor pela performance da voz das cantoras, que sugere a entoação das vendedoras de acarajé. Ao ser interpretado pelas cantoras, a performance da voz é associada à apropriação pelo compositor de um pregão comumente escutado nas ruas de Salvador na década de 1920- “Iêê abaráá!”; “Ô acarajé ecô olalai ô ô/ Vem benzê-ê-êm/ 'Tá quentinho” – relacionado à prática cotidiana de comprar um acarajé, pereniza a lembrança da imagem da vendedora. Dessa forma, :

O pregão cantado que vai se firmando na memória de uma cidade é trabalhado mas preserva as suas arestas, e é essa junção que imprime traços, inclusive ou sobretudo melancólicos, de uma vida concreta, particular, no anúncio ouvido coletivamente pela multidão. Desse reconhecimento, pela multidão, de uma tal singularidade, estrutura-se mais tarde o caráter específico da nostalgia do pregão: recorda-se a própria experiência de ouvir formada em um tipo de contato, aquele se dá com o mundo da rua, cuja medida ainda é o próprio homem. Daí a “pessoalidade coletiva” construída pelo pregão. (GARCIA, 2012, p.33-34)

A canção – que por si só é um lugar de memória – faz, assim, uso da musicalidade de um texto sonoro (o pregão), e de elementos de imagens da paisagem sonora urbana – a entoação do pregão e os sinos – que se , por sua vez, também se constituem como um lugar da memória coletiva, rastros da alma encantadora das ruas, como diria João do Rio.

A vendedora de acarajé, a igreja, a vendedora de tapioca ou os tipos populares das canções de Noel são fragmentos de personagens e experiências distantes de nós no tempo e no espaço e perenizadas por meio das imagens sonoras que constituem as paisagens sugeridas pela canção.

5 Escutas finais

As canções nos sugerem imagens multisensoriais produzidas com base em uma mensagem unisensorial, a partir da associação com o nosso museu imaginário. Imagens que tem o sabor da feijoada, tem molho cheiroso do acarajé, são quentinhas como a tapioca e o abará, tem a cor dos cabelos de Mônica (do casal Eduardo e Mônica) ou a imagem da banca de revista com jornais e textos diversos. Tais imagens constituem paisagens sonoras que nos conduzem à vivência narrada dos sujeitos na canção. A reunião de amigos, o amor perdido, a leitura do jornal, a boêmia do Rio de Janeiro antigo. A canção associada ao nosso repertório pode nos conduzir a uma transposição no espaço ou tempo acionando a rememoração de experiências individuais ou coletivas e ao mesmo tempo, ressignificá-las , a partir de novas experiências de escuta.

Tentamos aqui classificar as imagens que constituem as paisagens sonoras de canções a partir de pequenas narrativas descritivas ou expressivas. Tais narrativas nos trazem, de forma linear ou fragmentada, rastros dessas vivências cotidianas reproduzidas de maneira impressionista, expressionista ou realista na tela das canções. Realizamos esse esforço de classificá-las a fim de entender os efeitos de sentido dessas imagens instantâneas, fugazes, que só se realizam na prática da escuta, dependendo, assim, do ouvinte para se concretizarem.

A experiência da escuta, por sua vez, torna-se uma experiência em segundo grau e pode ser considerada como um acontecimento ao ser performada nas ruas no Carnaval ou em manifestações políticas. Sendo assim, acrescenta nova camada de sentido à

experiência narrada na canção. A canção *Alegria, Alegria*, ao ser utilizada em manifestações políticas recentes, não é mais apenas a experiência fragmentada do eu-lírico da canção ao ver o Jornal *O Sol* na banca de revista. Os jovens, ao utilizá-la em manifestações, incorporam outras experiências de escuta e performance daquela canção que fazem parte da memória coletiva, tais como os movimentos contra a ditadura militar na década de 1960 ou na década de 1990, o movimento pró- impeachment do presidente da República Fernando Collor ou em 2016, dessa vez em movimentos contra o impeachment da presidente Dilma Rousseff.

E o que dizer de canções como essas com as quais abrimos e fechamos o nosso texto? As canções evocam a musicalidade dos pregões, da Musa das ruas, rascunhos de canção urbana. Tanto Carioca de Chico Buarque quanto Preta do Acarajé de Caymmi evocam lugares de memória anteriores à canção, de pregões cantados que já existiam nas ruas das cidades do Rio de Janeiro e Salvador. Podemos pensar, então, na percepção e na escuta dessas canções como experiências com camadas de sentido incorporadas no ato da composição. Tais canções ainda que sejam escutadas de maneiras distintas por ouvintes situados em tempos e espaços diferentes daqueles do momento da composição, por outro lado, podem remeter o ouvinte ao tempo e ao espaço referenciados na canção, seja a Salvador do início do século ou à cidade do Rio de Janeiro nos anos 1990. De acordo com Bergson (1999), as camadas de imagens do passado em nosso espírito se ligam por semelhança e contiguidade no momento que são evocados, atualizando-se no dado presente. Na canção haveria então, uma representação do objeto ausente que se forma a partir do contato entre passado e presente. Para o autor, a memória é uma reserva crescente de experiências adquiridas. Lembrar é trazer à tona o que está submerso, vir de baixo, *sous-venir*, *souvenir*.

A longa busca do tempo perdido de Proust termina com o tempo reencontrado, título do último dos sete volumes da sua obra. As narrativas da memória do protagonista proustiano evocam o passado partindo de uma experiência situada no presente: experimentar o chá de tília com *madeleines*. Da mesma forma, podemos afirmar que a canção popular urbana torna-se assim um relicário de *souvenirs* da vida cotidiana nas cidades e da paisagem sonora urbana de outros tempos, acionado pela experiência de escuta no tempo presente.

Referências

- BALSEBRE, A. **El lenguaje radiofónico**. Madrid: Cátedra, 1996.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOULEZ, P. **Le pays fertile**. Paris: Gallimard, 1989.
- BRECHT, B. Teoria do rádio (1927-1932). In: MEDITSCH, E. (Org.). **Teorias do rádio**: textos e contextos. Florianópolis: Insular, 2005, v. 1, p. 35-46.
- CAYMMI, D. **Cancioneiro da Bahia**. 5. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- CAZNOK, Y. B.. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo: UNESP, 2003.
- CHION, M. **Guide des objets sonores**. Pierre Schaeffer et la Reserche Musicale. Paris: INA-GRM/BUCHET, 1983.
- GARCIA, W. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012.
- GREIMAS, A.J.; COURTES, J. **Sémiotique**: dictionnaire raisonne de la theorie du langage. Paris: Hachette Livre, 1993.
- HAYE, R. **El arte radiofónico**: algunas pistas sobre la constitución de su expresividad. Buenos Aires: LaCrujia, 2004.
- KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LYNTON, Norbert. **L'art moderne**. Paris: Flammarion, 1994.
- MARIÉTAN, P. **L'environnement sonore**: approche sensibles, concepts, modes de représentation. Nimes: Champ Social, 2005.
- MARTIN, S. **Futurisme**. Paris: Taschen, 2005.
- PORTO, R. A poética do som: utopia e constelações. In: ZAREMBA, L.; BENTES, I. (Org.). **Rádio Nova**: constelações da radiofonia contemporânea 2. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, p. 15-26. 1997.
- RICHARD, L. De la radio et de l'écriture radiophonique. Sêmen, 02. **De Saussure aux media**, 1985 (on line). Disponível em: <http://semen.revues.org/document3733.html>. Acesso em: 30 jan. 2013.
- SCHAEFFER, P. **Machines à communiquer I**. Genèse des simulacres. Paris: Seuil, 1970.
- SCHAFFER, R. M.. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SHUKER, R. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.
- SILVA, J. L. O. A. **Rádio**: oralidade mediatizada – o *spot* e os elementos da linguagem radiofônica. São Paulo: Annablume, 1999.
- TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferencias vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1977.
- VALENTE, H. A. D. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Fapesp, 2003.
- VALVERDE, M. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. **Palavra Cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. pp.268-277.