

O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas

Marcos Napolitano

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

napoli@cosmosnet.com.br

Resumo: Os estudos de música popular urbana e comercial frequentemente colocam um desafio de ordem metodológica singular ao pesquisador. Este desafio consiste em articular o conhecimento acumulado pela musicologia e pelos estudos centrados na análise da notação e da performance musicais tradicionais com a análise do fonograma. Entendemos o fonograma em dois níveis: o resultado de um processo técnico de registro sonoro e o suporte comunicacional e comercial para a realização da música popular na sociedade. Nesta intervenção, pretendemos discutir os problemas metodológicos e as possibilidades de pesquisa em torno do fonograma, a partir da experiência de pesquisa dentro do campo da história sociocultural da música popular.

Palavras-chave: música popular: história, fonograma, performance musical

No campo musical como um todo, incluindo aí a chamada "música erudita" e na música popular em particular, a *performance* é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. A música, enquanto escritura, notação de partitura, encerra uma prescrição, rígida no caso das peças eruditas, para orientar a performance. Mas a experiência musical, no sentido forte do termo, só ocorre quando a música é interpretada.

Para a evolução da linguagem da música erudita a padronização da notação musical e a organização das regras de composição foram fundamentais na constituição de novas formas e experiência musicais, consagrando a importância da partitura como veículo de divulgação das obras musicais. Mesmo assim, a obra musical apresentada na forma de uma partitura, ainda assim não tem autonomia, apesar de traduzir a sofisticada racionalização da linguagem musical (WEBER, 1995).

No caso da música popular o registro fonográfico se coloca como o eixo central da experiência musical, principalmente porque a liberdade do *performer* (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande. É claro que esta liberdade tende a diminuir quanto mais formação o compositor tiver. Um compositor como Tom Jobim, por exemplo, com ampla formação de teoria musical tende a elaborar uma partitura bastante completa e sofisticada, informando detalhadamente os intérpretes de suas músicas. Mesmo nestes casos, para entendermos a complexidade de uma canção é importante o cotejamento entre o suporte escrito original (partitura, cifras) e o suporte fonográfico. Aquilo que ouvimos no fonograma é o produto de uma série de agentes, que têm importância e função diferenciada, mas que em linhas gerais expressam o caráter coletivo dos resultados musicais que se ouve num fonograma ou se vê num palco. Na música erudita há uma hierarquia clara entre compositor-maestro-instrumentistas, com os dois últimos agentes do processo tendo a responsabilidade de serem fiéis à obra prescrita pelo compositor. Na música popular, nem sempre o cantor ou o instrumentista, apesar de ganharem mais destaque junto ao público, são os principais responsáveis pelo resultado da *performance* geral da canção. Esta perda de autonomia criativa no momento da *performance* ocorre sobretudo nos

gêneros e canções de maior apelo popular, direcionadas para o sucesso fácil, nas quais as fórmulas de estúdio e os efeitos musicais pré-testados em outras canções, tende a se impor sobre qualquer criatividade ou inovação dos cantores, compositores ou músicos em si. Neste caso, há a *performance* embutida dos produtores musicais, engenheiros de som e, em muitos casos, até dos diretores comerciais das gravadoras. Não que estes elementos não atuem também nas gravações das músicas de compositores respeitados e valorizados pela crítica mais exigente, mas o seu peso tende a ser menor.

A estrutura e a *performance* "realizam" socialmente a canção, mas não devem ser reduzidas uma à outra. Nem a estrutura deve ser superdimensionada, nem a performance vista como reino da absoluta liberdade de (re)criação. Seria mais produtivo, sobretudo para a análise da canção como documento histórico, trabalhar com o "entre-lugar" das duas instâncias. Esse "entre-lugar" é a própria canção, enquanto obra e produto cultural concreto.

Como já dissemos o próprio conceito de estrutura, na música, deve ser visto com cuidado. Por outro lado, também o conceito de *performance* deve ser bem situado. Num conceito restrito, performance é tomada como o ato de interpretar, através do aparato vocal ou instrumental, uma peça musical, numa execução de palco/show. Mas, preferimos trabalhar com uma definição mais ampla. Como escreveu David Treece:

"a canção popular é claramente, muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica

(...)ela também é performance de sons organizados, incluindo aí a linguagem vocalizada. O poder significativo e comunicativo desses sons só é percebido como um processo social à

medida em que o ato performático é capaz de articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social" (TREECE, 2000, p.128).

Portanto, a performance ou ato performático, configura um processo social (e histórico) que é fundamental para a realização da obra musical, seja uma sinfonia erudita ou uma canção popular. No segundo caso, a performance tem um campo de liberdade e criação ainda maior em relação às prescrições do compositor ou à gravação original, geralmente tida como paradigmática no caso das canções de sucesso. Por sua vez, a análise do papel da *performance* em música popular é inseparável do circuito social no qual a experiência musical ganha sentido e do veículo comunicativo no qual a música está formatada, constituindo um verdadeiro conjunto de "ritos performáticos" (FRITH, 1998).

Para aquele que se propõe a estudar a história da música, é preciso levar em conta não apenas a performance registrada no fonograma, mas também a mídia específica pela qual a canção é veiculada. Não basta dizer que uma música significa isto ou aquilo, em termos abstratos e generalizantes. É preciso identificar a gravação relativa à época que pretendemos analisar (uma canção pode ter várias versões, historicamente datadas), localizar o veículo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e culturais pelos quais a música se realizou, em termos sociológicos e históricos.

Os pesquisadores mais meticolosos procuram localizar o fonograma específico, produzido dentro do contexto a ser estudado para, a partir daí, propor uma análise das articulações entre os sentidos histórico, estético e ideológico de uma canção. Uma mesma canção pode ter vários suportes, implicando em problemáticas estéticas, comunicacionais e sociológicas diversos (video, cinema, letra impressa, rádio,

fonograma). Assim como uma mesma canção pode passar por vários espaços sociais, implicando em experiências e apropriações culturais diversas (um show ao vivo, o ambiente doméstico, a roda de violão, um salão de danças, um festival de TV).

Outro problema é que nem todos os veículos técnicos ou espaços sócio-culturais têm o mesmo peso, para todas as épocas e para todas as sociedades. Cabe ao historiador esquadrihar, na medida do possível, as formas de objetivação técnica/comunicacional e experiência social da música que o seu tema específico exigem. Caso contrário, vamos ficar presos à análise do fonograma e das estratégias da indústria fonográfica, superdimensionando alguns veículos e espaços e desconsiderando outros que, muitas vezes, foram fundamentais para a construção de um determinado sentido para certas canções.

Tomemos o exemplo do tom épico que a memória social costuma lembrar dos festivais da canção dos anos 60. Essa memória é inseparável do sentido das imagens televisivas destes eventos, que imortalizou uma determinada relação de artistas e platéia que foram socializados pela TV. Esta relação, ora de comunhão (o aplauso emocionado), ora de conflito (a "vaia") é parte constituinte do sentido adquirido pelas "canções de festival" (*A Banda, Disparada, Beto Bom de Bola, Ponteio, Alegria Alegria, Domingo no Parque*, entre outras) e da forma pela qual elas se tornaram parte do imaginário de uma época. Neste caso, temos diversos elementos que tomaram parte na construção do sentido social, ideológico e histórico das canções: a *performance* cênico-musical do cantor (o gestual, a expressão do rosto, as inflexões de voz), a *performance* interpretativa dos músicos (os arranjos, os vocais de apoio, os timbres principais, a distribuição no palco), o meio técnico de divulgação (no caso, a TV) e um tipo específico de audiência (a platéia dos festivais, com todas as suas características sociológicas e sua inserção histórica específica).

Estes elementos citados, que não são propriamente estruturais ou inerentes à canção, mas histórico-conjunturais, imprimiram um determinado sentido para as canções, quase um filtro pelo qual elas se tornaram um "monumento" histórico dos anos 60 (NAPOLITANO, 2001).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRITH, Simon. *Performing rites. Evaluating popular music*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1998

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*. São Paulo: Ed. Anna Blume, 2001

TREECE, David. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968). *História, Questões e Debates*, Assoc. Paranaense de História (APAH)/ Programa de Pós-Graduação em História/ UFPR, Curitiba, 17/32, jan/jun 2000, 121-168

WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da Música*. São Paulo: EDUSP, 1995