

BOSSA NOVA: DE CANÇÃO A TRILHA

Elisabete Alfeld¹
Carmen Lúcia José²

Resumo

No movimento de uma mídia para outra, a dinâmica de um texto cultural ressemantiza o texto cultural de origem, restringindo-o e/ou complexificando-o esteticamente. No Brasil, a Bossa Nova, surgida na década de 50, foi um movimento definitivo para a canção popular. Depois disso, a dinâmica da cultura deslocou e relocou muitos dos textos musicais da Bossa Nova para outros contextos midiáticos; um deles foi o deslocamento e realocamento realizado pela televisão, mais especificamente, deslocado para o contexto da telenovela e no áudio como trilha da telenovela. Como trilha, a canção pode ser tema de abertura, de personagens ou ainda fazer as passagens entre cenas. Deslocada de seu contexto original, a canção dialoga com os elementos característicos da dramaturgia do entretenimento; os fragmentos da canção na cena servem à imagem distanciando-a de suas marcas estéticas. No caso da Bossa Nova, cujo paradigma composicional era “o amor, o sorriso e a flor”, quando relocada no contexto da telenovela, cria um contraponto em relação às tramas e subtramas presentes no enredo. Este recurso traz para a cena da novela a notoriedade de um gênero musical, porque já afirmado anteriormente pela audiência, quando da escuta no contexto original; no entanto, a notoriedade não é reconhecida pela escuta massiva e a canção é apenas trilha.

Palavras-chave

Bossa Nova; canção; trilha; telenovela.

Abstract

In the movement of a media for other, the dynamics of a text cultural gives another meaning the cultural text of origin, restricting and/or complexifying esthetically. In Brazil, the Bossa Nova, appeared in the decade of 50, it was a definitive movement for the popular song. After that, the dynamics of the culture moved and it reallocated many of the musical texts of the Bossa Nova for other contexts of the medias; one of them was the displacement and reallocation accomplished by television, more specifically, moved for the context of the soap opera and in the audio as soundtracks of the soap opera. As soundtracks, the song can be opening theme, of characters or still to do the passages among scenes. Moved of his original context, the song dialogues with the characteristic elements of the dramaturgy of the entertainment; the fragments of the song in the scene serve to the image distancing her of their aesthetic marks. In the case of the Bossa Nova, whose paradigm compositional was “the love, the smile and the flower”, when reallocated in the context of the soap opera, it creates a counterpoint in relation to the plots and the other intrigues presents in the plots. This resource brings for the scene of the soap opera the fame of a musical gender, because already affirmed previously by the audience, when of the listens in the original context; however, the fame is not recognized for the listens massive and the song is just soundtracks.

Keywords

Bossa Nova; song; soundtracks; soap opera.

A canção popular nos meios de comunicação de massa

Ocorrida no final do século XIX e começo do século XX, a terceira fase da Revolução Industrial esteve assentada em máquinas sensórias (cf. SANTAELLA, 1996), sendo a primeira delas a fotográfica; a segunda, a cinematográfica; a terceira, a radiofônica; a quarta, a televisão e, finalmente, o vídeo. Todas as máquinas sensórias foram inventadas sob o modo de produção capitalista, organizador da produção industrial da cultura e configurador da sociedade de massa, consumidora de bens culturais como mercadoria. Portanto, rapidamente, as máquinas sensórias tornaram-se meios de comunicação de massa, isto é, suportes tecnológicos em que os textos culturais de massa são produzidos, reproduzidos,

1 Doutora em Comunicação e Semiótica. Docente do Curso de Comunicação e Mídias e do Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária. PUCSP. Departamento de Arte-FAFICLA.
2 Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP), Professora de roteiro e organização da produção em rádio, na Universidade São Judas Tadeu e de Produção publicitária: som, na PUC-SP.

veiculados e recebidos.

Com a transformação das máquinas sensórias em meios de comunicação de massa, as estruturas sonoras que eram produzidas no corpo-mídia foram deslocadas como áudio pelas diversas naturezas tecnológicas, com exceção somente da fotografia; isto significa dizer que os meios de comunicação de massa se apropriaram da oralidade, dos efeitos sonoros, da música e da canção, no trânsito entre a mídia primária e as mídias terciárias: quando do trânsito para a radiofonia, esses constituintes ganham nova estrutura resultando em novas composições; quando do trânsito para o audiovisual – cinema, televisão e vídeo – ganham uma estrutura intratextual que conjuga visualidade e sonoridade. A música participa de ambos os trânsitos.

Desde o início, os cineastas do cinema mudo percebem a importância das composições musicais para acompanhar as seqüências imagéticas em movimento porque, sem o dialógico, a música estabelece as informações necessárias quando incorporada à cena do filme. A popularidade dos filmes mudos de Charles Chaplin está, sem dúvida, atrelada à música de seus filmes, que acompanha, em ritmos, alturas e frases musicais, os movimentos, os gestos e as expressões faciais da personagem Carlitos.

Na década de 20, o rádio como meio de comunicação de massa percebe a freqüência das canções no cotidiano das pessoas e preenche a grade das emissoras com uma estrutura seqüencial de canções, que foi denominada programação musical; descobriu também os compositores eruditos que já tinham descoberto as simultaneidades sonoras entre as texturas entre o erudito e o popular. Além disso, se apropriou de modo geral da música composta anteriormente para usar como background dos textos orais radiofônicos, na condição de paisagem sonora para vinhetas, spots, prefixos de programas, aberturas de programetes, etc.

No Brasil, o início dos anos 1930 havia marcado a primeira grande mudança na programação do rádio. Depois de ser autorizado por decreto presidencial em 1932, o uso da publicidade no rádio alterou de forma radical a concepção dos programas. O veículo, que durante toda a década de 1920 tinha sido mantido como mero transmissor de músicas e, no caso de algumas rádios, de palestras de longa duração, transformou-se na década seguinte em meio de entretenimento, como programas de atrações variadas (MOREIRA, 2002: 71).

Apontada por Sonia Virgínia Moreira, na mudança radical da programação do rádio, é importante destacar a troca da música erudita, predominante na programação dos anos de 1920, pela canção popular, na programação dos anos de 1930.

Aprendendo com as mídias eletrônicas que lhe foram anteriores, a televisão absorveu os programas radiofônicos, dotando-lhes de imagem visual e, entre outros, muito rapidamente, a radionovela rumou para telenovela; absorveu ainda o que o cinema já descobrira como recurso de áudio, depois do aparecimento da banda sonora; finalmente, a televisão apareceu melhor resolvida como meio de comunicação de massa porque encontrou a Indústria Cultural já assentada na esclarecida idéia da cultura como mercadoria, focada para compor e configurar a sociedade de massa.

Desde o princípio, o cotidiano das pessoas em todo e qualquer contexto social já estava preenchido pela música, pelos efeitos sonoros naturais e pelas canções, que eram cantaroladas, assobiadas ou lalariadas para acompanhar principalmente, o trabalho; que eram cantadas tanto para homenagear as entidades sagradas como para comemorar, festivamente, as cenas importantes da vida e, lugubrememente, a consciência na cena da morte. Daí, a pertinência do trânsito e da tradução que ocorrem na fronteira entre a mídia primária e a mídia terciária.

Quando do aparecimento das máquinas sensórias, tornadas meios de comunicação de massa, a memória criativa da espécie foi acionada para criar outros modos de vincular um com todos, ampliando o espaço dos dados comuns e da audiência e tornando público o que era do privado. Isto resultou na redistribuição dos textos culturais de um segmento social para outros, estabelecendo trocas culturais entre segmentos diferenciados que, até então, evitavam todo e qualquer tipo de vínculo, mantendo-se distinto e singular.

Era preciso pensar a ocupação do tempo/espaço dos meios de comunicação de massa para poder comercializá-los; então, gradativamente, a Indústria Cultural foi adotando procedimentos de seleção/associação na mídia que lhe foi anterior, resultando em estruturas de informação reconhecidas e decodificadas, de modo geral, para todos os segmentos culturais de um mesmo grupo, independentemente do lastro de origem dos segmentos; buscando outras fórmulas, padrões e modelos que continuassem a garantir a ordem e o vínculo de todos ao consumo, confirmando, assim, as vantagens e os efeitos desejados.

Disto resultou o que foi denominado de *cultura pop* e, no interior dela, de *música pop* que, ainda no século XIX, nomeou a música ligeira norte-americana e, conforme localização histórica pontuada por Heloísa Valente (2003:59), “seu sentido encontra-se hoje vinculado à música adolescente dos anos posteriores à década de 1950”.

Apesar de toda a dificuldade, a música ou canção pop foi assim apresentada por Roy Shuker (1999:193), “sob o prisma musical, o pop caracteriza-se pelos *refrões* fáceis de memorizar e pelo amor romântico como tema.”; para o crítico musical Rui Eduardo Pais, citado por Valente (2003:59): “Uma canção pop não tem mais do que uns meses de existência, mas ela chega aos quatro cantos do mundo. Se assim não acontece, é pelo menos esse o propósito.”; e para Luiz Tatit (1994:45), “A letra, a melodia e todo o acabamento musical que compõem a canção [...]. Algo ocorre em imanência que nos faz apreender a integração e a compatibilidade entre elementos verbais e não-verbais, como se todos concorressem à mesma zona de sentido.”

A música pop e a canção pop tornaram-se a principal mercadoria cultural do século XX e a referência predominante nos meios de comunicação de massa: passaram a ser produzidas para tocar no rádio, para constituir as paisagens sonoro-musicais das vinhetas e dos spots publicitários e para trilhar os filmes cinematográficos.

Quando chegaram à televisão, aproveitando-se das experiências cinematográficas e radiofônicas, a telenovela brasileira já nasceu com a vinheta de abertura trilhada e com paisagens sonoras bem compostas exigidas pelo clímax de determinadas cenas. Inicialmente, como era feito no rádio, as canções e a música erudita eram fragmentadas de acordo com a exigência do clímax e da duração da abertura ou da cena, tornando-se paisagem sonora; em seguida, como era feito no cinema, as canções passaram a ser compostas com exclusividade para o enredo da telenovela, por compositores consagrados da MPB.

No meio do século XX, em plena década de 50, tem início a configuração da sociedade de massa brasileira, sustentada pela Indústria Cultural e pelos Meios de Comunicação de Massa. Era preciso formar a classe média brasileira para garantir o desenho de um país capitalista industrial, como foi exigido depois das duas grandes guerras, quando o centro econômico foi deslocado da Europa para a América do Norte, redesenhando, então, o mapa internacional do imperialismo. Ao configurar a sociedade de massa, a Indústria Cultural e os Meios de Comunicação de Massa focaram, principalmente, sobre a juventude como público para suas mercadorias,

tanto para o consumo de bens materiais como de bens culturais. E surge a Bossa Nova, expressão musical de jovens da jovem classe média brasileira que a distinguia da canção popular brasileira tocada no rádio e produzida por artistas populares, oriundos dos subúrbios cariocas. Não vamos contar essa história porque Ruy Castro (1990) já fez isso no livro *Chega de Saudade*, do qual retiramos alguns fragmentos panorâmicos da época e do movimento musical:

O amigo de Bôscoli era Mário, o mais velho, mas foi Oscar, então com dezessete anos, que compôs de saída com Ronaldo uma coisinha chamada *Não faz assim*, que depois seria considerada uma das primeiras canções da Bossa Nova (1990:136).

Canção do amor demais é o famoso LP que Elizete Cardoso gravou em abril de 1958 para um selo não-comercial chamado festa. No futuro, iria festejá-lo como o disco que inaugurou a Bossa Nova, por ser todo dedicado às canções de uma nova dupla, Tom e Vinícius – e, principalmente, porque João Gilberto acompanhava Elizete ao violão em duas faixas (*Chega de saudade* e *Outra vez*), fazendo pela primeira vez o que seria a batida da Bossa Nova (1990:175).

Mas, para Chico (Pereira, da Odeon), o que João tinha de gravar, com urgência, era um disco – e o caminho mais rápido para isto era procurar um dos maestros da Odeon, Antonio Carlos Jobim (1990:189).

com o arranjo dado em São Paulo e, finalmente, a sua descoberta (de João Gilberto) pelo mercado carioca, ‘Chega de saudade’ vendeu 15 mil 78s de agosto a dezembro de 1958. A Odeon ainda não sabia que aqueles 1m59s de música, que haviam sido um inferno para gravar, se expandiriam em janeiro e fevereiro de 1959 num LP chamado *Chega de saudade*, que venderia, de saída, 35 mil cópias (1990:198).

A canção da Bossa Nova

Wave (TOM JOBIM, 1967) é uma das referências do modo de criação das letras das canções da bossa nova:

Vou te contar
Os olhos já não podem ver
Coisas que só o coração pode entender
Fundamental é mesmo o amor
É impossível ser feliz sozinho

O resto é mar
É tudo que não sei contar
São coisas lindas
Que eu tenho pra te dar
Vem de mansinho a brisa e me diz
É impossível ser feliz sozinho
Da primeira vez era a cidade
Da segunda o cais e a eternidade
Agora eu já sei
Da onda que se ergueu no mar
E das estrelas que esquecemos de contar
O amor se deixa surpreender
Enquanto a noite vem nos envolver

Sobre os textos das canções da Bossa Nova assim se refere Brasil Rocha Brito (1978: 38): “os textos cantados não são valorizados apenas pelo que conteriam como expressões de idéias, pensamentos, ou por obedecer a uma forma determinada”; na composição das letras a palavra é valorizada “pelo que representa como individualidade sonora” e “ao invés de versos de tipo radionovelesco, procura-se reduzir as situações a seus dados essenciais através de uma expressão contida e despojada”.

Wave insere-se no modelo descrito por Medaglia (1978:87): “a imaginação poética BN foi encontrar na simbologia do “amor, o sorriso e a flor” a sua fonte de inspiração e energia espiritual”. Além desse aspecto, podemos incluir *Wave* na tipologia das canções que, segundo Medaglia, apresentam um conteúdo que “descreve ou comenta situações, circunstâncias e fenômenos inerentes à vida citadina e praieira, regiões onde nasceu e circula a bossa nova”. A esse traço Medaglia define como “cor local” referindo-se aos “textos reveladores ou característicos de uma região e uma geração, que ilustram as aspirações afetivas e humanas dessa gente”.

A letra da canção *Wave* incorpora as seguintes características próprias das letras das composições da bossa nova: a temática extraída do cotidiano sobre o amor e a cidade do Rio de Janeiro; a linguagem coloquial, o primeiro verso da canção *Vou te contar* é uma expressão coloquial e já sinaliza o tom de conversa e a aproximação com o destinatário/ouvinte sobre o que o letrista cantando/conta o que *os olhos já não podem ver*; os componentes linguísticos da canção são destituídos de qualquer excesso figurativo e dos efeitos melodramáticos, a linguagem da

canção usa de recursos expressivos (aliterações, rimas, metáforas) para a construção das imagens poéticas cuja finalidade é revelar o valor estético do conteúdo semântico presente no universo da letra da canção; a concentração dos elementos poéticos, o signo linguístico é portador da carga imagética e sonora reveladas na construção e arranjo das palavras em cada verso da canção; a predominância da narratividade, o modo de contar é sem conflitos, sem tensão; a intriga, aspecto característico das composições narrativas, é substituída pela criação das imagens visuais e sonoras responsáveis pela construção dos efeitos poéticos e a sugestão de climas de alegria, de felicidade, de prazer e de encantamento que ambienta personagens e a paisagem; o modo de composição dos versos aproxima-se da fala, é a oralidade traduzida no arranjo da composição poética da letra da canção.

O lirismo da canção é enfatizado na letra e marcado por um emissor explícito no texto que se dirige a um destinatário também explícito: *Vou te contar*. Quem conta, fala sobre o que os olhos não podem ver, pois diz sobre as coisas do coração e que só com o coração é possível entender. Essas ‘coisas’ do coração dizem respeito ao amor que é enfatizado nos versos da canção *fundamental é mesmo o amor, é impossível ser feliz sozinho*. É nesse contexto que o amor se deixa surpreender. Amor e mar são as tematizações recorrentes na letra da canção cuja finalidade é propor modelos de sensibilidade: ver, sentir, ouvir e traduzir toda essa sensação em expressões linguísticas imagéticas e sonoras.

Sob o paradigma do amor, o sorriso e a flor a letra da canção *Wave* expõe a singularidade das letras das composições da Bossa Nova: tudo está em harmonia sem dramas e conflitos; ou como diz Tatit (2004:181), com letras leves e líricas, evitando sempre a presença do elemento dramático ou trágico, Jobim fez da tristeza e da alegria um só sinal de delicadeza que perpassa todas as suas canções. Sobre Tom Jobim, assim se refere Ruy Castro (2001:29): “Todas as vezes que Tom abriu o piano, o mundo melhorou [...] tornou-se um mundo mais harmônico, melódico e poético”. Parte daí a qualificação que Ruy Castro (2001:33) atribui a Tom Jobim: “o maestro dos sentidos – De uma paleta de pintor e de uma caixinha de música, Tom tirou todo um Brasil”.

A canção das mídias

Conforme David Harvey (1992), a nova ordem do capitalismo para enfrentar a grande crise ocorrida

na segunda metade do século XX se realiza através de investimentos que se caracterizam por grandes ganhos em curto espaço-tempo de realização e que se fundamenta na capacidade de flexibilizar os investimentos de modo a fazer nascer um do desgaste do outro, na ocupação dos novos espaços de negócios.

Aproveitando os ensinamentos da Revolução Industrial que deslocou a versatilidade, a dinamicidade e a infinitude do homem ideal do renascimento para a máquina como modo de manter a lógica de acumulação de capital, na acumulação flexível, a crise da Modernidade deslocou a versatilidade, a dinamicidade e a infinitude para a própria acumulação, encaminhando a ordem mundial para a superacumulação; politicamente, a versatilidade e a dinamicidade são valorizadas como vantagens em nome da infinitude do lucro, efeito desejado deste modo de produção. Outro aspecto a destacar é a configuração de sujeito já indicado criticamente no livro *As Marcas do Visível*, por seu autor Frederic Jameson, como sujeito pós-moderno:

Mas o esquizofrênico não chega a conhecer dessa maneira a articulação da linguagem nem consegue ter a nossa experiência de continuidade temporal tampouco, estando condenado, portanto, a viver em um presente perpétuo [...] a experiência esquizofrênica por uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se numa seqüência coerente (1995:122).

O sujeito esquizofrênico realiza outra articulação de linguagem, em saltos e surtos, como o faz a acumulação flexível, suspendendo partículas de transição, funcionalmente hipotéticas, dotadas da função de subordinar um signo ao outro de modo a instalar-lhes no tempo e no espaço do código e das linguagens para elaborar sentido. É possível também a fixação em um dos pontos dessa outra articulação em surto, resultando numa leitura que confecciona uma generalidade a partir de um único signo, colocando o receptor na experiência do eterno presente do mesmo significante.

A compressão tempo/espaço também está presente no modo como se experiência a vida cotidiana, em saltos e em surtos, vivida como eventos, que deixaram de serem fatos; cada evento é fabricado como se fosse único e como espetáculo para fixar a atenção só sobre si mesmo, sem antes nem depois. Cada evento ou cada ocupação cotidiana está também pontuado num mesmo significante de forma isolada, descontínua e desconexa para manter o sentido

geral e vazio, que motiva o salto para outro evento.

Para ser desconectado dos demais e apresentado como único e isolado, cada acontecimento conta com a organização programática dos meios de comunicação e com as fórmulas do marketing para ser transformado em evento, de forma invisível, diluída, quase transparente, irreconhecível, não memorizada e, portanto, desreperteriada, como apresenta Jameson (1995:80):

a própria função dos meios de comunicação é de relegar ao passado tais experiências históricas recentes, isto o mais rapidamente possível. A função informativa dos meios seria, desse modo, a de ajudar a esquecer, a de servir de verdadeiro instrumento e agente de nossa amnésia histórica.

A todas as formas tradutoras das relações sociais, econômicas, políticas e culturais falta a experiência de socialização humana porque são só imagens, sonoras e visuais, cuja mensagem única é o consumo. Como essas imagens apresentam-se desconectadas, descontínuas e isoladas, na recepção, elas são guardadas como imagem única, que não compõem uma história ou uma ruína. Cada imagem é armazenada num banco de dados e chamada pelos produtores culturais para integrar outro evento, outra vez num deslocamento desconexo, descontínuo e isolado. Afinal, como diz J.B.Thompson “A política de hoje é cada vez mais um problema de reforma gradual e de acomodação pragmática de interesses conflitantes antes que sejam visibilizadas as contradições e os conflitos entre as classes (1998:106)”.

A música pop não escapou dessas mudanças e a pesquisadora Heloísa Valente preferiu rebatizar a canção pop de canção das mídias, para maior discernimento na relação canção popular e meios de comunicação:

Ao nos referirmos à canção das mídias, estamos tratando da canção em uma gama de modalidades que tem uma orientação comum: ter nascido no âmbito de uma sociedade já dominada pelos meios de comunicação de massa (as mídias). Isto se traduz numa canção composta, executada, difundida e recebida segundo os recursos oferecidos pelo conjunto de técnicas do som (e/ou do audiovisual) vigente que, por sua vez, está condicionado à esfera político-econômica das gravadoras. Acrescente-se que, em relação aos séculos precedentes, a canção das mídias atenderá a um público cuja sensibilidade cambiará mais rapidamente ao longo dos anos, graças à implantação de novas tecnologias do som e da imagem (2003:60).

A colocação da autora reafirma a canção das mídias como mercadoria, como foi dito, anteriormente, como texto da cultura de massa, mas, agora, essa mercadoria apresenta um traço novo, que é uma das marcas do texto cultural pós-moderno: a canção das mídias é produzida, reproduzida, distribuída e veiculada como evento ou como inseridos num evento, ambos estruturados como espaços da rede de negócios, isto é, como texto cultural que pode ser, constantemente, flexibilizado para o devido fim da acumulação capitalista, como conceituado por David Harvey, anteriormente.

Versátil, dinâmica e infinita, a canção das mídias é um texto vantajoso porque possível de ser deslocado como parte de múltiplos eventos e, cada vez que se integra em um deles, acumula lucros. Seus múltiplos deslocamentos estão garantidos, de um lado, pelo algo que “ocorre em imanência que nos faz apreender a integração e a compatibilidade entre elementos verbais e não-verbais (TATIT, 1994:45)” e, de outro, porque o campo semântico das canções das mídias é geral e vazio, podendo ser parte ou trilha de todo outro evento que não seja a própria canção.

O sujeito-ouvinte apresenta uma escuta esquizofônica, isto é, como não articula nenhum tipo de associação, nem por contigüidade nem por similaridade, toda canção move o corpo como se fosse única e aparece isolada de tudo o que a escuta anterior poderia ter registrado. Desconectada e descontínua, isola a escuta da canção e condiciona-a ao evento ou a algum tipo de mídia, sem reconhecê-la mesmo quando o som vibra no corpo, bastando apenas que ele se movimente com os mesmos trejeitos já que a ritmação é sempre a mesma e exige sempre a mesma parte do corpo.

Finalmente, a compressão tempo/espaço na vida cotidiana impede o relaxamento, a contemplação e a leitura crítica dos fatos; então, resta-nos a imitação dos modelos enviados pelas mídias. Daí, a própria vida cotidiana passa a ser preenchida pela reprodução desses modelos em formas de imagens visuais, acompanhadas musicalmente por estruturas sonoras fragmentadas, cuja seqüência acaba organizando outra música ou outra canção; para dançar nas baladas, nas festas de rodeio ou no forró universitário, o modelo é emitido pelas dançarinas do Faustão e confirmado pelas academias, sem nenhum sentido particular e peculiar a não ser o da exposição do corpo que, pelos mesmos trejeitos, confirmam a audiência, portanto, o consumo.

Por que não trazer de volta a Bossa Nova e, principalmente, Tom Jobim? Afinal, como disse Ruy Castro (2001:29), já citado anteriormente, “Todas as vezes que

Tom abriu o piano, o mundo melhorou [...] tornou-se um mundo mais harmônico, melódico e poético”. Mas não era possível trazê-lo exatamente como Tom fora na época da Bossa Nova porque, afinal, o mundo tinha mudado; Tom devia retornar para atender ao tom das novas necessidades, isto é, para ser reconhecido por um sujeito-espectador esquizofrênico; para ser a trombeta das minorias com o verso *Vou te contar*, para tornar positivo – a síndrome de down – o que, anteriormente, era negativo e excluído do grupo social; para ajudar na construção de um novo juízo perceptivo que não exclui os diferentes. E assim foi feito: *Wave*, de Tom Jobim, retorna como trilha da vinheta de abertura da telenovela *Páginas da Vida*.

A canção-trilha na telenovela

A canção na telenovela é incorporada, quase sempre, como elemento não diegético, sua função é sublinhar os momentos de tensão dramática contribuindo para o desenvolvimento do enredo. Na cena da novela a canção é o suporte da imagem e sua escolha está na dependência dos efeitos que produzirá para compor o clima adequado à cena. Tratando-se da cena da telenovela sabemos que há um conjunto de recursos que são utilizados para compor o clima adequado ou, mais precisamente, para manipular a emoção do espectador: atores carismáticos, a cenarização, os recursos de edição, os clichês do melodrama e a trilha sonora. O efeito produzido por todos esses elementos componentes da cena leva à padronização da emoção – chorar, rir ou sentir raiva já está programado – pois obedece a esquemas paradigmáticos da dramaturgia do entretenimento.

São componentes básicos da teledramaturgia: a linguagem coloquial, a trama movimentada, um universo sógnico identificável com a realidade da vida, a redundância do contar, a ação dramática, as grandes emoções resgatadas do melodrama e das produções folhetinescas, a *retórica do excesso* (BARBERO, 1997:166) e a fórmula tensão-distensão-nova-tensão-nova-distensão (ECO, 1970:193). Completa esse elenco a tendência cada vez mais presente nas telenovelas de ambigüizar a diversidade ficção/realidade. A incorporação dos temas da atualidade ao enredo ficcional constitui-se num dos recursos para a construção da trama.

Páginas da Vida, produzida pela Rede Globo de televisão, autoria de Manoel Carlos, não apenas incorporou à ficção todos esses traços anteriores, mas foi além ao trazer para a finalização de cada capítulo depoimentos de atores sociais que ilustravam algum aspecto encenado na trama.

O caráter polêmico dos depoimentos sobre as histórias reais vividas, a referência na cena da novela a notícias destacadas na mídia impressa, o tratamento dramaturgicamente dado à síndrome de down, alcoolismo, anorexia entre outros temas, e a encenação do incêndio ao ônibus com passageiros, uma duplicação do fato real acontecido dias antes na cidade do Rio de Janeiro, foram algumas das estratégias utilizadas para estabelecer o vínculo da ficção com a realidade. Diga-se uma vinculação intencionalmente construída para conectar a recepção ao produto telenovela. Incorporar à trama todos esses elementos pode até sugerir a atualidade da cena da novela; no entanto o que sobressai a todos esses expedientes é a ficcionalização e o tratamento dramaturgico.

É neste universo que a canção (letra e melodia) é inserida e motivada por diversos fatores: serve como elemento de caracterização de personagens e do enredo; como elemento de transição entre as cenas e, algumas vezes, de elemento circunstancial para reforçar a dramaticidade da ação; sendo que todos eles estão submetidos à instância cênico-visual. Isto significa que a canção quando incorporada à trama vem sempre com a função de reforçar o conteúdo da cena, e está na cena para atingir o seu fim último que é criar vínculos emotivos com o espectador. A sugestão de climas e emoções é pré-determinada e a canção é o texto paralelo que enfatiza todas as emoções. Para isso concorrem a letra e a melodia dos fragmentos de canções presentes na cena.

Na telenovela o contexto da escuta da canção é a cena, melodia e letra convivem com personagens, diálogos, cenários, enquadramentos, enfim, com toda a dramaturgia da cena. Assim, é nesse contexto da encenação que a canção é ouvida. Nesse novo contexto de escuta a canção está associada, como já dissemos anteriormente, aos elementos dramáticos da trama e como suporte da ação. Mas nem sempre esse é o seu emprego, pois quando deslocada para a cena há uma resignificação devido ao diálogo estabelecido entre o que é representado na cena e a canção que serve de trilha. Para exemplificar esse aspecto procedemos à análise de uma das canções presentes na telenovela *Páginas da Vida*, trata-se da canção *Wave*, letra e melodia de Tom Jobim, que é tema da abertura da novela. Na abertura, a versão da canção é instrumental; nas cenas, é a versão cantada.

A canção na vinheta de abertura da telenovela

A vinheta de abertura da telenovela *Páginas da Vida* tem a duração de um minuto, o tema da abertura é a versão instrumental da canção *Wave*. O contexto visual da vinheta apresenta fragmentos de cenas do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro: O Pão de Açúcar, uma família que caminha pelo calçadão da praia, crianças brincando num parque, um casal de velhinhos sentados no banco do jardim, uma mulher empurrando um carrinho de bebê, o menino empinando pipa e, por último, a imagem de um casal refletida na água. Todas essas imagens vão saindo do foco da câmera para destacar em primeiro plano uma folha de árvore que percorre toda a cena de abertura até cair na água e refletir o casal se abraçando. Recursos tecnológicos criam os efeitos imagéticos dos fragmentos de ações representados visualmente e o movimento da folha por toda a cena de abertura.

Destituída da letra, a canção na vinheta de abertura da telenovela é paisagem sonora das imagens da cidade do Rio de Janeiro recortadas para compor a abertura. De um Rio de Janeiro em harmonia, produto de uma construção cenográfica para situar a abertura da telenovela. Em câmera lenta os fragmentos das imagens recortadas cenograficamente, sugerem a sensação de leveza, de uma cidade ideal distante da cotidianidade do dia a dia dos grandes centros urbanos. A vinheta da abertura constitui-se numa composição visual de imagens para ilustrar a melodia da canção *Wave*.

A canção no contexto da abertura identifica sua origem: é uma das canções da Bossa Nova, mas não é apenas isto que traz para a abertura: o contexto urbano e o clima da bossa nova. A canção em diálogo com as imagens da abertura expõe o contraponto entre o universo da canção e o universo da cena de abertura: na primeira, o que é reconstruído metaforicamente é o contexto urbano paradigmático na tríade “o amor, o sorriso e a flor”, é a construção estético-poética resultante de um modo de olhar e sentir a cidade do Rio de Janeiro presentes na composição de Tom Jobim; na segunda, há a construção espetacular resultante dos recursos tecnológicos de composição da vinheta, da edição e da seleção dos fragmentos de cenas arranjadas para ambientar a trama e apresentar os créditos. Na trama de *Páginas da Vida* a realidade da ficção é um espaço de conflitos: traição, mentiras, desencontros, luta pelo poder, preconceito, fraudes, violência, etc.; que encontra o seu paralelo nas páginas da vida cotidiana onde a realidade é também um espaço de conflitos.

Wave deslocada para a cena de abertura assume o único significado: é a porta de entrada para a ficção.

A canção na cena da telenovela

Wave (na interpretação de Daniel Jobim e Maria Luiza Jobim) é tema de locação, serve de suporte sonoro à paisagem cenográfica do Rio de Janeiro nas tomadas aéreas de suas imagens emblemáticas: o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar, a praia, é o desfile das imagens paradisíacas da paisagem editadas pela câmera. É o Rio de Janeiro cartão-postal, o Rio de Janeiro “da bala perdida” e da violência urbana está ausente das imagens que ambientalizam a trama. Assim, enquanto ouvimos os versos da canção e vemos as imagens encantadoras da paisagem nas tomadas aéreas distanciamos-nos tanto da realidade como da ficção. Se a canção nos transporta para além da cena, ela também sinaliza para o descompromisso com a realidade retratada nas *Páginas da Vida* da ficção e nas páginas da vida do cotidiano.

Wave, ainda tem a função de encerrar o capítulo do dia e fazer a passagem para os depoimentos. Da canção é retirado um de seus versos, o primeiro, *Vou te contar*, que introduz o depoimento do dia. Reduzida a canção a apenas um de seus versos, temos nova significação: na canção a expressão Vou te contar inicia o relato da desilusão, do abandono, do desamor, da solidão, do preconceito, etc. Ainda que muitos depoimentos fossem uma exaltação à vida estes passaram por situações conflituosas e superaram os obstáculos da vida. Além disso, todos os depoimentos passam pelo filtro da edição, os atores reais são deslocados de seus contextos reais para entrar no contexto da ficção, o seu depoimento é para a câmera e para os milhares de espectadores. Estão na telinha no horário nobre da telenovela lado a lado com os atores já consagrados. *Vou te contar* já não é mais o verso da canção.

A canção deixa de ser canção, também, no capítulo final da telenovela. Resolvida a trama e as subtramas, a canção se transforma apenas em legenda. Cada verso escrito em letra cursiva faz a legendagem das imagens do livro das *Páginas da Vida* que é ilustrado com imagens da situação-clichê da trama e atualiza o conteúdo semântico do verso é *impossível ser feliz sozinho*. Tudo vira par na novela. Vemos e ouvimos não mais a canção e sim a cena; a letra de *Wave* que serve de legenda às imagens-clichês tem como trilha sonora outra composição *Movimento da Primavera*, (composição e orquestração de Alexandra Guerra, tema das personagens Clara e Francisco). O depoimento

no último capítulo é o relato de um ator social que tem síndrome de down. A telenovela termina com a frase “Sou especial, porque sou feliz”. Na cena final, a canção *Wave* (interpretada por Daniel Jobim e Maria Luiza Jobim), serve de trilha às imagens majestosas do Cristo Redentor e da cidade do Rio de Janeiro. Na vinheta ou na cena, a canção, em outro arranjo e interpretação, recortada e fragmentada, submissa à trama e deslocada de seu contexto original de escuta, é ressignificada: distante de suas marcas estéticas é trilha para ambientar as imagens da ficção.

Referências

- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova, in **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.17-41.
- CASTRO, Ruy **A onda que ergueu no mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Chega de Saudade**. A História e as Histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- ECO, Umberto **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- JAMESON, Frederic **As Marcas do Visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova, in **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 67-123.
- MENEZES, José Eugenio O. Incomunicação e Mídia. In: **Os Meios de Incomunicação**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 25-33.
- MOREIRA, Sonia Virginia. **Rádio em Transição: tecnologias e leis nos Estados Unidos e no Brasil**. Rio de Janeiro: Mil Palavras, 2002.
- SANTAELLA, Lucia. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.
- SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê

Editorial, 2004.

_____. **O cancionista**. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. **Semiótica da Canção**: melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

VALENTE. Heloisa Duarte. . São Paulo: Via Lettera. 2003.

