

Reflexões musicais e estéticas sobre a composição e gravação de *Verão de 74*

Musical and aesthetic reflections on the composition and recording of Verão de 74

Yuri Behr

Universidade de São Paulo

yuribaer@gmail.com



C.V. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9092192138122670>



Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1707-085X>

Recebido em: 18/11/2024

Aprovado em: 01/12/2024

RESUMO

O disco *Topázio*, de Nando Carneiro, apresenta como característica o uso de sequenciamento eletrônico, a ser executado em tempo real, em conjunto com a performance de um trio. Juntamente com a escolha desta proposta de trabalho para a gravação surgem questões que aparentemente parecem pouco relativas a essa ideia, mas que aos poucos se revelam conectadas umas às outras. Tomando por base as partituras originais, cedidas pelo compositor e pelo flautista, juntamente com a escuta da gravação, procurei analisar os aspectos de natureza musical que explicassem o resultado final do trabalho. Para tanto foi escolhida a música *Verão de 74*, a qual trouxe aportes interessantes, não apenas do ponto de vista composicional, mas principalmente estético. Ao longo do texto será apresentada a relação entre a referida peça com outros materiais temáticos do mesmo compositor, além da análise formal, de modo a elucidar as questões estéticas resultantes do trabalho de gravação. Tal reflexão é estabelecida a partir das teorias de Peter Kivy, Tia de Nora, e Patrik Juslin, as quais permitem passar das questões tecnológicas que deram origem ao processo, e chegar até o nível expressivo.

PALAVRAS-CHAVE:

Cumulação; Gravação Musical; Composição Musical.

ABSTRACT

Nando Carneiro's record, *Topázio* features the use of electronic sequencing for real time performance along with a trio of musicians. Altogether with this choice, matters began to arise apparently little or not related the initial idea, however, those gradually reveal all connected to the first and each other. From the original scores, provided by the composer and the flutist, as well listening to the recording, I managed the analyze some theoretical points such harmony and metric in order to explain the musical complexion of the work. In this sense the piece *Verão de 74* was chosen for it bringing interesting contributions, not only from a compositional point of view, but mainly aesthetic. Throughout this paper, the relationship between this piece and other thematic materials by the same composer will be discussed, in addition to formal analysis, in order to elucidate aesthetic issues, present in the recording. Such reflections are based on the theories of Peter Kivy, Tia de Nora, and Patrik Juslin, which also allow to go beyond the technological issues from the beginning and reach the expressive level.

KEYWORDS:

Condensation; Recorded Music; Musical Composition.

Introdução:

Topázio, lançado em 1988, é o terceiro disco autoral de Nando Carneiro, sucedendo *Violão* (1983), e *Mantra Brasil* (1985). Antes da carreira solo ele havia participado do grupo A Barca do Sol, que atravessou os anos de 1970 e participou da mudança pela qual passou a indústria fonográfica em função da proliferação de produção independentes e do surgimento de novos selos. O último disco da Barca do Sol, que já contava com músicas instrumentais, foi uma produção independente, e o primeiro disco de Nando, *Violão*, foi lançado pelo selo Carmo de Egberto Gismonti – que também havia sido produtor do primeiro disco da Barca do Sol. A relação de proximidade com Egberto Gismonti, já vinha desde a juventude, e toda essa época da Barca do Sol está presente neste disco, *Topázio*, principalmente através de uma das peças que serão abordadas ao longo deste artigo: *Verão de 74*.

O verão 1974 foi importante para Nando Carneiro por ter sido nessa época o lançamento do seu primeiro disco, na época como integrante da Barca do Sol. *Verão de 74* é a leitura de um momento significativo na vida de seu compositor. É também uma obra que se reporta a outras, uma espécie de intertextualidade, onde ao mesmo tempo existe a releitura de elementos musicais, e também uma síntese de memórias afetivas de um tempo passado. Da mesma forma *Verão de 74* dialoga, melodicamente, com duas outras peças do mesmo disco: *Sete Saudades*, e *Vagabundo*, e com *A Banda dos Corações Solitários* – uma antiga canção sua em parceria com seu irmão, Geraldo Carneiro, gravada em 1978 por Olívia Byington.

A forma de música instrumental contida nesse disco tem um elo com a canção, muito embora o desenvolvimento e elaboração seja na maior parte das vezes diversos desse gênero, e assim desperta interesse em verificar como acontece o processo de composição e arranjo desse trabalho. Irei destacar, como já elucidado, a peça *Verão de 74* e seus desdobramentos de modo a analisar através de exemplos musicais suas correlações. Também é objeto de discussão o processo de gravação do LP, que através de uma opção tecnológica influenciou os arranjos.

Composição no estúdio e gravação no estúdio

O trabalho de composição que se destina a produzir uma obra fonográfica pode assumir diferentes aspectos dependendo de fatores tais como o tempo e os recursos envolvidos na produção. Há uma grande diferença entre conceber uma música através de um processo de criação que tem o estúdio, como lugar de manipulação de sons, e outro em que o estúdio é o lugar de registro do som.

A 'realidade' de um som em um espaço é que o percebemos por meio de um sistema perceptivo multimodal e o interpretamos como parte do todo. Mesmo se eu fechar os olhos enquanto ouço algo, tenho toda uma outra gama de informações sensoriais sobre o meu ambiente. Quando ouço uma gravação, estou adicionando um conjunto deslocado de informações ao ambiente em que ouço: ouvir a ambiência que foi gravada no espaço de atuação saltando na ambiência do espaço de escuta. (...) Em suma, posso dizer quando estou ouvindo uma gravação porque ela é uma representação simplificada e esquemática da experiência complexa e multimodal de uma performance ao vivo¹. (Zagorski-Thomas 2014, 21, tradução do autor)

O primeiro disco, *Violão*, Nando Carneiro contava com um estúdio de 8 canais e tempo suficiente para usar seus recursos para a composição. Foi assim que muitas partes foram criadas, através de sobreposições gravações, adições de outros instrumentos, regravações dos mesmos trechos com algumas modificações, além da possibilidade de ouvir e reelaborar todo o material no dia seguinte. As composições foram surgindo em camadas.

Já em *Topázio* a ideia foi bem diferente. A tecnologia de gravação digital era ainda bem recente no Brasil, e o estúdio onde seria realizada a gravação contava apenas com dois canais, o que impedia qualquer possibilidade de *overdub*. Além, do mais o tempo disponível para gravação era bastante limitado, de modo que tudo já deveria estar pronto para a gravação. (Carneiro 2022). Ao entrar no estúdio restava ajustar a captação dos instrumentos

¹ The 'reality' of a sound in a space is that we perceive it through a multi-modal perceptual system and we interpret it as part of the whole. Even if I shut my eyes while I listen to something, I have a whole other range of sensory information about my environment. When I listen to a recording I am adding a displaced set of information into the environment in which I listen: hearing the ambience that was recorded in the performance space bouncing around in the ambience of the listening space. (...) In short, I can tell when I am listening to a recording because it is a simplified, schematic representation of the complex, multi-modal experience of a live performance. (Zagorski-Thomas 2014, 21)

acústicos e disparar o gravador, quase como se fosse uma gravação ao vivo; o que de fato era, com a diferença de estar no estúdio e não em um palco.

A comparação entre essas duas maneiras de produção fonográfica leva a refletir sobre a maneira como a composição e o arranjo estão relacionadas com a concepção de um material totalmente acabado, podendo este eventualmente estar registrado sob a forma de partitura, de algum meio eletrônico, ou ainda mentalmente – sem que haja qualquer necessidade de grafia. De qualquer maneira, a ênfase neste processo está em ter a música completamente definida, o que vale também para o arranjo. Quando se pensa nisso a composição musical assume um aspecto mais fechado no que diz respeito aos elementos formais. Pode-se ensaiar a música repetidas vezes sabendo de antemão o que vem depois, e o que soa em conjunto. Isso, num primeiro momento, pode parecer algo demasiadamente rigoroso, e mesmo contrário à prática da música instrumental que se apoia bastante nos processos de improvisação. E, tanto mais limitativo pode parecer se todas as partes estiverem escritas. A esse respeito deve-se lembrar que nas *big-bands* dos anos de 1940/1950, por exemplo, tudo estava escrito – a não ser os solos improvisados. Portanto não é novidade alguma ter a música instrumental composta, arranjada e escrita.

Já a presença dos sintetizadores, e principalmente sequenciadores², é um fenômeno bem mais recente. A experiência de criação e performance com sintetizadores e sequenciadores foi adquirida por Nando Carneiro durante uma série de apresentações com Beth Goulart, no início dos anos de 1980. Dentre os equipamentos usados por Nando estava um teclado Yamaha DX-7, dois módulos, um Tx-7, e um Xpander Oberheim. Ao invés de um simples sequenciador a tarefa ficaria a cargo de um Macintosh equipado com um programa Sequencer 2.5 que já permitia trabalhar com o formato Midi. (Carneiro, 2022)

O duo, no qual Goulart colaborava com a voz, possibilitou que Nando direcionasse a concepção dos arranjos de modo que fosse possível explorar ao máximo os recursos instrumentais, no caso, a sua performance ao piano e principalmente ao violão. Nesse sentido os sintetizadores eram usados de modo a completar a orquestração com seus timbres

² Sequenciador é o nome que se usava, em português, para referir-se a dispositivos eletrônicos capazes de armazenar informações correspondentes a uma sequência musical – daí o nome sequenciador – que quando conectado a um sintetizador era capaz de fazê-lo disparar as notas e ritmos daquela sequência.

peculiares. Muito desta prática já havia sido aprendida durante a turnê de 1982 e 1983 de Egberto Gismonti, na qual Carneiro tomou parte. Todo esse processo de composição e arranjo misturando sequenciadores, sintetizadores, e performance em tempo real, viria a ser aproveitado anos depois, por ambos, em seus respectivos trabalhos. No ano de 1988 será lançado *Feixe de Luz*, de Egberto Gismonti, álbum em que algumas de suas músicas valem-se deste princípio. No mesmo ano Nando Carneiro realiza o seu *Topázio*, junto com o flautista e saxofonista David Ganc, e o percussionista Mingo Araújo.

Em *Topázio* todas as músicas foram gravadas em dois canais através da tecnologia de gravação digital, que era bastante recente àquela época. A alta qualidade sonora deve-se ao uso de um gravador PCM Nakamichi DMP 100³. Este aparelho comporta uma taxa de amostragem de 44KHz em 16 Bits (Benzanila 1985), o que em termos de áudio digital corresponde a opção de amostragem média (44KHz) de um formato não comprimido – wav, por exemplo – na resolução mais baixa usada hoje em dia, 16 Bits. O que para o padrão dos anos 1980 era muito bom, pois corresponde ao padrão Compact Disc. Não é possível comparar, em termos de amostragem e resolução, a gravação analógica à digital, pois o processo de captação e registro analógico – disco ou fita – é inteiramente implementado em meio eletromecânico, enquanto o digital requer um conversor AD-DA⁴. Porém, sabe-se que a gravação digital, ao contrário de analógica, não agrega uma série de artefatos⁵ tais como *wow*, *flutter*⁶, distorção, dentre outros. Isso não quer dizer que o áudio digital esteja isento de artefatos, principalmente quando se fala dos primeiros equipamentos, como o Nakamichi DMP 100. A propósito da grande celeuma entre análogo e digital, que perdura há décadas, a única coisa segura que se pode afirmar é que são dois resultados diferentes, e, quando a gravação é de alto nível, trata-se mais de uma questão de gosto do que de qualidade. Portanto, a

³ Informação disponível na contracapa do disco.

⁴ AD/DA é a abreviação para “análogo para digital e digital para análogo”. Este conversor é responsável por transformar os sinais elétricos, provenientes do pré-amplificador, para um código binário. Quando este conversor não tem suficiente capacidade de varredura o resultado da conversão é definição imprecisa.

⁵ Artefato é o termo técnico usado para designar qualquer tipo de som não presente originalmente na fonte sonora. Assim, uma voz falando ao microfone em uma sala acusticamente tratada deve resultar numa gravação que contenha apenas o som desta voz. Qualquer outro som agregado ou gerado no processo é um artefato.

⁶ Wow e flutter são artefatos muito conhecidos e provenientes da variação de regularidade na velocidade da fita. São indesejáveis, enquanto fidelidade à imagem sonora, mas por serem característicos dos gravadores de rolo, muitas vezes são buscados no sentido de evocar uma sonoridade “analógica”. Hoje existem empresas especializadas em desenvolver plug-ins que simulam estes artefatos.

opção por se gravar nesse sistema é também uma decisão estética. Por decisão estética há que se entender, no caso, o sentido intensivo (Dickie 2008).

Anteriormente, a gravação em 8 canais possibilitava gravar os instrumentos separadamente e com isso obter mais controle na música do som captado por cada um, em consequência disso a acústica ambiente e a relação entre os músicos torna-se cada vez mais reduzida. A vantagem clara deste processo é a possibilidade de obter um plano sonoro diferente, uma construção sonora, a partir da mixagem de todos os canais (Dickie 2008).

Evidentemente, a imagem sonora resultante carecia da ressonância natural da sala, uma vez que com o sistema de multicanais é necessário evitar, ou pelo menos reduzir ao máximo a influência do ambiente. Já a gravação em dois canais permite que se use ao máximo as características do ambiente sem, contudo, abandonar a captação direta do instrumento. A grande diferença, no caso, é que a imagem sonora deve ser concebida no momento da gravação. Portanto, a opção por gravar em dois canais – simultaneamente – não foi somente uma questão de optar pela qualidade digital, mas implicou ainda numa mudança de construção sonora. Deste disco, *Topázio*, a música escolhida como objeto principal deste artigo, é uma referência ao ano de 1974, quando foi lançado o primeiro disco da Barca do Sol. Neste disco, em que Nando Carneiro é autor da maior parte das canções, e violonista do grupo em questão, a tecnologia de gravação não era das mais avançadas. Muito embora o estúdio contasse com quatro canais, tudo foi gravado em tempo real. Excetuando as partes vocais, que se beneficiaram do sistema multicanais para fazer *overdub*. Embora *Topázio* não signifique de maneira alguma uma volta a esse sistema, não deixa de ser uma referência estética.

A notação de partitura convencional é extremamente seletiva como representação do som musical: ela fornece uma informação básica de altura e estrutura de tempo com algumas anotações, mas dá apenas indicações amplas sobre dinâmica, articulação e timbre, e não diz praticamente nada sobre nuances temporais ou dinâmicas⁷. (Cook 2009, 226, tradução do autor)

⁷ Conventional score notation is extremely selective as a representation of musical sound: it provides a basic pitch and time framework with some annotations, but gives only broad indications regarding dynamics, articulation and timbre, and says virtually nothing about temporal or dynamic nuance. (Cook 2009, 226)

Tendo em vista essa problemática convém explicitar que as análises realizadas ao longo deste artigo fazem uso de partituras por dois motivos básicos: primeiro, porque as músicas foram originalmente grafadas em partitura, as quais sobreviveram até a presente data; segundo, porque este meio de registro fornece informações precisas sobre alturas e durações. Sendo, portanto, a maneira mais conveniente para realizar análises que priorizam estes dados. Não obstante, ao tratar de outros aspectos sonoros – dos quais a partitura pouco ou nada tem revela – a metodologia de análise parte diretamente para o material gravado como fonte primária.

Verão de 74

De certa forma *Topázio*, como um todo, é um álbum autobiográfico. Há uma simbiose entre *Verão de 74*, *Sete Saudades*, *Peregrino*, e *Vagabundo*, além de uma versão instrumental de *Lady Jane*, que foi originalmente gravada em 1974 no primeiro disco da Barca do Sol.

Composta durante uma turnê com Egberto Gismonti no ano de 1987, entre quartos de hotel e viagens, *Verão de 74* é dividida em duas partes: A missão, e desengano. Na primeira parte, *A Missão*, observa-se a alternância entre duas tonalidades: Do maior e Lá maior; sendo essas divididas entre uma introdução (baseada na harmonia do tema B) e dois temas principais, tal como descreve o esquema da tabela 1.

Tabela 1: esquema da forma de Verão de 74

Partes	Tonalidade	Compassos	Frases
Introdução	Do Maior	24	3 (8+8+8)
Tema A	Lá Maior	32	4 (8+8+8+8)
Tema B	Do Maior	52	7 (8+4+8+8+8+8+8)

Fonte: o autor.

Muito embora exista este contraste entre tonalidades e temas, que pode suscitar alguma semelhança com a forma sonata, a estrutura formal construída nessa peça é de outra natureza. A análise da harmonia é de extrema importância para se entender o processo composicional no sentido de que permite demonstrar a relação entre a música em questão e duas outras do mesmo disco, além do fato de que desempenha um papel preponderante no caráter emocional. Por isso mesmo, compreendendo, a menor familiaridade entre alguns leitores, tal como afirma Allan Moore, é apropriado incluir na análise esta questão.

Para não músicos, a harmonia sempre parece o mais obscuro dos fatores musicais. Pois bem, todas as outras características da textura musical podem ser compreendidas, e até mesmo discutidas, por aqueles sem a experiência em realmente fazer música. A harmonia é resistente a isso. Não é surpreendente, portanto, que o significado dos padrões harmônicos seja tão frequentemente considerado suspeita. Mesmo assim, a harmonia tem um efeito profundo no significado daquilo que ouvimos⁸. (Moore 2012, 69, tradução do autor)

Porquanto a harmonia seja a camada que permite transitar de um tema ao outro, não existe nessa peça uma volta ao tema B na tonalidade principal – ao contrário da forma sonata clássica. Esta menção à forma sonata vem ao caso apenas devido à natureza dialética entre os temas.

Figura 1: modulação de Dó maior para Lá maior



menores, de tal modo que há sempre uma sensação a qualquer momento a tonalidade de Dó maior pode retornar. Um pedal em mi, sobre o qual se alternam diferentes tipologias de acorde.

Tabela 2: Harmonia dos oito compassos finais da introdução, modulação para Lá Maior.

c.17	c.19	c.21	c.22	c.23	c.23	c.24
Esus4 (7 9)	E7 9	Esus4 (7 9)	E7 (9 #11)	E7(omit 3)	E7 (b13)	E7 (b13)

Fonte: Elaborado pelo autor

Todos esses acordes constituem tanto uma ponte para lá menor/maior quanto um pedal sobre o qual se constrói uma melodia modal, cujo modo é uma variação do mixolídio, uma vez que apresenta de maneira constante a terça maior e a sétima menor ao mesmo tempo em que altera outros intervalos.

Figura 2: início da música Verão de 74



Fonte: Partitura cedida pelo compositor

Algo semelhante acontece na melodia da canção *A Banda dos Corações Solitários*, que apesar de ser predominantemente na tonalidade de mi maior – enquanto estrutura de centro tonal, sem contudo enfatizar cadências perfeitas – oscila entre mi maior (I grau) e lá maior/menor (IV grau) através de uma melodia que muda do modo mixolídio ao modo jônio (modo maior). Como mostra a figura 3.

Figura 3: início da melodia de Banda dos Corações Solitários



Fonte: transcrição feita pelo autor

De volta à peça *Verão de 74* observa-se que esta característica se faz novamente presente. Desta vez na entrada do tema B, como está na figura 4. Os quatro primeiros compassos desse tema, do ponto de vista harmônico, estão na tonalidade de Dó maior, enquanto os próximos quatro estão em Lá maior. Porém, a exemplo dos casos anteriores, o processo de transformação não ocorre por meio de uma marcha harmônica e cadências, mas pela alteração melódica.

Figura 4: *Verão de 74*, compassos de 88 a 95.

Fonte: Grade montada pelo autor, a partir dos originais cedidos por Nando Carneiro e David Ganc.

A segunda parte de *Verão de 74* se chama *Desengano*. Esta parte é um corte, tanto do ponto de vista temporal. O material, desta segunda parte, é completamente diferente do anterior. Em *Desengano* apresenta-se inicialmente um solo de violão que dá a impressão de improvisado devido ao seu caráter de movimento escalar conjugado com ornamentações. Entretanto, à medida em que esta parte da música caminha percebe-se que este material é

consistente quanto a sua utilização. Outro material temático é apresentado pelo saxofone, que tal como o do violão, é repetido. Este tema, no saxofone, é análogo à introdução de Vagabundo; como se pode constatar na figura 5.

Figura 5: início de *Desengano Verão de 74* em partitura original de 1988, por Nando Carneiro



Fonte: material cedido por David Ganc.

A melodia da introdução de *Vagabundo* é semelhante àquela apresentada pelo sax na segunda parte de *Verão de 74, Desengano*. (figura 6)

Figura 6: Trecho da introdução de *Vagabundo*



Fonte: Elaborado pelo autor, a partir da partitura cedida por Nando Carneiro.

Trata-se de quase uma autorreferência, intertextualidade, muito embora o conteúdo não seja exatamente igual.

Hipertextualidade por outro lado, é usado para cobrir casos em que um texto é transformado, renovado ou modificado de outra forma (...) A hipertextualidade, portanto, cria um novo texto a partir de um anterior; esses dois textos têm a relação do hipotexto (a manifestação anterior) com o hipertexto (o subsequente)⁹. (Moore 2012, 273, tradução do autor)

⁹Hypertextuality on the other hand, is used to cover instances where a text is transformed, renewed, or otherwise modified (...) Hypertextuality, therefore, creates a new text out of an earlier one; these two texts bear the relation of hypotext (the earlier manifestation) to hypertext (the subsequent one). (Moore 2012, 273)

A hipertextualidade, tal como a entendemos aqui, atua como um processo composicional – não obstante, também faça parte da concepção da obra como um todo. Os elementos, “textos” no sentido de enunciado musical, fornecem o conteúdo a ser trabalhado composicionalmente. O compositor opta, às vezes, por temas completamente novos que podem ser pertinentes às suas experiências instrumentais, ou pessoais; ou, outras vezes, prefere revisitar temas, ou reminiscências desses de maneira autorreferente. Esses são os casos da hipertextualidade.

No exemplo da figura 7 está a transcrição da parte do violão da canção *Banda dos Corações Solitários*, também da autoria de Nando Carneiro. Neste trecho pode-se observar como a escrita violonística foi evocada em Verão de 74 (figura 1); nela é possível observar que a estrutura rítmica dos baixos é a mesma.

Figura 7: trecho da parte do violão na canção *Banda dos Corações Solitários*



Fonte: Transcrição realizada e cedida pelo compositor.

Há ainda outras duas peças neste mesmo álbum que também estão relacionadas a *Verão de 74*: *Vagabundo* e *Sete Saudades*, respectivamente. A harmonia usada em *Vagabundo* é derivada dos três primeiros acordes da segunda parte de *Verão de 74*, *Desengano*. Chama a atenção o fato de que o solo de violão em *Desengano*, figura 8, não é improvisado, mas uma melodia escrita que é executada sobre uma base de sintetizadores sequenciada. Isso significa que não há espaço para erro de métrica.

Figura 8: trecho do solo de violão em *Desengano*.



Fonte: Partitura cedida pelo compositor.

Apesar da presença de pausas ao longo do trecho permitirem uma certa flexibilidade na interpretação rítmica, deve-se ter em mente que este mesmo trecho é repetido, o que significa que o efeito é cumulativo e no final há sempre o risco de não coincidir com o tempo forte da entrada do teclado que segue com precisão metronômica.

Cumulação

O que chamo aqui de cumulação é um processo sintetizar um conjunto de ideias, referências, e elementos musicais do passado, num único contexto. Mas diferentemente da ação da memória, cumular não implica em evocar o passado – quer de maneira voluntária ou não. Este se faz presente, inevitavelmente, mas jamais é evocado de maneira direta. Assim, ao contrário da citação, da intertextualidade, e da releitura, a cumulação implica na criação de novos materiais, e de outro contexto. A bem da verdade a cumulação não comporta nenhum sentido manifesto, senão para quem a cria. Funciona como em Borges (1998, 17) em que “a partir da ideia de um dos pontos do espaço que contém todos os pontos”.

O ponto de partida para pensar a ideia para o conceito de cumulação é a teoria do contorno, formulada pelo musicólogo Peter Kivy (1934-2017). Para aqueles menos familiarizados com a referida teoria deve ficar claro que para o musicólogo inglês “contorno” não se refere ao perfil melódico, nem mesmo a qualquer característica da escrita musical. Contorno diz respeito a um contorno emocional, ou a capacidade de evocar alguma

emoção¹⁰. Todavia, como reconhece o próprio autor, a teoria do contorno apresenta alguns pontos obscuros.

A teoria do contorno da expressividade musical enfrenta problemas imediatos. Para começar, não deve se tornar uma teoria representacional; não deve, por assim dizer, ser construído como a teoria de que a música "representa" a voz e o gesto da expressão humana, do modo como na tela representa as características visuais do mundo¹¹. (Kivy 1989, 632)

Essa problemática se deve em grande parte ao fato de que ao lidar com elementos não mensuráveis – o que tem sido historicamente o questionamento da estética, desde Kant – todo e qualquer argumento prescinde de verificações, no sentido de que ele é aceito ou não. Assim, dizer que o contorno de um determinado trecho musical evoca esse ou aquele sentimento só é uma verdade para que o afirma, não obstante possa ser factual para mais de uma pessoa. Entretanto o importante é notar que o conceito proposto por Kivy chama atenção para o fato de a música, ao não representar “o gesto da expressão”, é ela mesma a expressão. Quanto a isso pode-se afirmar peremptoriamente, pois a música devém sempre extensiva. Desta maneira, por não ser representação, a música tem a capacidade de cumular uma série de diferentes expressões a cada instanciação no tempo. De fato, o devir expressivo presente em toda manifestação musical não é um fenômeno voluntário, mas é da ordem extensiva, ele visto que “as qualidades expressivas, aquelas que chamamos de estéticas, certamente não são qualidades “puras”, nem simbólicas, mas qualidades-próprias, isto é, apropriativas, passagens que vão de componentes de meio a componentes de território”

¹⁰ Emoção, nesse contexto, quer dizer “(...) uma reação afetiva bastante breve, mas intensa que geralmente envolve uma série de subcomponentes - sentimento subjetivo, excitação fisiológica, expressão, tendência de ação e regulação - que são mais ou menos "sincronizados". As emoções se concentram em “objetos” específicos e duram de alguns minutos a várias horas” (Juslin 2019, 26, tradução do autor). Original: “(...) a quite brief but intense affective reaction that usually involves a number of sub-components—subjective feeling, physiological arousal, expression, action tendency, and regulation— that are more or less “synchronized.” Emotions focus on specific “objects” and last from a few minutes to a several hours” (Juslin 2019, 26).

¹¹ The contour theory of musical expressiveness faces immediate problems. To begin with, it must not become a representational theory; it must no, that is to say, be constructed as the theory that music 'represents' the voice and the gesture of human expression, the way on canvas represents the visual features of the world. (Kivy 1989, 632)

(Deleuze 2012, 139). Ao territorializar, de modo intensivo, as imagens¹² que antes eram parte da memória, agora se tornam uma outra coisa: música.

Cumulação é, portanto, o devir expressivo resultante de toda carga emocional, de muitas outras que o compositor trouxe para aquela única obra, e, que de alguma forma conseguem agregar e direcionar a expressão dessas imagens. Mas, ao contrário de uma catarse, a cumulação não implica na liberação, numa explosão libertadora. O que eventualmente pode acontecer, é claro. Todavia o que está por detrás da cumulação é um processo de transformação, através do qual tanto os materiais musicais, as memórias, os significados, e outros fatores implicados são transformados em outros conteúdos; que por sua vez são manifestos e têm um devir expressivo. Portanto, a cumulação permeia tanto a atitude composicional quanto a dimensão estética.

Asilo emocional e redenção

Se, inicialmente, o princípio composicional teve origem na intenção do compositor de traduzir algo, a partir de um determinado ponto a música ganhou autonomia e sobrepôs-se ela mesma a ideia. Isto é, a música acaba por expressar aquilo que nem o compositor sabe o que é, visto que ele não tem mais controle sobre isso. As escolhas de materiais sonoros, técnicas, ideias, e até mesmo o início da obra, são prerrogativas do compositor. Porém, à medida em que a composição ganha corpo o compositor torna-se imerso na própria composição. É como se houvesse um asilo emocional que leva a uma redenção. No caso específico de uma obra de caráter autobiográfico isso é ainda mais evidente. Essa necessidade de dar vazão para aquilo que transborda do ser é, sem dúvida, uma das maiores forças de criação.

A capacidade da música de evocar emoções é, sem dúvida, a razão principal - talvez a razão principal - que as pessoas ouvem música. Como ouvir música sempre precede executá-la no desenvolvimento de um músico, é provável

¹² aqui, imagem corresponde a acepção de Henri Bergson: “é mais do que o idealista chama de ideia e mais do que o materialista chama de coisa” (Bergson 1979, 2). Nesse sentido, a imagem pertence ao domínio abstrato que existe apenas para quem o concebe, e só pode ser compartilhado indiretamente – porque não possui som.

que as duas atividades compartilhem motivos subjacentes¹³. (Woody; Mcpherson 2010, 620, tradução do autor)

O conceito de cumulação permite analisar como a hipertextualidade entre os diversos materiais usados pelo compositor são aglutinados de modo a criar um único, e novo material, que cumula na síntese de uma ideia, que no caso corresponde a um período de tempo vivido. Seguindo esta mesma linha, o conceito de refúgio¹⁴, formulado pela socióloga da música Tia deNora, demonstra que os asilos não são apenas lugares, mas também estados psicossociais. Dessa maneira, aqui me refiro a ideia de asilo emocional como sendo um refúgio através do qual se pode reordenar as emoções.

Na música, assim como em outras formas de arte, é possível abstrair-se do espaço cotidiano através da imersão no próprio universo da arte. No entanto, ocorre que este universo pode estar impregnado de referências que evocam emoções correlatas à vida diária. No caso específico de *Verão de 74*, são memória e associações de elementos que permeiam a vida do compositor. Mas quando este adentra ao mundo da composição consegue cumular essa carga emocional e transformar em outro material que, por sua vez, evoca uma nova emoção, tal como esclarece DeNora:

Para resumir o argumento apresentado até agora por um lado, os asilos podem ser criados através de afastamentos; eles podem oferecer proteção contra um mundo social angustiante. Assim, o refúgio é um lugar para fantasia, devaneios e recuperação do tempo e do ritmo pessoais. Por outro lado, os refúgios podem ser criados por meio de remodelação, e aqui eles envolvem jogos colaborativos que refazem ou renovam mundos sociais. Refugiar-se permite que os atores tenham a liberdade de agir e estar à vontade enquanto o fazem e perseguir vários projetos e trajetórias que influenciam a navegação que é também a construção do espaço / tempo social. Em ambas as formas de refúgio, indivíduos e grupos podem estabelecer segurança ontológica, uma sensação de controle pelo menos parcial, oportunidades de criatividade, prazer, auto validação, uma sensação

¹³ The capacity of music to evoke emotions is no doubt a primary reason - perhaps the main reason - that people listen to music. Because listening to music always precedes performing it in a musician's development it is likely the two activities share underlying motives. (Woody; Mcpherson 2010, 620)

¹⁴ o termo original em inglês é *asylum*, cuja tradução mais correta é *sanatório*. Optei por usar *refúgio* porque esta é ideia subjacente por detrás do texto de DeNora, como a própria autora manifesta. E também para afastar o sentido muitas vezes depreciativo associado ao uso coloquial desta palavra.

de adequar confortavelmente a algum espaço, cena ou meio, fluxo e foco¹⁵. (DeNora 2013, 55, tradução do autor)

A relação entre o processo composicional e esses refúgios varia muito de caso a caso, não há uma regra geral. O que se aplica também ao fruir musical, principalmente porque, para o ouvinte, as relações entre a música e suas imagens são muito mais diversas do que para o compositor. Além do mais deve-se considerar que segundo o professor de psicologia da música na Universidade de Uppsala (Suécia), Patrik Juslin:

o julgamento estético foi definido como o processo pelo qual o valor de uma peça musical é arte é determinado, com base em um ou mais critérios subjetivos relativos às propriedades da obra de arte, seja sua forma ou seu conteúdo. (...) Podemos gostar de uma peça musical por uma série de razões (por exemplo, só porque nos ajuda a adormecer) que podem não ter nada a ver com as propriedades estéticas da música¹⁶. (Juslin 2019, 420, tradução do autor)

Portanto é claro que a dimensão estética da música também se faz presente no âmbito emocional. Pode-se ir mais além ao aventar a possibilidade de que o fruir da expressão artística constitua mais o senso estético do que a própria teoria que referenda o juízo de valor, dessa forma, o refúgio emocional proporcionado pela música é em suma um fenômeno estético. Assim como a música transcende o seu conteúdo intrínseco ao tornar-se emoção, também o devir expressivo da arte transcende o juízo de valor ao tornar-se refúgio, e, como tal, se transforma em redenção.

O registro fonográfico da música, e sua criação como produto de arte, não são de maneira alguma uma prática menor. Não é mais pertinente, à luz do século XXI –

¹⁵ To sum up the argument presented so far on the one hand, as asylums can be created through removal the can offer protection against a distressing social world. As such, the asylum is a place for fantasy, day-dreaming and the recovery of personal time and rhythm. On the other hand, as asylums can be created through refurbishing, and here they involve collaborative play that remakes or renegotiates social worlds. Refurbishing allows actors the latitude to be and act in certain ways, to feel at ease while so doing and to pursue various projects and trajectories that involve navigating which is also the making of social space time. On both forms of asylum, individuals and groups can establish ontological security, a sense of at least partial control, opportunities for creativity, pleasure, self-validation, a sense of fitting comfortable into some space, scene or milieu, flow and focus. (DeNora 2013, 55)

¹⁶ Recall that aesthetic judgment was defined as the process through which the value of a piece of music is art is determined, based on one or more subjective criteria relating to properties of the artwork, either its form or its content. (...) We can like a piece of music of any number of reasons (e.g., just because it helps us fall asleep) which may have nothing to do with aesthetic properties of the music. (Juslin 2019, 420)

principalmente no contexto da criação musical – a crítica benjaminiana acerca da aura da obra de arte face a reprodutibilidade técnica. Crítica essa que, se justificável, pertence a outro objeto de estudo muito anterior à criação fonográfica. De modo que, evidentemente, uma obra concebida para ser apreciada em mídia fixa – na qual se pensou desde o tipo de gravador até a composição e arranjo para esse fim – possui sua própria aura, com a qual o ouvinte irá se relacionar. Esta mídia já possui seus próprios cânones, e mais do que isso, ela permite diferentes níveis de refúgio. Como afirma DeNora (2013, 48, tradução do autor) “os refúgios não são necessariamente locais construídos com tijolos e argamassa. Nem precisam ter uma duração atemporal.”¹⁷

Por fim, não se deve ignorar a performance dita, ao vivo, a realização da obra para o público em tempo real. O lendário álbum dos Beatles *Sgt. Pepper and the Lonely Heart Club Band* nunca teve uma performance pública. Ou seja, é uma obra criada em estúdio, para mídia fixa. Já a obra abordada neste artigo, *Topázio*, foi levada aos palcos em sua versão original, exatamente como se ouve no disco. Isso foi possível porque o disco foi concebido para ser gravado como se fosse “ao vivo”. Os desafios, no caso, foram conciliar o rigor do pulso eletrônico com a maleabilidade da sensação do ritmo humano. A figura 9 mostra um momento durante uma das performances do disco *Topázio*.

¹⁷ asylums are not necessarily places constructed with bricks and mortar. Nor do they need to be of an atemporal duration. (DeNora 2013, 48)

Figura 9: Registro fotográfico do show realizado no Parque da Catacumba, Rio de Janeiro. Da esquerda para direita: Nando Carneiro, Mingo Araujo, David Ganc



Fonte: Arquivo pessoal de David Ganc

Considerações finais

A produção de um disco implica em decisões técnicas e musicais acerca da música gravada, as estratégias propostas ou usadas para solucionar problemas que se apresentam em decorrência da relação entre a ideia musical e os recursos disponíveis constituem a estética, no sentido intensivo, da obra a ser criada. Por outro lado, a extensão desta obra é constituída através da expressão sonora dos materiais, sendo que esta depende muito pouco das prerrogativas técnicas da gravação. O estúdio é, por certo, um lugar de criação artística enquanto produção e elaboração, mas a verdadeira *práxis* do artista já está pronta antes desta fase. Pode mesmo ocorrer que a habilidade necessária para a performance do material a ser gravado venha a se desenvolver dentro das sessões de gravação, mas nesses casos o estúdio funciona mais como um lugar de prática do que como lugar de criação. Dessa maneira, a criação decorrente do trabalho no estúdio, e sua implicação estética, está na concepção e manipulação da gravação.

Já no percurso analítico, ao problematizar as questões técnicas decorrentes da composição de *Verão de 74* foi possível identificar relações com materiais temáticos provenientes de outras composições do mesmo autor num processo denominado por Moore (2012) como hipertextualidade. Disso, decorre uma nova digressão que empreendi, inicialmente através da teoria do contorno, que por fim levou-me a pensar num processo em

que todos os elementos decorrentes do hipertexto são aglutinados geram um novo material; processo esse que chamei de cumulação.

Tal como foi tratado inicialmente, através da estética, o processo de criação desde a ideia até a realização em todos os seus níveis inter-relacionados – quer seja como produto ou processo – envolve aspectos emocionais que procurei relacionar ao que havia proposto na cumulação. No sentido de complementar essa leitura busquei em Tia deNora o conceito de Refúgio (“Asylum”) através do qual a autora mostra como a música constitui um espaço metafórico de estabilidade emocional. Esse conceito permitiu criar um aparato teórico que serviu de anteparo para solucionar a questão da cumulação frente a estética e a criação artística no contexto que proponho. O resultado deste artigo revela que a criação e realização de uma obra que tem por ponto de partida a escolha, até certo ponto limitativa, de aparatos eletrônicos, revela possibilidades semelhantes contrárias à natureza maquina. A chave para este resultado é devir emocional decorrente da relação emocional do compositor com esses materiais. E, em consequência disso, a relação entre os músicos como grupo e dos músicos com a composição.

Referências

- Benzanila, Francisco. 1985. A high capacity data recording device based on digital audio processor and video cassette recorder. *Biophys Journal of Biophysical Society* V. 47 March 1985, p. 437-441.
- Bergson, Henri. 1979. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes.
- Borges, Jorge Luis. 1998. “O Aleph”. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1*. São Paulo: Globo.
- Born, Georgina. In Cook, Nicholas; et al. (Eds.) 2009. “Afterword Recording: From reproduction to representation to remediation” in *The Cambridge companion to recorded music*. New York, Cambridge University Press.
- Carneiro, Nando. *Verão de 74*. (Partitura não editada), 1988.
- _____. *Vagabundo*. (Partitura não editada), 1988.
- _____. *Topázio e Verão de 74* [entrevista concedida a] Yuri Behr, 2022.
- Cook, Nicholas et al. (Eds.) 2009. *The Cambridge companion to recorded music*. New York, Cambridge University Press.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. 2012 *Mil Platôs* vol.4. São Paulo: Editora 34.

DeNora, Tia. 2013. *Music Asylums: Wellbeing through music in everyday life*. Burlington: Ashgate.

Dickie, George. 2008. “Definindo arte: intensão e extensão”. in KIVY, Peter (org.) *Estética, fundamentos e questões da filosofia da arte*. São Paulo: Paulus.

Kivy, Peter. 1989. *Sound and Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*. Philadelphia: Temple University Press.

Juslin, Patrik. 2019. *Musical emotions explained*. New York: Oxford University Press.

Moore, Allan. 2012. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Burlington: Ashgate.

Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The musicology of record production*. Cambridge: Cambridge University Press.

Woody, Robert; Mcpherson, Gary. 2010. “Emotion and motivation in lives of performers”. In Juslin, Patrik; Sloboda, John. (Eds) *Handbook of music and emotion theory, research, applications*. New York: Oxford University Press.

DADOS DO AUTOR

Yuri Behr é compositor e pesquisador; doutor na área de Processos de Criação Musical pela USP. Atualmente realiza um trabalho de pesquisa na USP onde, por ocasião dessa pesquisa, ministra também a disciplina de Composição Assistida por Computador. Participa regularmente de congressos e palestras cujo enfoque são prioritariamente a criação e suas interconexões. Como compositor faz parte do grupo Circuito Novo, suas obras mais recentes têm sido executadas no Rio de Janeiro.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.