

Músicos de jazz em atividade: interação, performance e construção do repertório

Jordão Horta Nunes¹

Resenha do livro

FAULKNER, Robert R. BECKER, Howard S. *Do you know...? The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

A música tem sido objeto de numerosas análises no campo das ciências sociais, principalmente como prática ou produto cultural e estético relacionado a formas de organização social, a posições ou classes na estrutura social, à constituição da identidade sociocultural ou ainda a estratégias para subordinação ou emancipação de grupos ou classes. A sociologia da música, em suas diferentes tendências, acolhe esse tipo de objeto. Menos frequentes são as pesquisas sobre as próprias atividades musicais, como aprender, treinar, compor, tocar só ou em grupo, fazer arranjos, ensaiar, executar publicamente composições ou arranjos em situações e contextos diversos. Quando remuneradas e sujeitas a algum tipo de regulamentação e contrato, tais ações se desenvolvem no contexto do trabalho musical. Esta classe de investigações constitui o suporte empírico do livro *Do you know...?*, cuja origem remonta à dissertação de mestrado produzida por Becker em 1949, em que analisava os serviços de músicos em casas noturnas na cidade de Chicago. O sociólogo estadunidense, que teve uma de suas principais obras tardiamente traduzida e publicada no Brasil (*Outsiders*, 2008), aliou, até recentemente, no início dos anos 2000, sua carreira acadêmica com a

1 Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás - UFG - Goiânia - Brasil - jordao@cienciasociais.ufg.br

atividade, que considerava semiprofissional, de pianista de jazz. Por sua vez, Robert Faulkner, também sociólogo, faz parte do corpo docente da Universidade de Massachusetts, elaborou uma tese de doutorado sobre músicos do estúdio de Hollywood (1971) e continua em atividade profissional como trompetista.

A questão primordial para os autores é compreender como músicos comuns que trabalham em diversos locais e situações, como bares, boates e festas, por vezes até sem terem antes trabalhado juntos, conseguem tocar diferentes gêneros musicais, sem ensaios prévios e com um mínimo de notações musicais para orientá-los. O próprio título da obra já conduz a uma situação típica desses serviços, quando um dos músicos, geralmente o líder do grupo, pergunta, no contexto de uma apresentação em casa noturna (*gig*): “Você conhece ‘*Never Let Me Go*?’”, ou “Você conhece ‘Pensativa’, aquele tema (*tune*) do Clare Fischer?” As fontes para a interpretação têm como base a memória da experiência de trabalho vivida pelos músicos em contextos diferentes (Becker a partir dos anos 1940 e Faulkner após 1970), 50 entrevistas realizadas com musicistas (47 homens e 3 mulheres) do círculo de trabalho recente dos autores (Becker a região da baía de São Francisco, Califórnia; Faulkner na região de Nova Inglaterra, nordeste dos Estados Unidos), além do recurso à produção acadêmica existente sobre jazz e música popular, com destaque para algumas pesquisas recentes sobre o trabalho desses “músicos comuns”, que tocam em casas de dança, bares e restaurantes, *bar mitzvahs*, casamentos, clubes de jazz, congressos, convenções etc. (Perrenould, 2007; Sundnow, 1978, MacLeod, 1993).

O livro compreende um tipo de fenomenologia da ação de tocar em grupo em locais públicos, em situações em que os músicos criam e recriam seus repertórios. Parte-se de uma tipologia de quatro elementos da ação conjunta de constituir um repertório, que são analisados em capítulos diferentes: músicas (*songs*), executantes (*performers*), situações de execução, repertório de trabalho. No entanto, esta e as outras inúmeras tipologias existentes na pesquisa são construídas *ex post*, como resultados de interpretações sucessivas e de uma descrição densa das atividades. Não há elaborações *a priori* com base numa teoria ou em processos dedutivos a partir de compromissos estéticos, filosóficos ou sociológicos, ou ainda prescrições normativas sobre o que os músicos deveriam ou poderiam fazer: “em vez disso, descrevemos o que eles fazem, da forma que fomos capazes de ver, registrar e compreender” (Faulkner e Becker, 2009: 184). É possível reconhecer, entretanto, como os próprios autores o fazem, que o *modus operandi* e os resultados desse processo interpretativo são epistemologicamente compatíveis às concepções de ação coletiva desenvolvidas por G.H. Mead e Herbert Blumer, pela ótica do interacionismo simbólico, e Alfred Schutz, em

sua sociologia de base fenomenológica. O processo de ajuste gradual de linhas de ação individuais em direção a um modo de agir coletivo, coerente, até certo ponto sistematizado, é metaforicamente explicado por um modelo mais amplo de “afinação mútua” (*tuning-in*, cf. Schutz, 1964: 161). O modelo engloba qualquer tipo de comunicação e tem como uma de suas principais ilustrações a ação conjunta de um grupo musical tocando numa apresentação pública e improvisando sobre um tema já conhecido, pelo menos em sua estrutura harmônica, pelos membros do grupo. A execução atende, em grau considerável, às expectativas dos frequentadores, dos proprietários do estabelecimento e também ao nível de competência, às expectativas artísticas, motivações e ao reconhecimento do *self* por parte dos músicos.

O repertório de jazz é composto basicamente por canções populares tradicionais (*standards*), *blues* e composições jazzísticas modernas, surgidas a partir dos anos 1940 e usualmente consideradas em dois segmentos: bebop e pós-bebop. A forma musical dos *standards* surgiu nas primeiras décadas do século XX. É bastante simples, e consiste em quatro partes de oito compassos, totalizando 32 compassos geralmente da forma AABA ou ABAB e cuja estrutura harmônica é também bastante simples, geralmente empregando progressões V-I (dominante-tônica) e II-V-I (subdominante-dominante-tônica). O formato do blues é ainda mais simples: 12 compassos empregando geralmente acordes nos I, IV e V graus. Assim, conhecer um tema do repertório de jazz implica, em linhas gerais, ser capaz de identificar e reproduzir, vocal ou instrumentalmente, sua melodia e conhecer as mudanças de acordes, ou seja, a estrutura harmônica. Os músicos de jazz, principalmente os pianistas e líderes de bandas geralmente não levam partituras com o conteúdo completo do que vão tocar, mas folhas-guias (*lead sheets*), que contêm um tipo de notação simplificada, apresentando apenas a melodia em seu tom original e cifras de acordes, colocadas sobre a pauta melódica indicando as mudanças harmônicas. As folhas-guias orientam a execução, mas não a determinam exatamente, pois o tom da melodia pode mudar em função do alcance da voz ou do tipo de instrumento que a executa. Músicos mais experientes podem rearmonizar o arranjo, alterando os acordes com extensões (sextas, nonas etc.), notas aumentadas ou diminutas. O andamento dos temas pode também ser alterado, em função de diversos fatores, como o tipo da audiência e o nível técnico dos músicos. No entanto, preserva-se a estrutura harmônica básica nos coros sucessivos que ocorrem após a exposição do tema, usualmente de 2 a 5, em que os solos são executados por um ou mais instrumentistas das formações musicais mais frequentes nas apresentações a partir de 1940, no caso trios, quartetos e quintetos.

Em livro anterior onde analisou o trabalho artístico como ação coletiva (*Art Worlds*, 2008 [1982]), Becker enfatizava a importância de considerar o papel das convenções musicais e das redes sociais que as envolvem para compreender o mundo da música. A difusão do jazz não teria ocorrido sem a cristalização e assimilação sucessiva de certos padrões e estruturas musicais. Contudo, essa internalização das convenções pelos músicos não foi realizada de modo uniforme ou progressivo. Há, sem dúvida, certas situações e locais de apresentação em que composições mais elaboradas, mais para escutar do que para dançar, não seriam bem vindas. Há músicos para quem a simplificação e a convencionalização de padrões facilitaram a aprendizagem, a relação com outros músicos praticamente desconhecidos e a fixação, mesmo que temporária, em certos vínculos de trabalho. Há outros casos, em menor número, em que a padronização consiste um limite e obstaculiza a criação. No entanto, como o que vale é o sucesso na situação da apresentação coletiva, um *performer* virtuose ou compositor muito talentoso pode não ser bem acompanhado pelos colegas da banda e, possivelmente, terá que limitar seu repertório e a sofisticação de seus arranjos ao gosto médio da audiência e ao nível técnico predominante no grupo. Porém, essa atitude não decorre de um cálculo em termos de benefícios e perdas, mas de um processo de negociação entres *selves* nas situações de apresentação musical. Os autores ilustram, em várias passagens do livro, como se efetiva esse tipo de negociação, tanto em termos da conversação comum e de trocas linguísticas corretivas e compensatórias, como em artifícios puramente musicais, harmônicos, rítmicos ou melódicos.

É interessante comparar a reconstrução feita por Becker e Faulkner do emprego de folhas-guias pelos músicos no início do jazz moderno, primeiro fotocopiadas, depois organizadas em *fake books*. O emprego dessas coletâneas de temas por músicos de jazz, os *Real Books*, tornou-se muito popular e disseminou-se por todo o mundo. As primeiras “edições” continham principalmente *standards* em arranjos empregando as progressões básicas, contrastam com edições subsequentes, com os temas tradicionais já rearmonizados com ajuda de professores alunos da Berkeley School e a inclusão de temas do bebop e do pós-bebop e acolhendo composições com elementos do rock, da música brasileira e de gêneros afroamericanos, constituindo gêneros reconhecidos, *grosso modo*, como *fusion* e *latin jazz*. Conhecer um tema implica, portanto, participar, de algum modo, dessa rede de produção e assimilação de gêneros e padrões musicais, culturalmente construída e materialmente expressa e disseminada nos *fake books*.

Convém aqui lembrar a importância que Weber atribuiu, em seu *Fundamentos de Sociologia da Música*, ao desenvolvimento de uma linguagem da

notação musical para a secularização do conhecimento musical e de sua transmissão. Os *Real Books* representaram, para a difusão do jazz, um papel similar ao das primeiras notações musicais racionalizadas, desenvolvida pelos monges beneditinos com o objetivo prático de facilitar a leitura à primeira vista para cantar, ou seja, também adequado às condições e expectativas concernentes às situações de apresentações musicais da época. Por um lado, os *fake books* estão amparados no processo de racionalização e, de certa forma, redução, que caracterizam a escrita e a produção musical em sistemas “temperados” típicos da música ocidental moderna, facilitando a afinação e a transposição em qualquer tonalidade. Porém, conforme se demonstra em diversas passagens do livro, essas cópias compreendem uma forma barata e acessível de criar e difundir um repertório de forma intersubjetiva, já que as incorporações e performances que podem originar dependem de níveis de aprendizado, competência, experiência e talento diferentes. No mundo da arte e do trabalho de músicos instrumentistas em restaurantes, clubes, boates, casas de danças e espetáculos é indispensável o conhecimento de um repertório que não é típico não tanto por características estéticas, técnicas ou estilísticas, mas por práticas de recepção e transmissão de obras musicais que se tornam coletivas e convencionais. Os campos da produção, distribuição e consumo se articulam na rede de convenções que rege o mundo da música.

O livro *Do you know...* aparenta ser mais indicado a músicos de jazz, como um tipo de orientação prática voltado à construção do repertório ou também a interessados na história social desse gênero tão identificado à cultura estadunidense, principalmente entre as décadas de 1920 e 1950. No entanto, a própria análise do trabalho de músicos tocando em grupos de jazz trazida pelo livro indica que o melhor recurso, para a primeira alternativa, ainda seria a própria audição atenta do repertório disponível no gênero em suas mais diversas fontes, acompanhada pela representação simplificada da estrutura harmônica e da melodia contida em folhas-guias agrupadas em *fake books*. Hoje, as tradicionais fontes, como discos de vinil e a programação em rádio, bem como os próprios *Real Books*, estão disponíveis em arquivos ou por transmissões em *streaming* pela internet. No que compete à história ou à sociologia do jazz e de outros gêneros populares também há uma produção considerável incorporando reconstruções e análises mais detalhadas, desde a já clássica *História social do Jazz* (Hobsbawn, 2008 [1959-61]²), até obras recentes que também incorporam as tradições sociológicas interacionista

2 Neste livro, primeiramente publicado com o título de *Jazz Scene*, o autor utilizou o pseudônimo de Francis Newton, para diferenciar sua produção de historiador acadêmico de sua trajetória como jornalista de jazz.

e fenomenológica, incluindo a análise de Howard Becker das redes de convenções e interações sociais no mundo da música (Martin, 1995; 2006). Evidencia-se uma contribuição muito mais relevante à análise social do trabalho em serviços, numa perspectiva que acolhe contribuições da sociologia e da antropologia, do pragmatismo e da fenomenologia, inspirada na orientação preconizada por Everett Hughes a seus discípulos, que incluíam, além de Becker, sociólogos como Anselm Strauss e Erving Goffman, no início dos anos 1940. Leitores(as) que valorizem a articulação entre pensamento e ação social, arte e ciência, cultura e prática social, linguagem e sociedade, certamente seriam agraciados com o livro de Becker e Faulkner. É provável que tenham também, como ocorreu com este resenhista, uma rica experiência intelectual e sensorial ao acompanhar pelo *Youtube* e amparado por algum *fake book*, os inúmeros exemplos de temas jazzísticos retrabalhados em diferentes versões, “efetivando” perceptivamente a fenomenologia do trabalho musical contida no livro, sem qualquer sentimento de demérito intelectual nesse recurso. Será possível assim conferir, a título de exemplo, como o encadeamento harmônico da canção “Whispering”, popular nas casas de dança nos anos 1920, foi retomado e aprimorado na composição “Grooving High”, tema bebop criado pelo trompetista Dizzie Gillespie em 1945. No entanto, para compreender sociologicamente as redes e interações subjacentes à construção do repertório jazzístico contemporâneo torna-se fundamental a interpretação de Rob Faulkner e Howie Becker, músicos e sociólogos, em *Do you know...?*, objeto desta resenha.

Referências

- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Updated and expanded. Berkeley, CA: University of California Press, 2008 [1982].
- . *Outsiders*. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- FAULKNER, Robert R. *Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers In The Film Industry*. Chicago: Aldine-Atherton, 1971.
- HOBBSAWM, Eric J. *A história social do jazz*. Paz e Terra, 2008 [1959-1961].
- MACLEOD, Bruce. *Club Date Musicians: Playing the New York City Party Circuit*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- MARTIN, PETER J. *Music and the sociological gaze: art worlds and cultural production*. New York: Manchester University Press, 2006.
- . *Sounds and society – themes in the sociology of music*. New York: Manchester University Press, 1995.

- PERRENOUD, Marc. *Les musicos: Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte, 2007.
- SCHUTZ, Alfred. Making music together: a study in social relationship. In: Arvid Brodersen (ed.). *Alfred Schutz: Collected papers II: Studies in Social Theory* (The Hague, Nijhoff), 1964, p.159-178.
- SUDNOW, David. *Ways of the Hand : The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

Recebido em: 23/12/2011

Aceito em: 06/02/2012

Como citar esta resenha:

- NUNES, Jordão Horta. Músicos de jazz em atividade: interação, performance e construção do repertório. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 2, n. 1, jan-jun 2012, pp. 257-263.