

UM ORIGINAL DE MÚSICA POPULAR E SUAS ATUALIZAÇÕES: ENTRE PERMANÊNCIAS E DIFERENÇAS

Hermilson Garcia do Nascimento
Universidade Federal de Uberlândia
Professor Assistente
nascimento@fafcs.ufu.br

Resumo: Recentes trabalhos têm indicado a necessidade de se discutir uma complexa questão com importante ressonância no campo da escuta: o original de uma peça musical, instrumental ou canção, tendo na sua qualificação a indicação de um paradigma aplicável a diferentes questões de estudo. O primeiro fonograma apresenta esse original, mas em novas gravações da peça, parte dos elementos que a caracterizam permanece, e as contribuições se colocam como vozes a evidenciar uma rede interpretativa e uma espécie de maleabilidade do corpo material que uma obra encerra em sua singularidade. Articulando noções ampliadas de processo criativo e interpretação perceberemos que no pêndulo entre permanências e diferenças, na atualização de um original, se coloca a possibilidade de uma melhor compreensão da própria obra e da (cri)ação de compositor, arranjador e intérprete.

Palavras-chave: Processo criativo; interpretação; fonograma.

Abstract: Recent works have indicated the need of put under topic of discussion a issue that greatly echoes in the field of Listening Comprehension: the original piece of a musical work, whether it be a song or an instrumental piece, which are qualified by an indication of a paradigm applicable to separately different topics of study. The first phonogram presents that original, but when rerecording the piece, elements of its original characteristics are preserved whereas new ideas are added to demonstrate an act of interpretation and flexibility which a piece holds in its uniqueness. By broadening the concepts of the creative process and interpretation, we come across the fact that the idea of adding new elements to a piece may come as way of making the understanding of this very same piece and of the creation/ actions of the composer, arranger and interpreter, easier to those who come across it.

Key words: Creative process; interpretation; phonogram.

A bibliografia existente sobre música popular demonstra o quão ainda pouco se lançou num terreno aberto a exames mais detalhados em termos musicais. Muitos autores optam por privilegiar um estudo de como as práticas musicais se relacionam com sua sociedade e cultura, por vezes sem observar com cuidado as expressões de poética que qualificam tais práticas a partir do que, pensamos, pode-se alcançar uma escuta mais arguciosa desses fenômenos. Após mais de um século de música gravada podemos sem hesitação afirmar que o impacto dessa conquista tecnológica mudou os rumos da cultura e prática musicais. Criou um universo em miniatura impondo por quase meio século – até que surgisse o *Long Play* – o limite de três minutos e meio para o fonograma; intensificou um processo de desterritorialização cultural e possibilita hoje a consciência de uma nova oralidade musical, pós-escrita. O delineamento desse processo tem apontado o fonograma como fonte material privilegiada para a pesquisa, sendo mesmo considerado como “o eixo central da experiência musical” (Napolitano, 2003: 841), especialmente na música popular. Isso traz diferentes perspectivas e também forte impacto metodológico, a exemplo da eventual necessidade de proceder uma transcrição, mais ou menos detalhada conforme os objetivos da pesquisa, ou da importância de uma criteriosa seleção do fonograma, coerentemente posicionado no contexto histórico a ser estudado.

Se a partitura durante muito tempo foi o único meio de registro e divulgação das obras teve ao longo dos séculos também uma grande importância como suporte intelectual, no próprio desenvolvimento da estruturação musical. Ainda assim a música não está *na* partitura. Esta é um roteiro bem detalhado do que deve soar à audiência, no caso da música erudita, e sua valorização favorece uma espécie de culto ao compositor como vulto maior da expressão musical, em torno do qual devem se colocar os intérpretes no cumprimento daquilo que seria um ideal poético a ser atingido¹. A notação em partitura desse *ideal* se consagra então como “instância de representação do original” (Aragão, 2001: 16) de uma obra. Já na música popular a transmissão – compositor ? intérpretes – tende a se dar pessoalmente ou por registro em áudio; também por escrito como na prática erudita, mas com a diferença de que a “prescrição” tende a ser mais aberta, com coisas pensadas apenas aproximadamente, não por desleixo mas por cultura. Uma cultura de maior reciprocidade, em que o compositor raramente determina tudo o que deve ser executado, deixando boa parte a critério da interpretação, na qual “a liberdade do *performer* (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande” (Napolitano, 2003: 841-842).

1 Não se toma aqui o papel do intérprete de uma forma mecânica ou restrita ao estreito sentido da realização de uma réplica da obra. Zampronha discute a razão da complexidade musical posicionando claramente as relações de interpretação existentes entre uma música, sua partitura, sua execução ao vivo, gravação, ou mesmo sua imagem mental. Trata a natureza musical como a de um “possível”, um “objeto abstrato geral” que se constrói “após diferentes interpretações que vão se cristalizando com o tempo”, afirmando que mesmo o que o compositor tem em mente acerca de sua peça não configura esse objeto (Zampronha, 2001: 9-10).

É notável que o processo de produção fonográfica industrial constitui uma atuação em que a condição autoral não está exclusivamente no compositor. Há em todo o processo várias etapas produtivas que não estão a cargo do poeta *primo*, como a captação do áudio, sua mixagem e masterização, o direcionamento da produção e distribuição, tudo isso interferindo no resultado e alcance de um fonograma. Outrossim, independente da maneira um tanto instantânea de em geral os músicos populares realizarem concretamente a música, é importante redundar que costuma haver nessas realizações uma efetiva porção de criação coletiva, pois muito do que se ouve ao final surge das contribuições dos intérpretes à composição, até que se chegue ao disco. A valorização de um elemento no arranjo, como o “Tantantã” (Barbosa e Devos, 1985: 47) de Radamés Gnattali para “Aquarela do Brasil” (Ari Barroso) tornando-se um prefixo que a tornaria facilmente reconhecida, a substituição de *um cigarro* por *um cantinho* no primeiro verso de “Corcovado” (Antônio Carlos Jobim), por João Gilberto, ou ainda o solo de guitarra de Toninho Horta em “O Trem Azul” (Lô Borges/Ronaldo Bastos), incorporado em “Blue train” (Lô Borges/Ronaldo Bastos/Antônio Carlos Jobim), são alguns índices dessa concriação. Se são os arranjadores e demais intérpretes que realizam efetivamente a obra por meio de sua *performance*, seu trabalho toma parte na materialidade musical enunciada e assim ficam intimamente unidos ao compositor no processo criativo. Em busca de percorrer esses caminhos da criação de uma peça musical não escapamos de tomar seu fonograma para construir a instância de representação do original, bem como de suas posteriores atualizações.

Aragão questiona como se daria o apontamento da instância de representação do original na música popular, segundo o autor, um conceito “virtual”:

“O que poderia defini-la? Uma partitura? A primeira gravação de uma obra? A versão apresentada em uma primeira execução? Mais do que isso, seria possível destacar os elementos constituintes dessa “instância de representação”, elementos que configurariam o original de uma obra?” (Aragão, 2001: 17)

A fixação do original de uma música não nos parece tarefa fácil e talvez nem seja possível ou interessante fazê-lo. Uma obra musical só tem existência a partir da sua comunicação², da experiência que decorre de sua concretude social. Sendo notada por membros de certo circuito é que uma criatura musical se faz plena, figurando no campo de conflitos próprio dessa arte, para ser interpretada e sugerir novas proposições textuais e contextuais. A partir da comunicação “original” forja-se um gesto inaugural, capaz de estimular uma rede de interpretação tão complexa quanto significativos forem o número de atualizações (novas interpretações gravadas e publicadas) e a qualidade do diálogo intertextual por elas estabelecido. É justamente nesse intercontexto que a execução de um *standard* representa um desafio relevante para cantores

2 Nesse emprego o termo *comunicação* diz respeito a uma fase lógica do processo criativo em que, após a *verificação* do pensamento em expressões codificadas, a “invenção” é inserida “no campo do social” onde será “repertoriada, consumida e/ou reelaborada, produzindo um feedback no seu autor” (Plaza, s/d: 6).

populares ou músicos de *Jazz*.

O fonograma é uma atualização específica da música, que situa a composição nalgum ponto entre *ela mesma* e, muitíssimo variável, o que dela já se conheça. A idéia de interpretação como tradução – da peça nela própria, porém expressa de outra maneira – não é senão mera aproximação do que faz o intérprete (que executa), porque em música não há um sentido verdadeiro ou falso mas sim, sentidos distintos em teor, frente a um universo de possíveis. Uma conduta artística freqüentemente verificada na música popular permite ao intérprete alta dose de licença poética (às vezes sem a aprovação do compositor), alterar, colocar, retirar, conectar, sobrepor elementos os mais diversos, aproximar textos até contraditórios. A situação criativa numa nova atualização envolve necessariamente pelo menos uma comparação, na qual o intérprete observa as escolhas do original e as suas, aproximadas para se exibirem uma à outra, se mirarem num espelho mágico, ou como se brincasse de um exótico jogo dos sete erros. Os materiais são processados numa recriação como tensivos vetores de forças, uns tendendo à permanência outros à diferença, situando cada aspecto da atualização nalgum ponto desse movimento pendular interpretativo. O repertório nos dá vários exemplos de que é possível o resultado de uma atualização ser fortemente distinto do original (*origine loco factu alteru loco*).

Um ajustamento do sentido de interpretação, com o qual pretendemos trabalhar, pode ser agora útil. O que se interpreta de uma música é o que dela se pode conhecer ou ser capaz de depreender, seja na própria ação composicional – pois ao criar o autor seleciona elementos de linguagem repertoriados em função de alcançar uma intenção, seja na execução propriamente, na apreciação, e no estudo dos aspectos qualitativos, contextuais, ou do sentido que a obra pode ganhar em sua recepção. A significação se dá num “contínuo processo de interpretação” (Martinez, 1997: 67), ou semiose, sendo igualmente de comunicação. Assim, construir elaboradas interpretações a seu respeito é conhecer um objeto musical em profundidade, motivação bastante para esforços estéticos, poéticos ou acadêmicos.

Embora as tríades sejam uma parte muito comentada da teoria semiótica peirceana, são as noções de signo e semiose que compõem uma base implícita do que pretendemos sugerir como instrumento de compreensão de uma peça de música popular. Seu entendimento porém não é indispensável ao leitor, mas de qualquer modo, o signo aqui será o enunciado³ de uma peça musical em instância virtual de representação do seu original. A idéia que se tem do que seja uma peça é intersubjetiva, fruto de complexa interpretação; não é a expressão daquele fonograma original, mas o que informalmente se

3 Referimo-nos aqui à forma integral da peça, com especial interesse em sua unidade mínima, ou seja, a micro forma, sem repetições, variações ou outras seções de qualquer natureza. É aquilo ao que os jazzistas norte-americanos chamam *head*, e que em geral delimita o *chorus* para improvisação num *standard*.

compartilha como sendo seu objeto (dinâmico), capaz de trazer a obra à mente. Se um ouvinte, na audição de uma peça musical, a experimenta por meio de um signo que a traduz em sua consciência de acordo com sua capacidade de apreensão, o objeto desse signo se torna aquilo que pôde ser ali interpretado (interpretante dinâmico), em dado estágio de sua consideração pelo ouvinte. O interpretante (imediatos) é o sentido que o signo pode adquirir quando exposta sua condição material, o que confere uma porção de virtualidade ao sentido do objeto. Essa condição potencial, além de validar a comunicação como fase final do processo de criação artística, posiciona, de um lado, a mobilidade interpretativa na continuada apreciação por um mesmo ouvinte⁴. De outro, coloca a própria potência de outras interpretações poéticas, possibilitando assim a materialização de uma espécie de escutadevir da obra, a cargo dos intérpretes que se propuserem a promover sua execução.

Quando um músico como Cyro Pereira⁵ se volta a escrever um arranjo para o “Carinhoso” não tem no fonograma original do cantor Orlando Silva o único objeto em torno do qual trabalhar, mas sim, parte de sua consciência da obra, possível e acumulada em experiências anteriores com a peça. Essa concepção mental que o maestro tem do “Carinhoso” antes de preparar um arranjo é a instância virtual de representação do original, que continua a existir mesmo depois de uma atualização específica, por exemplo, o arranjo contido em seu CD *50 anos de música*. É a essa instância virtual que ele recorrerá caso queira ou tenha de escrever outro arranjo de “Carinhoso”. Por outro lado o arranjo citado vai figurar como uma das atualizações da peça, que por sua vez compõem um campo interobjetivo no qual (hipoteticamente) todas as atualizações feitas estão relacionadas dinamicamente, entre si e com o objeto virtual, nutrindo-o na medida em que essa virtualidade pode se converter em futuras expressões da obra. Esse universo de relações interpretativas em processo contínuo (o interpretante final) é o manancial de novas atualizações da obra mas também pode ser entendido como um instrumento de flexibilização da instância de representação de seu original.

Frisemos que o original não é aqui percebido como mito da “primeira vez” e sim como o sentimento compartilhado proveniente da experiência com a obra. Assim o original é o originário. A noção que temos de uma música é mais importante para o entendimento da obra do que sua primeira gravação. Essa noção vai se esboçando cada vez melhor quanto mais profundamente se conhece a peça, em seu fonograma original e/ou em todos os fonogramas posteriores a que se possa ter acesso, numa intertextualidade que se opera na

4 Marshall McLuhan inclui entre as reflexões de seu *Understanding Media* a de que o Jazz gravado é como o jornal de ontem, do que discordamos profundamente. Nunca capturamos todos os sentidos de uma obra numa única audição, por mais atenta que seja, o que tornaria não só a gravação de repertório jazzístico, a despeito de ser improvisado – e este é o ponto que move a assertiva – mas toda a indústria fonográfica um setor descartável da atividade musical.

5 Cyro Pereira é um compositor e arranjador gaúcho, nascido em 1929 e radicado em São Paulo desde 1950, tendo trabalhado à frente de orquestras de Rádio e TV, em especial a *Record*, na qual figurou como arranjador e regente nos seus famosos festivais de música popular dos anos sessenta. Desde o concerto de estréia da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, em 1990, o maestro Cyro é seu regente titular.

realidade intratextual, nos limites do próprio objeto. Portanto, a escuta de uma obra em determinada atualização posta como objeto de análise “AO” pode ser muito enriquecida pela audição comparada dessa com outras atualizações; uma comparação entre objetos “IOC” (Tagg, 1982) que são na verdade um objeto só, visto de vários ângulos.

Investir na construção de uma interpretação ampla, observando o processo criativo do alto, de modo abrangente, comparado e relativizado, pode consistir numa solução metodológica sugestiva. Permanências e diferenças apresentadas nas diversas interpretações concorrem para conceber de modo mais abrangente a própria obra em sua materialidade qualitativa. É muito importante que se conheça o fonograma original de uma obra a ser estudada, mas não imprescindível. Cada trabalho é motivado por uma particular demanda, que vai indicar o ajuste necessário ao modo de escolha dos fonogramas, num procedimento investigativo que favorece uma abordagem integrada e crítica de cada atualização. Os elementos que aparecem reiterados em grande parte das interpretações vêm indicar que nas permanências, ou seja, a porção compartilhada, intersubjetiva, orientada num sentido que cria uma série de expectativas passíveis de realização, a própria obra se firma como objeto cada vez mais nítido. Nas diferenças, que são a porção desconhecida ou não prevista mas que, livremente se atualizam, sutis ou ousadas, o artista é que parece firmar-se, numa postura interessante, provocativa, jogando com propriedade o jogo dos pretendentes a figurarem no seleto grupo de reconhecido êxito artístico em dada paisagem cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Aragão, Paulo. 2001. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO.
- Barbosa, Valdinha e Devos, Anne Marie. 1984. *Radamés Gnattali; o eterno experimentador*. Rio de Janeiro, FUNARTE.
- Ferraz, Silvio. 1998. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ.
- Martinez, J. Luiz. 1997. *Semiosis in hindustani music*. Imatra: Acta Semiotica Fennica V.
- Napolitano, Marcos. 2003. O fonograma como fonte para a pesquisa histórica em música popular – problemas e perspectivas. *Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, p. 841-844.
- Plaza, Julio. “Métodos de Criação” – texto da disciplina Processo Criativo e Metodologia (Mestrado em Artes, 1999). Campinas: IA/UNICAMP, s/ data (mimeo).
- Tagg, Philip. 1982 “Analysing Popular Music: theory, method and practice”. *Popular Music* 2, p. 37-65. <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/>. Consulta: outubro 2003
- Zamprona, Edson. 2001. “A Complexidade musical e a utilização simultânea

de diferentes métodos como procedimento investigativo”. *Cadernos da Pós-Graduação IA/UNICAMP*, vol. 5 n.º 2.

Fonogramas citados:

“Aquarela do Brasil” (Ari Barroso), 1939– Odeon, 11768-a

“Blue train” (Lô Borges/Ronaldo Bastos/Antônio Carlos Jobim), 1994 – Globo/Columbia, 419.058

“Carinhoso” (Pixinguinha/João de Barro), 1937 – Victor, 34181-a

“Carinhoso” (Pixinguinha/João de Barro), 1997– Pau Brasil, PB 008

“Corcovado” (Antônio Carlos Jobim), 1960 – EMI/Odeon, 370 793891 2

“O trem azul” (Lô Borges/Ronaldo Bastos), 1972– EMI/Odeon, SMOAB 6005