

MÚSICA POPULAR E CONTINUUM CRIATIVO

Hermilson Nascimento
nascimento@fafcs.ufu.br
Universidade Federal de Uberlândia

Resumo

O exercício da escuta tem trazido importantes conquistas na compreensão do campo sociocultural historicamente configurado em torno dos criadores e intérpretes da música popular. Porém poucos estudos partem de uma abordagem da própria condição poética, em que o detalhamento de uma peça pode revelar muito mais do que investidas genéricas em dada faixa de repertório. Uma música pode constituir objeto de análise musicológica extremamente complexo, sobretudo se há em sua volta uma ampla rede de interpretação. A idéia que se tem dela vai sendo esboçada cada vez melhor quanto mais profundamente se conhece a peça, em seu fonograma original bem como todas as gravações posteriores a que se possa ter acesso. Os elementos que se tornam permanências em grande parte das interpretações vêm contribuir para firmar a obra de modo mais nítido, enquanto nas diferenças encontradas o artista é que parece firmar-se como figura de expressão em seu meio. Tais diferenças, “toques” de interpretação, às vezes superam o *status* de indicadores estilísticos para se colocarem como traços que delineiam o que chamamos *continuum* criativo. Este texto põe em discussão tal noção, apontando os elementos pertinentes no exemplo de “Na batucada da vida”, canção de Ary Barroso e Luiz Peixoto.

Palavras-chave: Música popular; processo criativo; interpretação.

Abstract

By listening carefully to the works of popular music composers and performers, researchers have undoubtedly provided a wider historical and sociocultural framework. Unfortunately, however, few studies try to approach the poetic aspects of a piece, which could otherwise reveal much more than evaluating a range of repertory. Musicological analysis can be extremely complex inasmuch as a song is often part of a wide interpretational framework. The idea of a song takes shape as we listen more often and more attentively to the original recording and any other renderings of it. The elements remaining in the majority of the performances contribute to further establish the tune. On the other hand, the differences help the performing artists establish their reputation in the field. Every per-

sonal touch in the interpretation sometimes outweighs stylistic traits and becomes the element which delineates what is known as the creative continuum. The present work aims to discuss such notion, focusing on the relevant elements in the song “Na Batucada da Vida” by Ary Barroso and Luiz Peixoto.

Key words: Popular music; creative process; performance.

O presente texto vem tratar de modo mais caro a criação e interpretação na música popular, seus conflitos, sua lógica operativa e os esforços que conferem a um feito musical variável grau de legitimidade em seu campo. Ao elaborar uma peça selecionando elementos repertoriados no código do qual se vale, o compositor interpreta um ideal poético, ou seja, apresenta um estado, idéia ou situação que o tenha despertado a intenção ou levado ao ato de compor. De outro ângulo interpreta quem executa, pondo em prática esse ideal, dando-lhe concretude. Também é intérprete o ouvinte, sem o qual não existe o fenômeno musical, ainda que este possa ser somente o próprio autor que prepara e executa ele mesmo sua obra, no caso de uma total solitude comunicacional. Mas numa condição de razoável circulação uma obra recebe inúmeras interpretações, quase sempre de caráter estético, que são as particulares apreciações da peça em cada momento ou estágio de sua consideração pelo ouvinte, e isso em diferentes indivíduos. Uma noção expandida de interpretação musical contempla assim o amplo espectro de entendimento que vai desde a composição da peça à sua apreciação, seja esta mera fruição ou mergulho em densas águas. Parece razoável que o momento da comunicação – fase em que a criação ganha alcance social unindo compositor, *performer* e audiência – seja o último elo da corrente de criação, que permanece aberto, repleto da potência de novas interpretações estéticas e poéticas.

Na dimensão estética chamamos a atenção para uma importante distinção de efeito que pode ser apontada entre a recepção do ouvinte comum e de um outro artista. Se a intenção é mapear o significado, a escuta leiga tende a assumir uma grande importância na interpretação pelas implicações sociais amplas que pode ter. Mas se o que se pretende é compreender o processo poético, ou como se relacionam e interagem os artistas, é conveniente não desprezar a escuta *expert* deles mesmos. Esta pode permanecer apenas no plano da recepção, mas pode vir também a se transformar em escuta poética, quando se converter numa nova execução de tal peça. Quando uma canção consegue grande aceitação e desper-

ta o interesse de outros artistas do campo em que está inserida, o que se dá é uma complexa interpretação desta canção, com várias gravações que em conjunto constituem uma rede interpoética de interpretação. Nessa rede se pode observar o tratamento dado a uma obra por determinado artista; se são mantidas as qualidades do original como permanências em sua *performance* (e de que maneira), ou, se ele investe no sentido de interpor diferenças, assumindo o risco da rejeição e também o compromisso de forjar uma assinatura pessoal. É nesse plano que surge uma questão interessante, que envolve criação e interpretação tanto no original da peça quanto em suas posteriores atualizações, execuções que nem sempre se alinham com as características da primeira.

Em estudo anterior enfrentamos o problema da definição de uma instância de representação do original de uma peça de música popular. Entendemos ser possível apontar uma instância virtual, necessariamente mediada pela recepção e dependente de uma transcrição mais ou menos detalhada, conforme demanda específica. No caso de um “clássico” tal representação seria obtida a partir da construção de um conjunto dinâmico de permanências entre as diversas interpretações, para o que torna-se instrumental a escuta comparada de todas as gravações disponíveis a fim de acumular informação o bastante para um apontamento convincente. Porém, das diferenças encontradas aflora a semente de outra discussão: a hipótese de haver um *continuum* criativo que venha a ser ativado em certas condições de interpretação, nas quais uma conseqüente intervenção pode ser verificada, colocando em tensão algum traço de identificação da obra.

A canção “Na batucada da vida”, de Ary Barroso e Luiz Peixoto, traz situações que ensejam a noção que pretendemos desenvolver. Nosso objetivo não é apontar a instância virtual de representação do original da canção, nem tampouco fazer sua análise interessada em saber rigorosamente tudo o que ela comunica e com que efeito. O que buscamos é perceber nas relações intertextuais mantidas entre as diversas interpretações, os lances que sustentam a idéia de *continuum* em seu processo criativo. Assim, comentamos aqui eventualmente as gravações pesquisadas apenas quando contribuem para elucidar a presente questão. Aplicamos contudo o procedimento metodológico da escuta comparada dos objetos (constituintes da obra) procurando, além da possível verificação de continuidade criativa em pontos específicos, uma compreensão semioticamente orientada do potencial expressivo da canção, tal como explorado até o ponto em que se encontra desenvolvido seu intercontexto poético.

Carmen Miranda e os Diabos do Céu gravaram “Na batucada da vida” pela primeira vez para a Victor em 1934. Pixinguinha valorizou o uso rítmico dos metais, apoiados na percussão, talvez aludindo à *batucada*, inclusive pelo andamento sensivelmente rápido para um samba-canção. Consta que Carmen teria se queixado a Ary da dificuldade imposta pela melodia, cuja longa extensão representava um desafio a mais para sua atuação. Mas o próprio texto é pesado demais para a figura que Carmen então construía como cantora. Numa época em que se via um tratamento róseo dos temas sociais em canções, a letra de Luiz Peixoto se revela insólita, com imagens que, ante o despreparo geral para mensagens daquele tipo, de tão fortes soam como alegorias.

Dircinha Batista grava a música em 1950, e tanto nessa interpretação como na de Carmen Miranda, permanecem os traços que até então qualificam o samba-canção, contornos melódicos, harmonia, andamento, variando porém em alguns pontos da letra. Por exemplo, o “choro” do verso *de noite teve choro e batucada/* virou “samba” cantado por Dircinha, que também troca o *bem puxado/* por *bem mamados/* (aquele *litro e meio de cachaça.../*). O mais radical no entanto foi substituir *que eu não tenho nada nada, que por deus fui esquecida/* por *que topo qualquer parada por um prato de comida/*, verso anteriormente refutado por Carmen (se é que de fato esse “prato de comida” figurava na letra original de Luiz Peixoto). Mesmo sendo de um estranho gosto, o trecho tal como Dircinha o canta é a forma que aparece em cinco das sete gravações pesquisadas. Elis Regina mantém em sua interpretação o verso cantado por Carmen, mas essa é uma das poucas afinidades entre as duas *performances*. São nuances introduzidas por Elis e César Mariano que justamente apontam o *continuum* criativo da música, alterações preciosas que acabam colocando a canção no plano de uma outra expressão, aí sim, “contudente, agressiva e imensamente profunda”¹.

Elis Regina abre com “Na batucada da vida” seu disco de 1974, exatos quarenta anos depois do lançamento da música, acompanhada de Chico Batera, Toninho Pinheiro e Luizão Maia, além do piano e arranjo de César Camargo Mariano. Logo de início um choque. O andamento está muitíssimo mais lento, arrastado mesmo. Se o “andamento apressado” que caracteriza as duas gravações anteriores “caiu no óbvio” (Cabral, s/d: 130) de sublinhar o sentido denotativo da palavra *batucada*, sua drástica diminuição aqui alude a um feixe de significados que compõem o sentido conotativo, da batucada como metáfora da

¹ Termos utilizados pelos pesquisadores Jorge dos Santos Caldeira Neto e Natale Vieira Danelli em texto integrante do fascículo *Ary Barroso*, da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, de 1977, se referindo à gravação com

própria vida levada. Essa mudança é um divisor de águas, pois entre as quatro gravações posteriores, o andamento original só é retomado na gravação de Ná Ozetti².

Também o tom fora abaixado para lá bemol (Carmen canta em dó). Tudo isso e mais o acompanhamento econômico, apenas de piano com baixo elétrico e ritmo, colabora para a obtenção de uma atmosfera delicada, mais contemplativa e condizente com o caráter de lamento da canção.

Partindo das permanências, que indicam a materialidade da peça em sua estrutura, percebemos as diferenças de cunho estilístico para então chegar aos lances de *continuum* criativo, esse vir a ser um outro sem deixar de ser o próprio. Um desses lances reside na alteração de uma das amargas imagens da canção, em que, no dia de chegada a este mundo, o poeta se recorda de uma roda de samba e batucada (Elis também adere ao samba) *que acabou de madrugada em grossa pancadaria!*. É um importante ponto da estrutura em que se dá o desfecho do segundo inciso melódico, que vai do compasso 9 ao 16, precisamente nos compassos 12 a 15. O gesto musical primeiro, praticamente idêntico nas gravações de Carmen e Dircinha, aparece a seguir³ contraposto à intervenção de Elis/César, ambos colocados propositadamente no mesmo tom para facilitar a comparação:

Figura 1a: trecho do primeiro exemplo na sua construção original.

Carmen Miranda, que teria “causado sensação” quando de seu lançamento. No entanto a faixa “Na batucada da vida” que integra o referido volume, é a interpretação de Elis Regina.

² Ressaltamos que a interpretação de Ná Ozetti é claramente celebrativa. Além do andamento, a adoção de um pequeno grupo com violões, um de aço e outro de sete cordas, clarineta e percussão, num acompanhamento ao sabor regional, imprime uma coloração tradicional que não deixa de remeter à época da gravação original de Carmen Miranda, tratada como paradigmática. Outro detalhe que reforça essa tese é a citação da ponte modulante de terça menor ascendente escrita por Pixinguinha para encaminhar a passagem instrumental. A passagem é usada aqui como no original mas também na introdução.

³ Trata-se de um esquema simplificado, de melodia e letra com acompanhamento cifrado. Colocamos uma realização da cifra apenas para efeito de ilustração, sem portanto acrescentar indicações rítmicas.

Figura 1b: trecho do primeiro exemplo na interpretação de Elis Regina.

The musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, starting at measure 10 with the lyrics 'sam bae ba tu ca da quea ca bou de ma dru ga da em gros sa pan ca da ri a'. It features several triplet markings (indicated by '3') over the notes. The lower staff is the piano accompaniment, starting at measure 10 with the chords Bm7(b5), E7(b9), Am7M, Am7 Gm6, F#m7(add11), B7(b9), and Em7. The bass line is also visible in the lower staff.

Observe que o ponto da melodia em questão, tal como no original, tem uma construção caracterizada por um gesto ascendente resultante de pequenos arcos; o primeiro parte de ré(3) indo até o sol(3) e deste ao sol(2); o segundo pegando do mesmo sol(2) ao lá(3) e deste ao si(2); e o último vai do si(2) ao si(3), sendo na verdade um semi-arco, tendo apenas o sentido ascendente. Os pontos culminantes de cada arco, sol, lá e si em conjunto, delineiam esse gesto ascendente. Elis o subverte, desde a inversão do sentido melódico no compasso 10 (*samba e batucada*), desmontando-o para investir num salto de sexta menor, nas duas colcheias finais do compasso 12, seguido de grau conjunto descendente (*madrugada... /*). Esse motivo reincide ligeiramente alterado na passagem do compasso 14 ao 15 (*[pan]cadaria*), reforçando a nova arquitetura, muito menos a serviço de um desenvolvimento puramente melódico, muito mais em busca de um fel enunciativo que torna essa intervenção arrebatadora.

Outro lance de *continuum* criativo refere-se àquele litro e meio de cachaça. A inclinação alegórica do verso, posta em negrito por Dircinha Batista por meio de um fortuito breque, é por Elis convertida em uma figura de ênfase poética totalmente plausível. O efeito é intensificado tanto pela flutuação rítmica do canto, que dá profundidade à recordação, quanto pelo detalhe melódico no fim do trecho, correspondente ao verso *mamei um litro e meio de cachaça bem puxado*, ilustrado logo abaixo. Trata-se em especial de uma nota, uma gota de *blues* (em dó maior, um mi bemol) derramada com maestria sobre o acento natural da palavra *puxado*, e que leva o ouvinte mais entregue a quase sentir o gosto e o

ardor daquele prolongado trago. Várias são as diferenças que promovem uma espécie de ajuste poético, trazendo a interpretação para um estado de maior realismo. Particularmente no canto, Elis mostra o esmero da atriz na construção de sua personagem. E convence. No caso do primeiro exemplo, apenas Elizeth Cardoso segue seus passos, em sua gravação de 1990. Aliás, a interpretação é quase totalmente inspirada na de Elis, e isso não é pouco. Elis assumia a presença musical de Elizeth sobre o seu estilo, principalmente no início da carreira. Deve ter sorrido lá de cima ao ver que também pôde retribuir as “lições aprendidas”. Já no segundo exemplo, soma-se à de Elizeth a voz de Joyce, ambas também tingindo a cachaça de *blues*. Vamos então ao trecho.

Figura 2a: trecho do segundo exemplo na sua construção original.

20
ma mei um li troe mei o de ca cha ça bem pu xa do

20
C C7 C7 F 7^M F 7^M

Figura 2b: trecho do segundo exemplo na interpretação de Elis Regina.

20
ma mei um li troe mei o de ca cha ça bem pu xa do

20
C 7^M Gm7^M Gm7 C7(b9) F 7^M B7(#9) Bb7

O andamento e os dois contornos melódicos acima apresentados são novos traços que a obra adquiriu, sem rupturas ou perdas que representassem uma ‘degeneração’, mas esta-

belecendo um diálogo crítico, apresentando soluções de continuidade. Justamente existe o *continuum* quando um novo sentido é cooptado ao já existente, não quando se despreza seu teor. São elementos que julgamos serem capazes de evidenciar as relações de criação, a interação dos artistas e a rede interpoética de interpretação que se forma em torno de uma canção, podendo disparar o *continuum* criativo em certas situações. Se Burke está certo quando diz que cada nova gravação de uma canção é uma nova canção⁴, acreditamos que haja uma memória que balize as escolhas que perfilarão essa “nova canção”. Há aí todo um jogo de interpretação que resulta num emaranhado poético de grande importância para uma pesquisa de orientação musicológica, que procure no textual e intrínseco a ponta de um novelo que é social, histórico, de comunicação.

Referências bibliográficas

- CABRAL, Sérgio. No tempo de Ari Barroso. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s.d.
- NASCIMENTO, Hermilson. Um original de música popular e suas atualizações: entre permanências e diferenças. V Congresso da IASPM latinoamericana. 2004, Rio de Janeiro.
- TAGG, Philip. Analysing Popular Music: theory, method and practice. *Popular Music* 2, p. 37-65, 1982.

Fonogramas pesquisados

- “Na batucada da vida” – Carmen Miranda, 1934: Victor 33769-b
- “Na batucada da vida” – Dircinha Batista, 1950: EMI 5981722
- “Na batucada da vida” – Elis Regina, 1974: Philips 6349.121
- “Na batucada da vida” – Miúcha, 1977: RCA Victor 103.0213
- “Na batucada da vida” – Elizeth Cardoso, 1990: Sony Music 803.891
- “Na batucada da vida” – Joyce, 1998: Pau Brasil 0018
- “Na batucada da vida” – Ná Ozetti, 2001: Som Livre 2303/2

⁴ Essa foi uma questão oportunamente colocada por Silvio Mehry quando de minha comunicação do texto “Um original de música popular e suas atualizações: entre permanências e diferenças”, no V Congresso da IASPM seção latino-americana, ocorrido em 2004 no Rio de Janeiro.