

Música popular e programação televisiva brasileiras: quadro comparativo do empobrecimento estético midiático

Prod. Dr. Kleber Mazziero de Souza

Resumo

O trabalho aborda o empobrecimento estético-discursivo da canção popular massiva exposta na mídia televisiva brasileira, na comparação entre o contexto histórico-midiático-musical das décadas de 1960 e 1970 e o contexto da primeira metade da segunda década do século XXI. Para definir tal empobrecimento discursivo encontrou-se o conceito de “desmusicalização da mídia televisiva”. O trabalho, de natureza teórica, tem como objetivo apontar que a mídia televisiva tem papel preponderante e parte importante da responsabilidade pelo empobrecimento na construção do discurso da música popular brasileira. Para tanto, primeiramente, por meio da análise poético-estética dos elementos estruturais das linguagens musical e literária de uma canção popular, delimitou-se a espécie de obra musical estruturada com acuro poético, que a ela empresta um padrão estético de excelência. Tais canções tinham espaços de veiculação nas grades de programação da mídia televisiva de outrora e nos dias atuais não mais os têm. Em seguida, por meio de pesquisas bibliográfica, documental e empírica, descreve-se de modo analítico-interpretativo o período histórico em que ocorreu essa desmusicalização da mídia. Por fim, constata-se que a partir da popularização da Internet e da proliferação de diversas mídias que permitem ao ouvinte o acesso, o armazenamento, o compartilhamento de repertórios musicais e, sobretudo, a audição em movimento, a canção popular massiva pautada pelo acuro poético deixou de estar presente na mídia televisiva e passou a figurar em outras diversas mídias. Essa ampla presença da Música nas mídias digitais definiu-se pelo conceito de “hipermidiatização da música”, que seria um dos componentes da “desmusicalização da mídia televisiva”.

Palavras-chave: Desmusicalização da mídia televisiva. Hipermidiatização da música. Mediações culturais. Mídia televisiva. Canção popular massiva brasileira.

Abstract

The paper discusses the aesthetic-discursive impoverishment of the popular song presented on Brazilian television media, comparing the historical and musical media context of the 1960s and 1970s and the 2000's context. To define the mentioned discursive impoverishment, we named a new concept: "unmusicalization of media". This work, theoretical in nature, aims to point out that the television media plays an important role and is responsible in this impoverishment of the construction in the Brazilian popular music discourse. To do so, first, by the poetic-aesthetics analysis of the structural elements musical and literary languages of a popular song, it is delimited the type kind of structured musical work with improve poetry that it lends an aesthetic standard of excellence. Such songs were serving spaces in the program schedules of the television media in the past and nowadays no longer have them. Then, through bibliographical, documentary and empirical researches, describes in analytical and interpretative way, the historical period in which occurred this media unmusicalização. Finally, it appears that from the

popularization of the Internet and the proliferation of different media that allow to the listener the access, storage, and sharing musical set lists and, more than all, moving hearing, the massive popular song guided by improve poetic ceased to be present in the broadcast media and went on to appear in several other media. This broad presence of music in digital media is defined by the concept of "hipermidiatização of music", which would be a component of "desmusicalização television media."

Keywords: Unmusicalização of media, hipermidiatização of music, cultural mediations, television media, Brazilian popular song.

Introdução

Uma acurada observação das grades de programação das emissoras de televisão brasileiras ajuda a constatar: ao longo das décadas de 1960 e 1970 havia a produção de programas televisivos dedicados à veiculação de artistas e obras musicais comprometidos com o aprimoramento da estruturação do discurso da canção popular massiva brasileira. Por conseguinte, ficava estabelecido uma espécie de entrelaçamento mídia televisiva – música popular, que disponibilizava ao telespectador ouvinte de música a possibilidade da apreensão estética de obras cuja poética ocupava-se da busca por um enriquecimento discursivo tanto literário quanto estritamente musical (nas instâncias da harmonia, da melodia e do ritmo).

No entanto, notadamente a partir de sua segunda metade da década de 1980, é possível notar um esvaziamento duplo da programação musical que primava pela veiculação do repertório de música popular brasileira comprometido com o acuro poético, tanto nas grades fixas de programação das emissoras de televisão quanto em programas especiais sazonais: por um lado, os programas de conteúdo exclusivamente musical foram paulatinamente substituídos por outros gêneros (humorísticos, jornalísticos, *talk shows*, *reality shows*, entre outros); por outro, os momentos musicais dos programas de entretenimento passaram a contar somente com artistas provindos de determinados gêneros musicais, de movimentos musicais específicos, a interpretarem sucessos produzidos e gravados em discos lançados pelas gravadoras que compunham e dominavam o mercado fonográfico brasileiro.

Tais artistas, fenômenos de massa cuja produção musical era desprovida tanto de acuro poético quanto de ocupação com o padrão estético, em regra cantores-de-um-sucesso- apenas, em exposição midiática constante, reverberavam canções inseridas em gêneros

determinados e pré-definidos por produtores musicais (nem sempre profissionais da música suficientemente preparados) que habitavam o âmbito das gravadoras.

O esvaziamento da programação musical do repertório de música popular comprometido com o acuro discursivo, revela um caráter duplo também quanto à sua natureza intrínseca, discursiva, em sua relação com o ouvinte de música brasileira, suas mediações sociais, suas apropriações estéticas. Por um lado, a quase ausência de ambição quanto ao padrão estético da produção musical dos já mencionados fenômenos de massa, os cantores-de-um-sucesso- apenas, que tomaram conta da mídia de massa da época, a televisão, empobreceu o discurso literário-musical da canção popular massiva brasileira; por outro, a aderência do repertório de tais fenômenos midiáticos-mercadológicos na sociedade revelou, de certa forma, um empobrecimento estético-discursivo do ouvinte brasileiro.

Tal processo de empobrecimento duplo, tanto do discurso literário-musical da canção popular massiva brasileira veiculada extensivamente na mídia televisiva brasileira, ocorrido no polo da poética, quanto da capacidade de apreensão do ouvinte de música em sua relação com a programação da mídia televisiva brasileira, no polo da estética, perpassou toda a década de 1990 e chegou às primeiras décadas do século XXI. A esse processo chamaremos aqui de “desmusicalização da mídia televisiva”.

A partir da segunda metade da década de 1995, um fenômeno tecnológico que transformaria de modo contundente tanto o modo de se ouvir e se apropriar de música quanto o modo de se produzir música no Brasil. Também este fenômeno apresenta uma característica dupla: de um lado, a proliferação de meios de armazenamento, reprodução e compartilhamento de grande gama de músicas; de outro, permitem ao ouvinte a possibilidade de mobilidade e consequente multiplicidade de atividades e execução de tarefas no momento da audição musical. A tal fenômeno chamaremos aqui de “hipermidiatização da música”.

A “hipermidiatização da música”, tal como tomada aqui, levou o mercado musical brasileiro a uma fragmentação, a uma diluição, que engendrou um novo modo de apropriação da música. Além disso, permitiu novos modos e meios de produção e divulgação de produtos midiáticos-musicais gerados a partir das facilidades trazidas aos produtores de música.

Assim, somada à desmusicalização da mídia televisiva, a hipermidiatização da música alterou o contexto no qual se inserem o polo da produção de música e o polo da apreensão de música e, portanto, interfere de modo contundente tanto no modo como a música popular é

apropriada por esse ouvinte quanto na configuração da própria produção da canção massiva brasileira, seu acuro poético e seu consequente padrão estético. É preciso notar que o interregno de cerca de 30 anos de um contexto midiático-musical definido pelo empobrecimento discursivo da canção massiva brasileira eventualmente tenha cerceado o surgimento de gerações de compositores brasileiros comprometidos com o padrão estético de excelência que pautara parte da produção da música brasileira de cunho popular.

O fenômeno de empobrecimento discursivo da manifestação cultural musical do gênero música popular passa pela análise de dois componentes sociais fundamentais, interdependentes e concomitantes: a *desmusicalização da mídia televisiva* e a *hipermidiatização da música*. A primeira apresenta a possibilidade de a mídia televisiva do Brasil, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1980, ter direcionado sua programação para longe da canção popular massiva brasileira plena em requinte e sofisticação discursiva, dando lugar a produções que apresentavam traços de indefectível empobrecimento estético; a segunda considera a transformação dos aportes tecnológicos, que fez proliferar dispositivos de acesso, armazenamento e compartilhamento de música, além da possibilidade de deslocamento no momento da audição, todos estes, ferramentas de descentralização da produção e da apropriação da manifestação artística musical por parte da sociedade brasileira.

Entretanto, o público ouvinte de música brasileira, a partir da segunda metade da década de 1990, e sobretudo ao longo das duas primeiras décadas dos anos 2000, encontrou nos dispositivos tecnológicos que hipermediatizaram a música um dispositivo “tático” que permite a ele burlar as “estratégias” (termos aqui utilizados em sintonia com o conceito fundamentado por Michel De Certeau) dos procedimentos mercadológicos-midiáticos de modo a permitir a escolha, o acesso gratuito e o compartilhamento de um repertório distinto daquele sugerido pelo mercado fonográfico em sintonia com a mídia; o consumidor de música brasileira do século XXI tem, ainda, a possibilidade de levar consigo em seus deslocamentos o repertório por ele definido.

Possivelmente a canção popular massiva brasileira cuja produção é definida pela estruturação de um discurso rico do ponto de vista do uso dos recursos da linguagem literário-musical na busca por um padrão estético de excelência não tenha desaparecido mas, migrado da mídia televisiva para outros suportes midiáticos de produção e apreensão.

A discussão estética

A argumentação central da presente pesquisa tem como base a afirmação de que o fenômeno aqui nomeado “desmusicalização da mídia televisiva” revela a perda de espaço, o empobrecimento do discurso e o declínio de importância da linguagem musical na TV aberta no Brasil. No entanto, a rigor, é preciso notar que a mídia televisiva brasileira não está, de todo, “desmusicalizada”; ao contrário, a música permeia grande parte das grades de programações, incluindo diversos programas voltados exclusivamente para o público interessado em música. Assim, o debate que aqui se estabelece dá conta da escassa presença daquela a que nomeamos “boa música” ou “música de qualidade” (a produção musical cujo acuro poético empresta à obra um padrão estético de excelência) nas grades de programação da mídia televisiva aberta brasileira.

Desde esse ponto de vista, é fundamental, portanto, empenharmos primeiramente a discussão acerca do que seria uma “música de qualidade”, a discussão estética em torno do “belo”, que emprestaria o caráter de “qualidade” à produção musical veiculada pela televisão.

Para tanto, trazemos de início o referencial filosófico que primeiro sistematizou o pensamento ocidental quanto à questão estética: a obra do filósofo ateniense Platão, segundo a qual, ao concretizar sua produção artística, o homem estaria a imitar, primeiramente, o mundo real, que ele apreende pelos sentidos, e, por conseguinte, o Mundo das Ideias, referencial-primário a ser imitado. Assim, podemos inferir que, ao realizar uma obra artística, o homem estaria a imitar as formas Ideais. Tais formas Ideais são as formas chamadas *em si*. A imitação artística, portanto, faria referência às formas-em-si. Desse modo, a representação do *Belo* responderia ao belo-em-si, o Belo universal, ideal, essencial.

[...] há muitas coisas belas e muitas coisas boas e outras da mesma espécie, que dizemos que existem e que distinguimos pela linguagem [...] E existe o belo em si, e o bom em si, e, do mesmo modo, relativamente a todas as coisas que então postulamos como múltiplas, e, inversamente, postulamos que a cada uma corresponde uma idéia, que é única, e chamamos-lhe a sua essência (PLATÃO, 1983, p. 302).

Aristóteles, em seu livro *Poética*, parte do conceito de Belo como um Bem-em-si, em sintonia estreita com o Bom, e empenha seus esforços na definição do conceito de imitação.

Como a imitação nos é natural, tal como o são a harmonia e o ritmo (é evidente que a métrica faz parte dos ritmos), originalmente aqueles dotados de talentos naturais no que se refere a essas coisas aos poucos se desenvolveram e, a partir de improvisações, criaram a poesia. Esta subdividiu-se em dois ramos, em consonância com o caráter moral de seus criadores, ou seja, os indivíduos mais sérios dedicaram-se à imitação de ações nobres e daqueles que a realizavam, ao passo que os indivíduos mais vulgares representavam a ação de pessoas vis (ARISTÓTELES, 2011, p. 45).

O Estagirita, reforçando o conceito de *essência*, herdado de Platão, amalgamou os principais conceitos da instância poética, da produção da mensagem artística, e da instância estética, da apreciação da mensagem artística. No entanto, necessário seria definir o conceito intrínseco à própria mensagem. No caso da tragédia, o elemento constitutivo de seu caráter de obra plena em qualidade. De onde proviria a qualidade da obra? De sua estrutura: “Apresentadas essas definições, discutamos na sequência as qualidades necessárias à estrutura dos fatos, visto ser esta algo primordial e o mais importante da tragédia” (ARISTÓTELES, 2011, p. 52).

O modo de estruturar a obra de arte define o caráter da obra entre aquela que busca a qualidade e aquela que prescinde desta. O artista que melhor domina a língua específica de uma arte pode se valer de modo mais preciso do uso dos recursos de linguagem e, assim, pode melhor conceber a estruturação do discurso de sua obra; pode, enfim, melhor imitar o Belo pertencente ao Mundo das Ideias de Platão ou a Forma do Belo aristotélico.

Cotidiano, mediações e midiaticização

O referencial teórico acima descrito, que dá conta da discussão estética, tem como matriz o pensamento grego do século IV A.C. No entanto, o momento histórico da Grécia antiga foi tanto específico quanto episódico. A apreciação estética, já a partir do momento histórico subsequente, encontra menos o indivíduo em contemplação do objeto artístico, mais o cidadão inserido num contexto social do qual esse objeto artístico faz parte, é um elemento dentre o conjunto de fatos, ações, fenômenos que se dão no âmbito do cidadão comum, que compõem o seu cotidiano. Como alerta Georg Lukács, “Nosso mundo se tornou infinitamente maior e por toda parte mais rico de dádivas e perigos que o mundo dos gregos” (LUKÁCS, 1972, p.41).

Como a apreciação estética dista da conceituação essencial platônica e se aproxima de um conceito ligado a uma fruição da mensagem artística do indivíduo enquanto ser social, principiamos pela instância do Cotidiano.

Agnes Heller propõe o deslocamento conceitual de uma arte bela-em-si, ligada ao pensamento platônico – que a define como *essência* –, aproximando do universo do apreciador consuetudinário da arte: “Na cotidianidade, parece natural a desagregação, a separação de ser e essência” (HELLER, 2008, p.57).

Michel De Certeau delega ao consumidor possibilidades de manobras de interação social por intermédio de produtos culturais.

A uma produção racionalizada, expansionista, além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de ‘consumo’: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante (DE CERTEAU, 1994, p.39).

O consumidor de música, imerso num contexto social difuso, encontra maneiras de percorrer caminhos independentes e inesperados, que o levam a concretizar sua rotina cotidiana, pautada muitas das vezes por “desejos diferentes” daqueles determinados de antemão pelos “organizadores de sistemas” sociais e, naturalmente, culturais.

Ao discutir a produção de sentidos inserida num contexto espaço-sócio-temporal, Laan Mendes de Barros ressalta "a condição ativa do receptor como sujeito do processo comunicacional e a experiência estética, presente nas dinâmicas de fruição e interpretação, como lugar de produção de sentidos, que se estende no tempo e circula no contexto social em dinâmicas de interação entre mídia e sociedade" (BARROS, 2012, P. 79). O autor, ressaltando que José Luiz Braga propõe o conceito de “sistemas de circulação diferida e difusa” (BRAGA, 2006, p. 19) para definir esse contexto de circulação de mensagens e produção de sentidos, faz notar a ampliação das fronteiras contidas no complexo meio-mensagem.

A temática da cotidianidade também aparece na conceituação de tempo fragmentado organizado pela televisão de Martín-Barbero.

Enquanto em nossa sociedade o tempo produtivo, valorizado pelo capital, é o tempo que “transcorre” e é medido, o outro, constituinte da cotidianidade, é um tempo repetitivo, que começa e acaba para recomeçar, um tempo feito não de unidades contáveis, mas sim de fragmentos. E a matriz cultural do tempo organizado pela televisão não seria justamente esta, a da repetição e do fragmento? E não seria ao se inserir no tempo do ritual e da rotina que a

televisão inscreve a cotidianidade no mercado? (MARTÍN-BARBERO, 1997, pp. 297-298)

A menção de Martín-Barbero à Televisão, parte fundamental do escopo do presente estudo, abre o caminho para o terceiro campo de estudos da tríade que sustenta esse bloco de argumentação: a questão da midiática, cuja definição em sintonia com Fausto Neto:

Entretanto, os processos de referenciação da realidade, estruturados em torno da lógica da midiática, não se acantonam apenas nas fronteiras das próprias práticas midiáticas. Migram para outras práticas sociais, atravessando-as e afastando-as por operações significantes, cujo emprego é condição para que as mesmas passem a ser reconhecidas. (FAUSTO NETO, 2008, p. 95).

Em certa medida, o autor sinaliza um entrelaçamento entre os conceitos de midiática e de mediações sociais. A sociedade, midiaticizada, media os produtos culturais veiculados pela mídia, transforma tais conteúdos e influencia a própria mídia.

Os hábitos de escuta

Nas mais recentes décadas o poder midiático-mercadológico-industrial vem migrando rapidamente dos grandes conglomerados multinacionais para os consumidores de música.

Faz-se fundamental, desse modo, compreender o discurso da Música como parte do discurso social; o discurso musical é tanto o discurso contido na partitura composta pelo artista no polo da produção quanto aquele contido no polo da recepção, vinculado às condições de escuta do consumidor musical. Tais condições de escuta abarcam desde o universo de repertório prévio de quem ouve até seu estado de espírito no momento da audição, passando pelo local da escuta, pela disponibilidade de atenção para a escuta, pelo equipamento de escuta, pelos diversos fatores, enfim, que compõem os seus hábitos de escuta. Dirigimos, dessa forma, o olhar tanto para o objeto poético quanto para a experiência estética; o objeto poético, ao ser apreendido pelos sentidos do espectador, do consumidor (no caso específico do presente estudo, o consumidor de música), passa assim a ser considerado como um objeto estético.

O conceito de “escuta nômade”, apresenta uma nova espécie de escuta, pautada pela possibilidade de deslocamento do ouvinte no momento de sua audição.

... a escuta como construtora e não mais como receptora de uma música dada a priori. Ou seja, tais noções acabam desterritorializando a música daquele

território que já lhe era ponto passivo. E é assim que, ao retirar a música do seu território, até então claramente demarcado pela tradição, não apenas o ruído, o silêncio e as paisagens tornam-se música, como também a música passa a ser aquela música do silêncio, do ruído e das paisagens. (SANTOS, 2004, p. 97).

O polo de recepção de música sofreu alteração de forma significativa com o advento das mídias sonoras móveis, e transformou o ouvinte da primeira metade do século XXI num ouvinte globalizado, mundializado, transnacional, munido de uma indefinida quantidade de músicas armazenadas em seus aparelhos de reprodução, músicas provindas de lugares tão distintos quanto distantes, com as quais ele se locupleta e na companhia das quais ele se desloca.

A escuta do ser social do início do século XXI é parte fundamental de seu papel na existência como ser individual e como ser comunicante. É preciso, portanto, compreender essa nova escuta, inserida no cotidiano das sociedades, pertencente ao âmbito do cotidiano, característica de um ouvinte ativo, personalizado e em movimento.

Os elementos da análise poético-estética

Devidamente especificado o contexto mercadológico da aqui chamada “canção popular massiva”, discriminamos os elementos de análise das canções: 1. Elementos estritamente musicais: Harmonia, Melodia, Ritmo; 2. Elemento literário: Letra.

Os itens mencionados acima foram aplicados, primeiramente, em análises de canções pertencentes ao repertório produzido para e veiculado pela mídia televisiva brasileira da segunda metade da década de 1960, em três canções divididas em dois grupos que se distinguem pelo acuro poético discursivo, baseado no sofisticado uso dos recursos de linguagem literário-musical, e pela ausência de tal procedimento composicional-performático por parte dos artistas.

Em seguida, foram aplicados os mesmos itens em análises de canções pertencentes ao repertório produzido para e veiculado pelas mídias televisiva e digital brasileiras na primeira metade da segunda década dos anos 2000, em duas canções também divididas pelo acuro poético discursivo presente em uma e ausente em outra.

O primeiro universo de análise contou as canções *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, e *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque, apresentadas respectivamente no *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record, em 1967, e no *III Festival Internacional da Canção*, em 1968, exibido pela TV Globo, que podem ser definidas pelo extremo rigor composicional,

utilização de uma gama bastante rica de recursos de linguagem e pela construção de um discurso pleno em sofisticação e requinte literário-musical. Completa o primeiro universo de análise, a canção *Doce de Coco*, de Wanderley Cardoso e Cláudio Fontana, apresentada pelo cantor Wanderley Cardoso primeiramente no programa *Jovem Guarda*, exibido pela TV Record, no ano de 1966, e gravada em disco compacto duplo no ano seguinte; a canção caracteriza-se por um discurso literário-musical pobre no que tange ao rigor composicional, à sofisticação e ao requinte no uso dos recursos de linguagem.

O segundo universo de análise contou as canções *Vidro Fumê*, de Carlos Colla e Kaliman Chiappini, e *Além, Porém Aqui* de Fernando e Gustavo Anitelli, apresentadas respectivamente no DVD *Bruno & Marrone – Pela Porta da Frente*, gravado ao vivo no ano de 2012, lançado no ano seguinte, e no DVD *A Sociedade do Espetáculo*, do grupo O Teatro Mágico, lançado em 2011, com vendas diretamente do Site oficial do grupo ou de sua página (também oficial) no Site Facebook.

Intentamos demonstrar, de modo ilustrativo, que tanto nas décadas de 1960 e 1970 quanto na primeira metade da segunda década do século XXI há produção musical de alto teor poético e produção musical de raso acuro poético no que diz respeito à estruturação do discurso musical pelo uso criativo e consistente dos recursos de linguagem disponíveis.

Tentamos fazer notar, também, que tanto nas décadas de 1960 e 1970 quanto na primeira metade da segunda década do século XXI há espaço midiático para ambas as espécies de produções musicais – a de alto padrão estético e a desprovida de predicados poéticos e consequente ausência de padrão estético.

No entanto, delimita-se a existência de programas regulares nas grades de programação das emissoras de televisão das décadas de 1960 e 1970 com a intenção deliberada de promover e divulgar as obras de compositores de música popular brasileira dedicados ao implemento da linguagem, à estruturação de um discurso literário-musical de alto teor poético e padrão estético de excelência. Tal espécie de produção midiática perdeu espaço a partir da segunda metade da década de 1980 e não mais existe nas grades de programação das emissoras de TV aberta no Brasil nesta primeira metade da segunda década do século XXI.

Correlações das canções e definição de linhas evolutivas comparadas

Do ponto de vista harmônico, se a canção *Além, Porém Aqui* não traz inovações significativas, se não apresenta encaminhamentos de sequências de acordes inovadoras, se não define uma forma distinta de suceder acordes em relação a melodias, mantém similaridade com as canções *Domingo no Parque* e *Sabiá* no que diz respeito ao uso das dissonâncias e ao estreito entrelaçamento entre as notas dos acordes dissonantes e a melodia interpretada pela voz solista. É possível notar a intencionalidade do compositor quando este delimita os trechos da forma A – B – A, pelo uso de sequências harmônicas definidas. Desse modo, nota-se o acuro na estruturação da harmonia de *Além, Porém Aqui*, o que insere a canção na linha evolutiva de *Domingo no Parque* e *Sabiá*, pois aquela se aproxima destas ao denotar o cuidado com o elemento musical que é um dos três pilares do âmbito estritamente musical de estruturação de uma canção.

Do ponto de vista melódico, é possível notar similaridades muito próximas daquelas elencadas acerca do elemento harmônico. Se *Além, Porém Aqui* não denota o uso do recurso do cromatismo, se a melodia não acompanha modulações harmônicas (pois estas não existem), estabelece de modo preciso e notadamente deliberado um elo de vital importância com o elemento rítmico. Este fator intencional por parte do compositor aproxima a canção da linha evolutiva de *Domingo no Parque* e *Sabiá*, pois estas também apresentam a intenção composicional de estruturar o elemento musical da melodia de modo a valorizar o movimento horizontal das notas cantadas pelo intérprete e, desse modo, evidenciar a sintonia entre harmonia e melodia, entre o movimento da dimensão horizontal e da dimensão vertical da canção. Além disso, as três canções mencionadas valorizam a interação entre os elementos melódico e o elemento rítmico, perfazendo um conceito mais amplo de harmonia, que vai além da formação dos acordes para atingir a interação entre os três pilares que fundamentam a Música.

No que tange ao pilar rítmico também é possível notar o pertencimento da canção *Além, Porém Aqui* à linha evolutiva da qual fazem parte as canções *Domingo no Parque* e *Sabiá*. Definindo mais do que a fórmula de compasso ou o andamento da peça musical, o elemento rítmico nessa espécie de canção atende à necessidade de interação e integração dos três pilares estritamente musicais justamente porque é o tempo aquele componente que se configura como uma espécie de terceira dimensão da linguagem musical. Se a harmonia corresponde à dimensão vertical da Música, se a melodia corresponde à sua dimensão horizontal, é o ritmo o elemento que corresponde à dimensão que empresta perspectiva e profundidade à Música. Se a tal elemento

resta apenas a linguagem da marcação do tempo contínuo de uma execução, o discurso da canção como um todo fica comprometido.

O pilar literário da canção, a letra, constitui-se no quarto pilar de sustentação do discurso musical da canção popular massiva. É possível encontrar na canção *Além, Porém Aqui* a ocupação composicional que se assemelha à encontrada nas canções *Domingo no Parque* e *Sabiá*: o uso escorreito da língua, seus recursos descritivos (e narrativos), suas precisas concordâncias, suas figuras de linguagem; a escolha de temáticas de cunho universal, ainda que partindo do contexto individual do ser humano; a construção de um texto que valorize *o que se diz* justamente pelo acuro de *como se diz*. Ademais, a letra da canção popular massiva obedece ao princípio estabelecido pelas regras da prosódia, que definem acentos tônicos das palavras em sintonia com os acentos dos tempos fortes das fórmulas de compasso e número de sílabas tônicas e átonas em sincronia com o número de tempos de um compasso; o não cumprimento preciso de tais exigências da prosódia prejudica a integração do elemento literário ao elemento estritamente musical de uma canção.

A linha evolutiva que denota uma espécie de empobrecimento do discurso musical delimita a correlação que estabelecemos entre as canções *Doce de Coco* e *Vidro Fumê*.

Do ponto de vista harmônico, tanto uma quanto outra optam por sequências de acordes pertencentes ao campo harmônico diatônico do modo maior, mantendo a linguagem harmônica restrita a encadeamentos de extrema simplicidade, que remontam aos primórdios da história da música mundial e estabelecem acordes desprovidos de quaisquer dissonâncias em suas sequências, confirmando a sonoridade rudimentar dos encadeamentos harmônicos. A linha evolutiva da canção popular massiva que abdica do implemento de sequências de acordes providos de dissonâncias e negligencia o uso de encadeamentos que proponham rumos distintos dos previsíveis diatônicos sobre os três acordes maiores do campo harmônico ou destes com a inserção do IV grau menor sucedido do II grau menor em substituição ao IV grau, opta pela linguagem harmônica rasa, cuja função é apenas construir a teia sonora para a melodia; tal concepção harmônica abrange canções como *Doce de Coco* e *Vidro Fumê* e as insere nessa espécie de canção que abre mão da busca pelo desenvolvimento da linguagem da harmonia.

Também no âmbito melódico as canções se assemelham: a ausência do cromatismo, a sucessão ascendente e descendente diatônica das notas da escala que define a tonalidade, a repetição de notas, a escolha de notas consonantes à restrita sequência de acordes da harmonia.

Tais características denotam um discurso melódico composto apenas com os mais elementares recursos de linguagem e a conseqüente ausência de ocupação com desenvolvimento da linguagem da melodia. Menos importante do que definir se a limitação harmônica gera o empobrecimento melódico, se o rudimentar movimento melódico provoca a restrição da harmonia, ou mesmo se harmonia e melodia se entrelaçam num discurso pobre por conta da ausência de recursos de linguagem composicional, é notar que, em sintonia com uma estrutura harmônica pobre, a estruturação das melodias de *Doce de Coco* e *Vidro Fumê* aproxima as duas canções também no que tange ao pilar melódico da linguagem estritamente musical.

O pilar rítmico de ambas as canções apresenta uma única função: estabelecer o andamento da canção pelo uso de células rítmicas repetidas. Se, como foi dito, é o ritmo a terceira dimensão da música, ao optar pela sucessão ininterrupta de uma célula rítmica, o compositor empobrece a sonoridade da canção negando a esta as devidas profundidade e perspectiva. Tal opção reduz o discurso estritamente musical à vala rasa, pois a dimensão horizontal (a melodia) transcorre atrelada à dimensão vertical (a harmonia), ambas pouco inventivas, por sobre um panorama de tempo fixo, sem variação, sem profundidade, sem a noção daquilo que seria a perspectiva sonora. Os três elementos estritamente musicais das canções *Doce de Coco* e *Vidro Fumê* quedam-se planos, rasos, pobres discursivamente.

O pilar literário da canção, composto pela letra, em ambos os casos configura-se similar aos pilares estritamente musicais no que diz respeito ao uso dos recursos de linguagem textual: tanto em *Doce de Coco* quanto em *Vidro Fumê* não se faz presente o uso escorreito da língua, encontram-se erros gramaticais, de sintaxe, de concordância verbal, os recursos descritivos e narrativos limitam-se ao universo individual sem a intenção de ampliar tal domínio às raias do âmbito essencial, as figuras de linguagem escolhidas são aquelas que aproximam a linguagem verbal da comparação explícita, a mensagem literária não traz qualquer traço de velação. Além disso, em ambas as canções são notáveis os deslizos aos princípios estabelecidos pelas regras da prosódia, tanto no que tange aos acentos tônicos das palavras em sintonia com os acentos dos tempos fortes das fórmulas de compasso quanto ao número de sílabas tônicas e átonas em sincronia com o número de tempos de um compasso, o que prejudica sobremaneira a integração do elemento literário ao elemento estritamente musical de uma canção.

Assim, em termos correlacionados, podemos aproximar o discurso da canção *Além, Porém Aqui* aos discursos das canções *Domingo no Parque* e *Sabiá*. Por outro lado, podemos

também aproximar o discurso da canção *Doce de Coco* ao discurso da canção *Vidro Fumê*; estes, pelas razões acima elencadas, definidos como menos ricos quando em relação com aqueles.

Conclusões

Após os extensos percursos analítico e histórico-interpretativo, vale retomar, na conclusão deste trabalho, o referencial teórico que embasou a presente pesquisa.

Tomávamos como base a afirmação de que o fenômeno aqui nomeado “desmusicalização da mídia televisiva” revelaria a perda de espaço, o empobrecimento do discurso e o declínio de importância da linguagem musical na TV aberta no Brasil nas mais recentes décadas, na comparação entre a cena midiático-musical das décadas de 1960 e 1970 e o cenário da primeira metade da segunda década do século XXI.

Definíamos o termo “desmusicalização” como a escassa presença de repertório musical de acuro poético, e consequente padrão estético de excelência, nas atuais grades de programação da mídia televisiva, sobretudo quando em comparação ao contexto midiático das décadas de 1960 e 1970, quando a Televisão reservava espaço tanto nas grades de programação fixa quanto em produções especiais sazonais para essa espécie de “música de qualidade”.

Nossa discussão estética visava a construir o estofo conceitual filosófico necessário para apontarmos quais seriam os elementos que permitiriam definir determinada produção musical como aquela cujo acuro poético emprestava à obra um elevado padrão estético e principiava pelo conceito de Belo Essencial, proposto por Platão e sustentado por Aristóteles. Principiávamos, portanto, no polo da produção da mensagem artística, o polo da poética.

Assim, se o Belo, *imitado* pela obra de arte *de qualidade* no polo da poética, chega ao fruidor, que re-conhece os elementos *estruturantes* da obra de arte cuja estruturação do discurso apresenta o melhor uso dos recursos daquela linguagem específica, mais se aproxima do Belo e, consequentemente, maior *qualidade* apresenta.

As análises das canções intentariam, primeiramente, desvendar o uso dos recursos de linguagem utilizados na estruturação do discurso de algumas obras musicais, de modo a estabelecer qual espécie de estruturação caracterizaria o acuro poético que empresta padrão estético de excelência à canção e qual espécie de estruturação não o faz.

A interpretação que sucedeu a análise de tais canções evidenciou a distinção entre *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, e *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque e a canção *Doce*

de Coco, de Wanderley Cardoso e Claudio Fontana. As primeiras podem ser definidas como espécies de canções estruturadas com acuro poético no uso dos recursos das linguagens musical e literária para a composição de seus discursos; a terceira pode ser definida como a canção cuja espécie de estruturação discursiva não é delimitada pelo acuro poético e, conseqüentemente, é desprovida de um padrão estético de excelência discursiva.

Tal processo analítico-interpretativo evidenciou um par de conclusões: 1) nas grades de programação da mídia televisiva das décadas de 1960 e 1970 havia espaço para a veiculação tanto de canções compostas com acuro poético quanto de canções desprovidas de um padrão estético excelência; a análise eventualmente saudosista, que reputaria à cena midiática daquela época somente a veiculação de um repertório musical composto por canções “de alta qualidade”, não se configurou. 2) Há uma espécie de produção musical que empenha a busca por imitar o Belo essencial, mesmo na música dita popular, veiculada pelo aparato televisivo numa sociedade midiaticizada; as duas primeiras canções analisadas serviram como matrizes dessa espécie de produção e a terceira canção serviu como matriz de uma produção musical não comprometida com o acuro discursivo poético e, conseqüentemente, com um empobrecimento estético.

A interpretação que sucedeu a análise de tais canções evidenciou a distinção entre as canções *Vidro Fumê*, de Carlos Colla e Kaliman Chiappiani e *Além, Porém Aqui*, de Fernando e Gustavo Anitelli. A primeira pode ser definida como uma canção que espelha a canção *Doce de Coco*, tomada como matriz de uma espécie de estruturação discursiva não delimitada pelo acuro poético e desprovida de um padrão estético de excelência discursiva; a segunda, espelhando as matrizes de *Domingo no Parque* e *Sabiá*, pode ser definida como uma canção estruturada com acuro poético no uso dos recursos das linguagens musical e literária.

Da mesma forma, tal processo analítico-interpretativo evidenciou um par de conclusões: 1) corroborando a primeira conclusão provinda das análises das canções das décadas de 1960 e 1970, pode-se afirmar que há espaço para a veiculação tanto de canções compostas com acuro poético quanto de canções desprovidas de um padrão estético de excelência, no entanto, eventualmente tal espaço não seja pertencente às grades de programação da mídia televisiva brasileira, mas a outros aparatos midiáticos; a análise eventualmente saudosista, que reputaria à cena midiática das décadas de 1960 e 1970 somente a veiculação de um repertório musical composto por canções “de alta qualidade” e à cena midiática da década de 2010 somente a exposição de um repertório musical “desprovido de qualidade”, não se configurou. 2) A espécie

de produção musical que empenha a busca por imitar o Belo essencial na música dita popular, veiculada pelos aparatos midiáticos digitais numa sociedade hipermediatizada, difere da produção musical veiculada pela mídia televisiva na década de 2010; a produção musical similar à segunda canção analisada neste bloco encontra espaço em mídias distintas da televisiva e a produção musical similar à primeira canção analisada neste bloco ainda encontra amplo espaço de veiculação na mídia televisiva aberta.

Concluiu-se, após as análises, que o momento político-sociocultural das décadas de 1960 e 1970, cujo contexto era o de uma ainda insipiente mediatização da sociedade, aponta para uma relação tanto estreita quanto específica entre mídia televisiva e canção popular massiva.

A mídia televisiva, herdeira da linguagem radiofônica, plena em veiculação de conteúdo estritamente musical desde seu nascedouro até aquele momento (seus primeiros 20 anos de penetração social) encontrava na música popular um produto de alto valor de veiculação tanto em sua grade de programação fixa quanto na produção de programas especiais sazonais.

Naquele primeiro período de atividades, menos próxima dos interesses que a aproximariam do mercado fonográfico, mais próxima dos procedimentos discursivos do veículo de comunicação de massa que a antecedeu, a mídia televisiva abria espaço para a veiculação de uma espécie de canção popular massiva pautada pelo acuro poético. Vale ressaltar que a mesma mídia abria espaços para a veiculação de um repertório musical caracterizado pelo parco uso dos recursos estruturantes das linguagens literária e musical. No entanto, há de se reconhecer que havia na mídia televisiva brasileira, à altura, o espaço destinado à veiculação de um repertório de música popular brasileira caracterizado por um padrão estético de excelência.

É possível notar que, paulatinamente, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1980, a mídia televisiva (já com mais de 20 anos de atividade consolidados) aproximou seus interesses daqueles que convergiam com os procedimentos do mercado fonográfico. Por conseguinte, afastou-se dos interesses estritamente musicais do repertório comprometido com o acuro discursivo (e com o padrão estético) que comporia suas grades de programação.

Vale ressaltar, a bem verdade, que outros fatores contribuíram para essa gradual mudança dos procedimentos midiáticos em relação à canção popular massiva “de qualidade”: o esgotamento do formato de programa televisivo Festival de Música Popular; a ausência de parte dos grandes compositores surgidos na Era dos Festivais, exilados do país e, conseqüentemente,

do cenário midiático brasileiro; a ausência de uma geração de grandes compositores que sucedesse imediatamente aquela exilada ou alijada de sua liberdade expressiva.

No entanto, em seu deslocamento de aproximação das gravadoras e distanciamento dos artistas, em sua aproximação do mercado fonográfico e distanciamento do discurso musical estruturado pelo acuro poético dos grandes compositores, a mídia televisiva brasileira tornou-se uma das responsáveis pelo processo de empobrecimento do discurso da canção popular massiva brasileira. Mais do que isso, tornou-se responsável também pelo empobrecimento estético da manifestação artístico-cultural Música Popular.

Esse empobrecimento estético é notável em diversos flancos: a homogeneização de manifestações regionais, que, em grande medida, contribui para diminuir a riqueza da multiplicidade de discursos; a descaracterização da natureza discursiva da música brasileira quando da imposição de gêneros e modos de execução de gêneros musicais; a construção de referenciais midiáticos-ligados-à-música, de cunho estritamente mercadológico, de sucessos tão avassaladores quanto passageiros, em detrimento de referenciais musicais cujo conteúdo discursivo empresta às suas obras o caráter eviterno.

Assim, o procedimento da mídia televisiva nas mais recentes três décadas teria sido um dos responsáveis por um par de empobrecimentos: do discurso poético e da apreensão estética da canção popular massiva brasileira. Em ambos, o prejudicado maior é o ouvinte de música, denominado anteriormente consumidor de música.

Entretanto, é principalmente a partir da popularização da Internet e da proliferação de aparatos digitais móveis, que permitiram ao *consumidor de música* o acesso, o armazenamento, o compartilhamento e a audição em deslocamento de um repertório escolhido por ele, que o agora novamente denominado *ouvinte de música* pode estruturar seu “sistema de resposta social”.

Diferentemente do contexto histórico-sociocultural das décadas de 1960 e 1970, o ouvinte de música dos anos 2010 conhece a possibilidade de intervir de modo contundente no processo comunicacional; neste caso específico, na relação entre mídia e música, que o atinge sobremaneira.

Partindo do âmbito das mediações, a circulação de mensagens produzidas e veiculadas pela mídia, que ocorre no polo de recepção do complexo comunicacional, é feita de modo a fazer notar que o receptor tem na hipermidiatização a ferramenta tática para burlar as estratégias da mídia televisiva em sintonia com o mercado fonográfico.

Partindo do âmbito da midiaticização, que amplia as possibilidades de acesso a aparatos tecnológicos para os indivíduos em sociedade, o receptor, agora com amplo acesso a aparatos midiáticos que o aproximam de seu próprio repertório, assume uma postura crítica com relação ao que lhe é oferecido como produto pela mídia e pode mediar de modo virtual, com outros – distantes e distintos – ouvintes de música tanto sua postura crítica com a programação musical da mídia televisiva quanto seu repertório de escuta, eventualmente caracterizado pela produção pautada pelo acuro poético em busca de um padrão estético de excelência.

O ouvinte da música “hipermidiaticizada” na segunda década dos anos 2000 é distinto do ouvinte da música apreendida pela mídia televisiva nas décadas de 1960 e 1970: a música apreendida pela mídia televisiva é reproduzida por alto falantes frontais ou laterais dos aparelhos de televisão, esta é reproduzida por micro alto falantes dos aparelhos de reprodução (computador, *Ipad*, *Ipod*, telefones celulares); aquela é apreendida a uma determinada distância, percorrida pelo ambiente, esta pode ser apreendida sem interferência do meio ambiente, pelo fone de ouvido. Ademais, o ouvinte de uma música hipermidiaticizada nos anos 2010 tem uma prerrogativa em relação àquela das décadas de 1960 e 1970: a da audição em movimento.

Ao elencar seu repertório próprio, acessar tal repertório, armazená-lo, eventualmente compartilhá-lo, o ouvinte de música pode ainda se deslocar levando consigo tal *set list*, realizar tarefas distintas e distantes enquanto realiza sua apreensão estética das músicas. O ouvinte de música não mais se encontra atrelado a um aparato midiático que requer dele toda e exclusiva atenção e que, portanto, tem nele um receptor de característica passiva; ao contrário, as mídias digitais móveis caracterizam um receptor ativo desde o momento da construção do repertório a ser apreendido até o momento da audição em hora, local e situação por ele mesmo determinados.

A consolidação dessa espécie de escuta nômade nos hábitos do ouvinte de música das primeiras décadas do século XXI transformou a paisagem sonora e engendrou um par de caracterizações de uma nova ordem estética no que tange à música midiaticizada:

Por um lado, a audição em movimento empobreceu a experiência estética da audição, pois o momento midiático-social em que a música deixa de ser apreendida desde o meio que delimita o local onde o ouvinte se encontra estático durante sua experiência de fruição e passa a ser armazenada em meios que se deslocam para onde e quando o ouvinte determina, é o momento em que, paulatinamente, a obra de arte deixa de ser a protagonista da ação do ouvinte e se transforma na companhia do ouvinte que realiza outra e qualquer atividade simultaneamente à

audição de música; por outro, como parte integrante do complexo objeto poético musical – objeto estético musical, a transformação do papel da Música na ação cotidiana do ouvinte (de protagonista a coadjuvante) implica uma espécie de empobrecimento estético na construção do discurso musical.

Tal especificidade estende seus efeitos para além do polo de recepção e atinge o polo da produção musical. O ouvinte-em-deslocamento define o repertório que habita sua mídia sonora móvel e o polo da produção de música encampa todos os seus esforços para figurar e permanecer entre os que compõem tal repertório. O receptor de música tem o controle da produção músico-midiática a que decide ter acesso, não mais está vinculado a uma mídia que o domina, que define seu repertório musical, sobre o qual ele não tem controle. Desse modo, o ouvinte de música prescinde da mídia televisiva, pois esta (justamente por se caracterizar como uma mídia massiva) não o provê de um repertório individualizado; mas não prescinde das mídias digitais (notadamente das mídias digitais móveis), onde compõe seu repertório musical. O repertório, individualizado, nem sempre é composto da produção musical que prescinde do acuro poético na construção de seu discurso.

É possível afirmar, portanto, que nestas primeiras décadas do século XXI, nesses tempos de hipermediatização da música, assistimos à consolidação de um processo de desmusicalização da mídia televisiva, que teve início pela segunda metade da década de 1980.

A canção popular massiva brasileira comprometida com o acuro poético na estruturação de seu discurso perdeu espaço nas grades de programação das emissoras de TV aberta. Desse modo, evidenciou-se o declínio de importância da linguagem musical de alto padrão estético no repertório musical da Televisão e o conseqüente empobrecimento da música popular na programação televisiva brasileira.

Responsável pelo empobrecimento estético da canção popular massiva brasileira, a mídia televisiva aberta prescinde da “música de qualidade”. Esta encontra seu espaço de produção e veiculação nas mídias digitais móveis. O ouvinte de música acultura sua apreensão estética distante da mídia televisiva desmusicalizada. A Música, hipermediatizada, entrega-se aos ouvidos de quem por Ela almeja.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. 2ª. Ed. São Paulo: Edipro, 2011.

- BARROS, Laan Mendes de. **Cultura das bordas: comunicação e cultura em movimentos**. Ciclo de Conferências 50 anos das Ciências da Comunicação no Brasil: a contribuição de São Paulo, 2013
- BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia – dispositivos sociais de crítica midiática**. São Paulo: Ed. Paulus, 2006.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 3ª. Ed. Petrópolis – Rio de Janeiro. Editora Vozes, 1998.
- FAUSTO NETO, Antonio. **Fragmentos de uma analítica da midiatização**. Matrizes, São Paulo. Vol. I, no. 2, p. 89-105, abril, 2008.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria del romanzo**. Roma: SE Testi e Documenti, 1972.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- PLATÃO. **Teeteto**. São Paulo: Edipro, 2007.
- SANTOS, Fátima Carneiro dos. **Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua**. 2ed. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2004.