

# Da música pop à música como paisagem\*

**Denilson Lopes**

Tudo é questão de manter  
a mente quieta  
a espinha ereta  
e o coração tranqüilo.  
(Walter Franco)

Como os estudos de comunicação têm sido, no Brasil, um campo poroso aos diversos debates que acontecem nas várias disciplinas das humanidades, creio que ainda seja um lugar privilegiado para discutir e avaliar algumas possibilidades do estudo da música no Brasil. Há um certo tempo, os colegas de Letras deixaram de fazer análises das letras de Chico Buarque, Caetano Veloso, e mais recentemente Renato Russo e Cazuza, para citar apenas alguns nomes, sem levar em consideração a música e a tradição da canção (MATTOS, C.; MEDEIROS, F. e TRAVASSOS, E.: 2002). A musicologia tem deixado seu reduto tradicional da música erudita e avança com muita força, especialmente na música popular. Complementando esta discussão, nossos colegas das ciências sociais - esta talvez seja a perspectiva que mais ecoa na área de comunicação - fazem uma espécie de mapeamento musical do Brasil urbano, de suas subculturas, tribos, galeras, incorporando cada vez os meios de comunicação não só para pensar as condições de produção e circulação de bens dentro de uma sociedade massiva, mas os afetos e as sociabilidades que envolvem a música enquanto prática social e comunicativa<sup>1</sup>, complexificando a relação exposta de uma forma um pouco primária no início dos estudos culturais ingleses como grupos de jovens resistindo ao processo de homogeneização midiática. Cada vez mais os *mass media* e o consumo se tornam elementos fundamentais para apreender uma forma de conhecimento do mundo em que vivemos. Se de fato acreditamos, e eu acredito, que para se apreender a música deve se ir para muito mais longe do que um mero formalismo descritivo interno à história da música e de seus gêneros, sabemos desde pelo menos os primeiros estudos marxistas<sup>2</sup> que todo material sócio-histórico está interno à própria obra. Não se trata de repetir dualidades desgastadas como arte e sociedade, na busca de mediações que possibilitem compreender a obra e o que ela nos diz sobre o mundo a que ela pertence. Categorias como discurso, imaginário, rizoma serviram para abrir nossa compreensão para maneiras mais múltiplas de compreender as manifestações culturais dentro da sociedade contemporânea.

Dentro deste contexto, os estudos de comunicação têm aparecido como um campo fértil para compreender a emergência de uma música pop, na segunda metade do século XX. Aqui entendida não apenas como sinônimo de descartável, fácil, pré-fabricado, ainda que possa ser isto também, mas num quadro mais amplo na elaboração de uma cultura, constituindo-se como um dos grandes vetores da arte do século XX e que nos remete às questões que ultrapassam o limite da música<sup>3</sup>. Ou seja, a música pop se sustenta cada vez mais no processo descrito tão felizmente por Néstor Garcia Canclini (1997) como hibridismo em que as hierarquias tradicionais entre música erudita, popular e massiva são cada vez mais embaralhadas quando não esfaceladas, na prática e analiticamente. Em contraposição à densidade e ao distanciamento, valores caros a várias tendências da arte moderna, notadamente construtivistas e cerebrais; a afetividade e o envolvimento parecem assumir na música pop uma força suficiente para compreender problemáticas semelhantes, por exemplo, no cinema e na literatura, servindo mesmo como um referente importante para compreender todo um caminho da arte dita pós-moderna, pós-vanguarda, no momento em que o desejo pelo novo e pela transgressão se banalizam como mais uma estratégia de marketing.

Mas deixando de lado este frágil panorama, me posiciono neste debate ao considerar a música não só como produto cultural e/ou processo comunicacional, mas como uma experiência no horizonte de uma estética da comunicação<sup>4</sup>.

Há uma diversidade de sentidos na forma como o termo estética da comunicação vem sendo utilizado, desde para traduzir apenas o impacto das novas tecnologias da comunicação até o processo generalizado da estetização da vida cotidiana, presente no trabalho de Michel Maffesoli e Mike Featherstone. Interessa-me reafirmar, seguindo um filão pragmatista, na esteira de filósofos como John Dewey, Herman Parret e Richard Shusterman, a necessidade de resgatar o afetivo, o corporal, como possibilidade de comunicação, para além de posições meramente intelectualistas, tão presentes na teoria e produção marcadamente modernas que isolaram a arte da vida.

Na perspectiva de uma estética da comunicação é fundamental diluir cada vez mais não só as fronteiras entre arte erudita, popular e massiva, mas desconstruir o dualismo entre música experimental e música comercial, fazer dialogar objetos de valor estético com produtos culturais, não para não considerá-los apenas como mercadorias dentro de uma indústria cultural, mas reafirmar a centralidade da reprodutibilidade técnica da imagem e do som como central para pensar a arte do século XX, para além de qualquer visão instrumental da comunicação, colocando-a na esfera da possibilidade de compartilhamento de experiência e não da simples troca de informações.

Desta forma, pensar uma obra artística como fenômeno comunicacional implica situá-la em diálogo não só com o solo histórico, com já o fazem há muito tempo os estudos de sociologia da cultura e da arte, notadamente de vertente marxista, mas implodir a dualidade arte e sociedade, resituá-la num fluxo de discursos, imagens e processos que transitam social e temporalmente, como uma narrativa que traduz a experiência contemporânea. Ao considerar as imagens e os sons como narrativas, vamos além das considerações que enfatizam os dilemas da indústria cultural, sem nos isolarmos em visões formalistas à medida que elas se tornam experiências dos sujeitos contemporâneos.

Ainda que seja imediata na percepção, a experiência traz uma estória, uma verdade, sempre mediada por discursos sociais, não a verdade (ver SCOTT, J.: 1999, 42). A experiência é o que resta instável no tecido social, impressão, rastro, vestígio, não de um sujeito isolado, nem da linguagem sem sujeito, mas algo próximo ao que Raymond William (1977, 128) chamava de estrutura do sentimento.

Ao considerar a música como experiência, estamos nos abrindo para uma perspectiva em que as linguagens se cruzam e convergem tecnologicamente, tanto na produção quanto numa recepção cada vez mais marcadas por uma simultaneidade de meios e sensações. Se houve um momento em que o grande dilema estava em definir as linguagens literária, fotográfica, cinematográfica, musical e assim por diante, parece-nos hoje mais rentáveis os espaços de intersecção, já pensados em termos como multimídia, recorrente na tradição experimental das instalações e performances, entre-imagens, para definir este espaço de passagens e transformação de imagens e narrativas, e paisagens, como veremos em seguida.

Resumindo, de que estética ainda podemos falar? E é dela que quero falar, não só de crítica, leitura, interpretação de obras. Uma estética, sem dúvida localizada e engajada num tempo e numa sociedade, ao invés de abstrata e universal, que emerge do embate com as obras mas procura confrontá-las, compará-las, estabelecer séries, linhagens, a partir de problemas, conceitos, categorias. Uma estética pop, que não tem medo do fácil, da redundância informativa, do descartável, do afetivo. Uma estética híbrida, intertextual, transemiótica, multimidiática. Uma estética centrada na experiência, palavra artilosa, múltipla, que traz uma tensão constante entre a possibilidade de acúmulo, transmissão, comunicação e conversação ou/e sua impossibilidade. Esta experiência está sempre além da arte mas afirma o lugar desta como forma de conhecimento e de estar no mundo. Uma estética da comunicação, não dos meios de comunicação.

Portanto, considerar a música como experiência implica associá-la não só à estética, mas também a uma ética, aqui entendida na esteira de Foucault, como

modos de conduta, o que fazer diante da vida. É claro que não se trata de respostas gerais. Para precisar um pouco mais o que acabo de dizer, vou tomar não tanto como uma ilustração mas como um ponto de partida para pesquisas futuras que é de ver em que medida a música é capaz de construir categorias que dêem uma resposta ética e estética diante do excesso de informação, de rapidez no nosso mundo.

Se a música pop colocou como central os afetos, a noção de *paisagem* pode dar uma outra inflexão neste debate. A música pop se constituiu em grande parte na mística do vocalista enquanto star e no uso da voz como forma de articulação das experiências dos ouvintes, marcando seus cotidianos e suas memórias. Mas, nos anos 70 emerge na música pop a elaboração da categoria de paisagem ou ambiência que possibilita uma alternativa ao excesso do envolvimento romântico com a música, nos complexos jogos de identificação e estranhamento entre fã e ídolo.

A introdução da noção de paisagem sonora na esfera pop desconstrói o formato da canção pop, curta e marcada por refrões, associada comumente à tradicional constituição das bandas de rock com vocal, guitarra, baixo e bateria. Isto está presente não só na música ambiente, como um subgênero da música eletrônica, mas em várias formas do rock, chamado por alguns como rock de arte (ver BAUGH, B.: 1994), no fim dos anos 60 e início dos anos 70, que bem pode incluir uma variedade de tendências, como o psicodélico e o progressivo, que no diálogo com formas sinfônicas, na elaboração da música como uma viagem, constrói uma música mais para a cabeça do que para os pés. Na indissociação entre som e imagem, na incorporação de teclados, sintetizadores, em usos diferenciados da guitarra, para além do solo, afirmam a noção da música como ambiência, paisagem. Dando um salto no tempo, podemos identificar este movimento no pós-punk do início dos anos 80 e no pós-rock (REYNOLDS, S.: 1995) dos anos 90, em detrimento de momentos mais puristas, de ênfase no formato básico e despretensioso do rock dos anos 50 ao hardcore e ao grunge.

A paisagem, num primeiro momento, se situa na tradição das artes plásticas, dos grandes pintores do século XIX, como Turner e Constable, passando pelos impressionistas até chegar às experiências da *land art*. Mas ao usarmos a palavra paisagem no contexto da música, ela se situa, por um lado, num momento em que o conceito de música se amplia enormemente, incluindo a rigor todo som que é produzido, dialogando com o acaso e com o cotidiano (TOOP, D.: 1995, 36). É neste sentido que R. Murray Schaffer fala de uma paisagem sonora em que “os ruídos são os sons que aprendemos a ignorar” e de uma espécie de ecologia sonora que mapeia os sons do mundo (2001, 18), em sintonia com as aberturas realizadas na história da música erudita (por exemplo, Cage) , aproximando mais vida cotidiana e arte, desmistificando o processo de

especialização da música, mas com o risco, no caso de Murray Schaffer, de uma nostalgia de um mundo pré-cultura de massa.

*Ocean of Sound* de David Toop parece mais rico, ao fazer uma espécie de genealogia da paisagem, da noção de ambiência, pelo século XX, de Satie à música eletrônica pop nos anos 90, através de um mistura de ensaísmo, depoimentos, entrevistas, narrativas, fragmentos, em que a música de apresenta como “paisagem onde o ouvinte pode caminhar (1995, XI) . Livro que interessa tanto pela sua construção em aberto e quanto pela sua aproximação com a música ambiente, especialmente a um dos seus mais notáveis artistas e pioneiros, Brian Eno.

Seria importante lembrar que inserir a música ambiente em uma tradição que remonta ao Impressionismo, implica “compreender a sensibilidade impressionista [que] envolve portanto uma expansão enorme das faculdades de percepção sensual e um aguçamento da sensibilidade, pois o intelecto sozinho é totalmente incapaz de apreender o sentido do tempo, do movimento e da vida” (KRONEGGER, M. E.: 1973, 39), diferenciando-se tanto da subjetividade transcendente do romantismo quanto da objetividade onisciente do realismo (STOWELL, H. P.: 1980, 4). O resgate dessa trajetória não seria apenas para identificar uma espécie de perversão da leveza quanto mais dentro da arte da alta modernidade, na medida em que o Impressionismo cede mais lugar ao Expressionismo e a leveza se substitui pelo excesso, mas também lançar luzes sobre uma possível e sutil volta da leveza no presente, o prazer de olhar à deriva, seja nas ficções da viagem ou no desafio do invisível, seja no Minimalismo ou na música ambiente. Se o Impressionismo pictórico representa hoje um gosto visual basicamente acadêmico e o culto de imagens e sons atmosféricos acabou se constituindo numa arma essencial para a publicidade que quer vender uma atitude antes de vender o produto, isso diz tanto da dificuldade como do interesse do retorno do Impressionismo como um imaginário no seio da sociedade de massas. O Impressionismo seria, portanto, menos um efeito de iluminação, um estilo de época do que um elemento para construir a genealogia de uma estética da leveza para a contemporaneidade, para a arte que se constrói na pós-vanguarda, a partir da segunda metade dos anos 70, bem como o vislumbre de um mundo onde a suavidade não só está presente mas possibilita se pensar em uma felicidade possível, uma “modesta alegria” (ABREU, C. F.: , 157).

Brian Eno<sup>5</sup> constrói sua carreira solo ao se afastar do Roxy Music, banda glitter que ajudou a criar, e no meos dos anos 70 vai dar uma guinada no álbum *Before and After Science*. O primeiro lado remetia as perversões próximas ao Roxy Music e no segundo, inicia um caminho na recusa do estrelato pop, sua voz começa a se retirar em favor do instrumental. Ao lado da listas das músicas na contracapa, há

quadros que remetem a paisagens sem a presença humana, recusa tanto do narcisismo egocêntrico da indústria de estrelas mas também de uma aspereza da música erudita. Curiosamente, a partir de então, nas capas seu rosto foi substituído por imagens que evocam mapas. O sujeito se eclipsa como também o objeto, não mais falar de si, nem dançar em êxtase permanente. Em meio à explosão do punk e do disco, Eno prefere a discricção de criador de trilhas para novos espaços, das pausas e silêncios, em contraponto ao ruído e ao excesso, ou ser produtor de trabalhos como a coletânea *No New York*, da guinada terceiro mundista dos Talking Head e da deriva eletrônica do U2.

Tomamos, como exemplo, a penúltima música de *Before and After Science*, *By the River*. A música remete a duas pessoas, um casal talvez, que contempla o rio passar. O fluxo do tempo e a correnteza do rio se interligam. A música cria uma paisagem temporal, ainda no formato curto de uma canção pop, mas no limiar da dissolução que ocupará seu trabalho seguinte, manifesto da música ambiente, *Music for the Airports*, definida como uma atmosfera, ou para usar as próprias palavras de Eno “uma influência que nos rodeia, uma matiz” que frisa idiossincrasias atmosféricas e acústicas mais do que as oculta. A música ambiente leva à calma e constrói um espaço para pensar, acomoda vários níveis de prestar atenção sem reforçar um em particular (TOOP, D.: 1995, 9).

Nada de grandioso, retumbante, visceral, apenas detalhes, pequenos gestos, notas frágeis que evocam um mundo etéreo, tão tranquilo quanto fugaz, recuperando o que de melhor o Impressionismo nos deixou como postura diante do mundo, que dissolveu o eu romântico, suavizou o descritivismo naturalista. O que resta não é a realidade, nem as emoções em primeira pessoa, mas traços, vestígios, impressões.

Se nutrindo dos clichês da muzak, da música feita para elevador, para suavizar ambientes de tensão e trabalho, sem redundar no que vai se chamar de música *new age*, trilha favorita de aulas de yoga e meditação, a música ambiente como encarnada neste trabalho de Eno lança um apelo à beleza do cotidiano, ao sublime no banal.

Sua atualidade aponta para longe das pistas de dança. A festa acabou. Ainda que ela continue. E ela vai continuar, quinze anos depois do verão do amor na Inglaterra. Não a vertigem do ato, mas a serenidade. Não o êxtase, o excesso, nem o tédio de noite após noite, mas a sutileza, a claridade, a luz, um outro corpo, em repouso. Não a nostalgia eletro, techno, house, drum and bass, nem a canção pop, mas o som bruto, o gesto inútil, a voz solta. Não mais dançar, mas contemplar. Menos altura, menos volume. Menos. Não o grandioso, o retumbante, mas o pequeno,

o banal. Não o eterno, mas o precário, o que não dura. Não mais confissões, sentimentos, mas a matéria, o corpo, a pele.

A música não é mais música, é um caminho, uma viagem, um destino, um espaço, um ambiente, este ou outro. Nada de especial. Um lugar onde se pode morar. Uma pausa. Um porto. Uma paisagem. A paisagem redime o sujeito. A paisagem não fala de si, é. A paisagem não é expressão, é impressão. Frágil marca. A paisagem não precisa de porquês, nem de espectadores distantes. Exige pertencimento, naufrágio, não mais ser, dissolver. Imagem. Quadro. Retorno ao indefinido, ao inumano, ao mistério das superfícies. Frágil marca, frágil texto. A paisagem solicita a adesão dos viajantes, andarilhos, nômades. Onde há um lugar para se estar, para falar a frágil fala. A sutileza como companhia da leveza e da delicadeza. Uma fala baixa, um modo menor. Viagem poética.

A música é um mar. É preciso desatenção para ouvir. Som repetido, quase imperceptível, quase invisível. É preciso tempo. É preciso se deixar. É preciso não ter medo. As ondas vão chegando, envolvendo. Você não quer fugir. Não consegue. Lentamente, o corpo se torna leveza, ar, água, transparência. Espuma. A música não é sua, você é da música. Você é música.

A viagem não tem fim. Do ruído emerge a suavidade, um mundo que não cessa de ser criado. Repouso depois das derivas urbanas, velocidades percorridas, desencantos, desencontros. Esta música fala da fragilidade do sujeito sem o sujeito. Nem máquina, nem homem.

Ou se é verdade que o grande consumo da música pop é feito entre aqueles que têm 18 e 30 anos, talvez esse meu interesse por este tipo de música seja apenas sinal da idade, apenas senilidade precoce.

DENILSON LOPES é coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, presidente da Associação Brasileira de Estudos de Homocultura, autor de *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (RJ, Sette Letras, 1999) e *O Homem que amava Rapazes e Outros Ensaíos* (RJ, Aeroplano, 2002).

## NOTAS

\* Este trabalho só foi possível graças a DJ Isnt (André da Costa) pelo convite para participar de performance no lançamento de seu CD Nós os Monstros (2003) e a Simone Pereira de Sá pelo convite para integrar mesa-redonda sobre música e comunicação no Encontro Brasil/Alemanha realizado em outubro de 2003, na Universidade Federal Fluminense.

1. Entre outros trabalhos, ver CAIAFA, J.: 1985; HERSCHMAN, M.: 2000; JANOTTI, J.: 2003.

2. E no caso da música a obra de Adorno ainda é uma poderosa sombra que se lança sobre nós,

3. Como poderíamos desenvolver a partir dos trabalhos de Simon Frith (1999, 133/150), Bruce Baugh (1994) e Antônio Marcus Alves de Souza (1995, 13/44).

4. Aprofundei esta questão em LOPES, D. : 2003.

5. Para uma visão mais global da carreira de Brian Eno, ver TAMM, E.: 1988.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Os Dragões não Conhecem o Paraíso*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- BAUGH, Bruce. “Prolegômenos a uma Estética do Rock”, In *Novos Estudos-CEBRAP*, 38, março 1994.
- CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo, Edusp, 1997.
- FRITH, Simon. “Towards an Aesthetics of Pop Music” in LEPPERT, Richard e McCLARY, Susan (Orgs.). *Music and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 133/150.
- LOPES, Denilson. “Da Experiência Comunicacional ao Sublime no Banal”, manuscrito, 2003 (inédito).
- HERSCHMANN, Micael. *O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2000.
- JANOTTI, Jeder. *Aumenta que isso aí é Rock and Roll. Mídia, Gênero Musical e Identidade*. Rio de Janeiro, E-Papers, 2003.
- KRONEGGER, Maria Elisabeth. *Literary Impressionism*. New Haven, College & University Press, 1973.
- MATTOS, Cláudia; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de e TRAVASSOS, Elizabeth. (orgs.). *Ao Encontro da Palavra Cantada. Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro, 7letras, 2001.
- SCOTT, Joan. “Experiência” in SILVA, Alcione Leite da et al (orgs.). *Falas de Gênero*. Ilha de Santa Catarina, Mulheres, 1999.
- REYNOLDS, Simon. “To Go where no Band has Gone Before”, *Village Voice*, 29/8/1995.
- SCHAFFER, R. Murray. *Afinação do Mundo*. São Paulo, Ed.Unesp, 2001.
- STOWELL, Peter. *Literary Impressionism: James and Chekhov*. Athens, University of Georgia Press, 1980.
- TAMM, Eric. *Brian Eno: His Music, Ideas, and the Vertical Color of Sound*. Londres, Faber & Faber, 1988.
- TOOP, David. *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. Londres, Serpent’s Tail, 1995.
- WILLIAM, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1977.