

## Notações descritivas e prescritivas em música popular: um estudo exploratório de *sambabooks* e *songbooks*

Luiz Flavio T. Alcofra<sup>1</sup>

UNIRIO/PPGMDoutorado

Documentação e História da Música

luiztournillon@gmail.com

**Resumo:** Embora as edições de música popular sejam enquadradas na categoria de edições práticas podemos observar diferenças estruturais significativas entre elas. A partir de uma análise comparativa entre dois tipos de edição de música popular, os chamados *songbooks* e *sambabooks*, procuraremos demonstrar e identificar essas diferenças, com o suporte teórico da notação descritiva e prescritiva de Charles Seeger (1958).

**Palavras-chave:** Edição; Notação; Prescrição; Descrição.

**Title of the Paper in English:** Identifying Types of Popular Music Editing

**Abstract:** Although popular music editing can be fit in practical edition categories, it can be noticed significant structural differences between them. From a comparative analysis of the two types of popular music editing, the so-called *songbooks* and *sambabooks*, we will demonstrate and identify those variations based on the support of Charles Seeger descriptive and prescriptive notation.

**Keywords:** Edition; Notation; Prescriptive; Descriptive.

### Introdução

Assistimos, nas últimas décadas, a um aumento significativo de edições de partituras voltadas para a música popular no Brasil. Movimento iniciado na década de 1980 por Almir Chediak, as décadas de 1990 e 2000 testemunharam um incremento significativo de partituras editadas, via de regra em formato de melodia e cifra, denominadas *songbooks*, com diferentes focos: compositores da chamada MPB, partituras acompanhadas por CDs em formato *play-along*, onde bases instrumentais são gravadas para que o estudante ou músico possa tocar “acompanhado” e arranjos de música popular para formações variadas.

---

<sup>1</sup> Orientador Dr. Pedro de Moura Aragão.

Nesse mesmo período, o estudo da música popular se consolidou como um campo importante dentro da musicologia, com trabalhos de referência como os de Middleton (1990), Frith (1996), Moore (2003), Fabbri (2006), dentre outros, para além de revistas especializadas e associações internacionais, como a IASPM<sup>2</sup>. No Brasil, observa-se neste mesmo período a criação e consolidação de cursos de graduação com foco na música popular, bem como uma crescente gama de trabalhos sobre o tema nas mais variadas frentes. Todo esse movimento não foi acompanhado – pelo menos em âmbito nacional – por uma reflexão acadêmica mais ampla sobre processos de edição em música popular, em que pese o incremento destas publicações tal como mencionado anteriormente. Ainda que este tema tenha sido tangencialmente abordado em trabalhos sobre análise de música popular (ULHÔA, 1999a e b; LOPES e ULHÔA, 2007; ARAGÃO, 2001; PAES LEME 2000; VASCONCELOS, 2017) constata-se em geral a pouca existência de trabalhos focados em análises críticas sobre o recente movimento editorial brasileiro e sobre questões específicas da edição de partituras em música popular.

A partir da experiência profissional do autor em várias publicações editadas no mercado como Pixinguinha na Pauta, (PAES LEME, 2010) e *Sambabooks*<sup>3</sup>, (2012, 2013, 2014, 2015, 2016), a proposta desse trabalho é fazer um levantamento dos problemas e questões que se apresentam nestes processos de edição, a partir de um estudo comparativo entre os chamados *songbooks* e os *sambabooks*.

### **O texto na música popular e na música de concerto**

Cumprе notar, de início, que utilizaremos o termo “música popular” no sentido definido por Ulhõa (2014) onde “música popular é uma categoria discursiva e histórica [...] que se refere à prática de entretenimento veiculadas por meios de comunicação transnacionais para um público heterogêneo”. Neste sentido, embora cientes que o termo pode abarcar múltiplos significados em diferentes contextos, para este trabalho a expressão “música popular” se referirá essencialmente à música de matriz urbana, tanto instrumental quanto cancionística, disseminada por meios de comunicação de massa em contraponto com a música

---

2 A IASPM Internacional, Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, com registro na Suécia, é uma sociedade dedicada ao estudo acadêmico da música popular.

3 *Sambabooks* são edições em música popular, lançadas pela editora Musikeria, com o foco nos compositores de samba como: João Nogueira (2012), Martinho da Vila (2013), D. Ivone Lara (2014), Zeca Pagodinho (2015) e Jorge Aragão (2016).

de concerto, que estaria inserida dentro da tradição europeia, relacionada aos grandes compositores como Bach, Mozart, Bethoveen, Chopin, por exemplo.

Sobre o texto escrito, Nicholas Cook (2006) propõe uma abordagem da partitura de música popular a partir de uma analogia com os “roteiros” cinematográficos, ao invés de “textos” literários. Trabalhando com esses dois conceitos, roteiros e textos, podemos colocar as partituras em dois campos de observação: um primeiro, de pertencimento à música popular, como um roteiro, de campo mais aberto e um segundo pertinente à música de concerto, textual, mais fechado. Dessa forma, podemos imaginar que, embora a leitura de uma partitura no âmbito da música de concerto (texto) ainda possa gerar diversas interpretações, ela está baseada na ideia de um suposto “original”, menos sujeito à mudanças, ao passo que na escrita de uma partitura na música popular (roteiro) esse ideal de “original” se dilui com mais facilidade, através das muitas mediações ocorridas antes, durante e depois do processo.

É possível dizer que a definição e os elementos formadores da música popular não são muito claros e esbarram em alguns pontos como o significado de “original” para o compositor popular e toda uma rede de produção cultural, desde a feitura da composição até o produto final da obra, seja em formato de gravação ou mesmo através da execução, da performance.

Paulo Aragão, na sua dissertação de mestrado (2001), nos apresenta a ideia do que ele chama de “instância de representação do arranjo original” onde a fonte originária e os elementos constituintes da obra não se apresentam claramente, ao contrário da música de concerto onde a partitura apresenta elementos e signos claros e objetivos que servem de modelo para a comunicação direta do compositor com o intérprete e a plateia. Para Aragão, na música popular “não há um compromisso tão formal em relação ao modo de utilização desses elementos” (p. 8). Nesse caso, temos um “original” que o autor denomina “virtual”<sup>4</sup>, que pode ser tanto uma partitura, uma gravação, ou mesmo uma interpretação, passível de modificações, sem a perda da essência primeira, da intenção do compositor.

Embora a partitura seja um meio importante de perpetuação da composição, a performance de uma composição, executada através de uma mesma partitura, pode variar. Muitas vezes a partitura, para a música popular, é apenas um registro simplificado para preservação ou divulgação comercial da obra, na forma de melodia e cifra. Podemos notar que, diferentemente da música de concerto, a relação do intérprete popular com a partitura é

---

4 “Virtual” no sentido de uma instância meramente representativa de uma ideia.

totalmente diferente, sendo esta um campo aberto, com margem para inúmeras abordagens e interpretações, Por outro viés, a música de concerto já traz em seu bojo símbolos arquetípicos, de tradição europeia, que devem ser seguidos quase à risca, não permitindo devaneios ousados na sua execução.

Charles Seeger (1958) vai um pouco mais além sobre a escrita musical como um todo. Para este autor, três problemas são recorrentes na hora de se escrever música: o primeiro diz respeito ao amplo espectro auditivo da música, multidimensional, incapaz de ser reduzido e traduzido para um pedaço de papel de duas dimensões. O outro é a tentativa de representação dos signos da fala dentro da linguagem musical, numa interposição nem muitas vezes coerente. Por fim, é problematizada a questão do uso da escrita musical, na dificuldade em distinguir entre usos descritivos e prescritivos da notação musical. Segundo Seeger, a notação prescritiva estaria relacionada a um plano, roteiro, de como uma peça deve ser executada ou como deve soar, enquanto que a notação descritiva tem como finalidade um relatório específico de como uma performance soou realmente. Podemos dizer que a notação prescritiva oferece um mapa de informações, um plano de execução para intérprete, enquanto a descritiva tem como propósito descrever o que acontece com o som, com a performance musical.

### **Os *songbooks* e os *sambabooks***

[...] Os *songbooks* que vêm sendo editados nos últimos anos cumprem um papel importante, reunindo, organizando e divulgando a obra dos compositores populares, e disponibilizando esse material para diversos fins. As harmonias que esses livros trazem são normalmente tiradas de gravações consideradas “de referência”. Note-se que os *songbooks* não costumam ser feitos — salvo raras exceções — pelos próprios compositores [...] (PAES LEME, 2000, p. 23).

Numa análise mais ampla, podemos incluir a maioria das edições em música popular na categoria de edições práticas, ou interpretativas<sup>5</sup>, voltadas ao aprendizado mais rápido e eficaz do aluno, como no caso dos *sambabooks* (com foco nos compositores de samba) e *songbooks* (edições destinadas aos compositores da MPB). Embora aparentemente similares nas suas apresentações e formatos (partituras com letras, tablaturas, melodias e cifras), essas

---

<sup>5</sup> Destinada especialmente a executantes, onde o texto final é resultante de critérios diferentes e pode ser baseado em várias fontes (FIGUEIREDO, 2014).

edições apresentam diferenciações que simplesmente não podemos ignorar, principalmente na escolha do critério prescritivo ou descritivo utilizado nas transcrições das gravações. Faremos uma pequena análise de cada edição procurando os pontos de interseção e fuga entre elas.

O primeiro *songbook* lançado no mercado editorial foi o de Bossa Nova, no ano de 1989, idealizado, produzido e editado por Almir Chediak (Editora Lumiar), e a revisão final das partituras coube ao maestro Ian Guest. Os comentários sobre os processos de edição desse álbum, que são apresentadas no prefácio, nos revelam algumas informações importantes sobre a edição. De acordo com Chediak, as partituras foram editadas “tendo em vista a absoluta fidelidade à obra dos compositores em termos melódicos, rítmicos, harmônicos e poéticos”. Ainda segundo Chediak, para tal finalidade contou com a decisiva ajuda dos próprios compositores, começando pela escolha do repertório e indo até as revisões e a escrita das músicas. Para o editor, algumas canções foram escritas de forma diferente das gravações consagradas como Maria Moita (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, Vol. 2) e Chega de Saudade (Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Vol. 5), consagradas nas gravações de João Gilberto, mas editadas a partir das gravações de Tom Jobim.

Segundo o editor, um fato inusitado ocorreu na revisão da música “Feio Não É Bonito” (Carlos Lyra/Ruy Guerra) como no relato a seguir:

[...] descobrimos que havia uma nota da melodia que chocando-se com determinado acorde. Ao invés de trocar o acorde, como sempre ocorre em casos assim, Carlos Lyra preferiu mantê-lo, trocando a nota da melodia. Justificou sua decisão acentuando que o acorde, naquela situação, era mais importante, por transmitir exatamente a emoção contida na letra [...] (CHEDIAK, 1989, p. 11).

Não há menção se a mudança da nota em choque com a harmonia ocorreu a partir da observação de alguma gravação ou foi modificada através de uma constatação do “equivoco” composicional do próprio autor da canção. Esse fato ilustra de forma concreta como a escrita musical pode interferir a posteriori em uma canção popular. Nesse caso, um “original” se torna potencialmente um novo “roteiro do original” a partir de uma mudança melódica realizada posteriormente pelo próprio compositor.

Embora o editor mencione no prefácio que as transcrições foram realizadas a partir de gravações, partituras e manuscritos, não há informes sobre a origem das fontes para transcrição e registro de cada canção.

A busca da “absoluta fidelidade”, mencionada pelo editor chefe, pode ser questionada, principalmente em relação à notação rítmica pois, na maioria das sessenta e três músicas apresentadas, a repetição de padrões rítmicos de escrita da melodia parecem simplificar padrões mais complexos encontrados nas gravações. Notamos, dessa forma, uma adoção da escrita mais prescritiva, consciente ou não, para o registro das obras. Em se tratando de uma edição prática, também voltada para estudantes de música e diletantes, essa opção um pouco mais “quadrada” da notação facilita a leitura e proporciona uma melhor aproximação do executante com o texto musical. Veremos que a questão da opção por uma escrita descritiva ou prescritiva é um ponto chave na diferenciação entre os dois “books”, o específico de samba e o seu similar destinado ao cancionário brasileiro em geral, os *sambabooks* e os *songbooks*.

No ano de 2012, foi lançado o primeiro *sambabook*, dedicado à obra do sambista João Nogueira<sup>6</sup>. Para confecção de tal álbum uma equipe de músicos foi selecionada para transcrever e digitalizar os arranjos “originais” (no formato de melodia e cifra), a partir de gravações escolhidas pelos produtores, cujo produto final contemplaria um fichário de partituras, um livro discobiográfico, contando um pouco da trajetória do homenageado e ainda, dois *cds* e um *dvd*, com as regravações de vinte e quatro músicas do referido *sambabook*. A parte da transcrição dos arranjos e revisão musical ficou ao encargo, além do autor deste artigo, de Jayme Vignoli e Marcílio Lopes<sup>7</sup>, este também responsável pela diagramação das partituras.

A tarefa de transcrição, embora extremamente prazerosa do ponto de vista estético/musical, se tornaria um imenso desafio de acordo com a proposta definida pelos produtores, ou seja, transcrever as melodias das gravações escolhidas exatamente conforme cantadas pelo intérprete, no caso o próprio João Nogueira. Além dessa exigência editorial, todos os encadeamentos harmônicos e convenções rítmicas contidas no arranjo deveriam ser registradas. A equipe contratada seria responsável também pelas transcrições das possíveis introduções e codas instrumentais, pois as partituras serviriam de guia para a gravação de um *cd* e *dvd* com artistas escolhidos pela produção. A metodologia de trabalho foi realizada da seguinte forma: as sessenta gravações mais representativas da obra do compositor, foram divididas entre uma equipe de três músicos, responsáveis pela transcrição das melodias e acordes (cifras), e a inclusão de possíveis convenções rítmicas, introduções e codas

---

<sup>6</sup> João Nogueira (1941/200), compositor e cantor.

<sup>7</sup> Jayme Vignoli é cavaquinista, compositor e arranjador, formado em composição pela UNIRIO. Marcílio Lopes é bandolinista, arranjador, com Doutorado em Documentação e História da Música pela UNIRIO.

instrumentais, acrescidas da letra da canção e uma folha anexa com os acordes para violão. Cada integrante da equipe ficou responsável pela transcrição de vinte canções. A revisão das sessenta músicas foi realizada por toda equipe no seguinte sistema representado abaixo. A direção das setas indica o processo de transmissão e recepção realizado em cada etapa do trabalho :

revisor 1 → revisor geral → revisor 1 → revisor 2 → revisor geral → □revisor 1  
→ revisor geral → formato final

Sendo assim, o modelo esquemático geral de produção utilizado ocorreu no seguinte formato:

produtor/editor □ → gravação/arranjos ← □copista/tradutor<sup>8</sup> → partituras  
← revisão/equipe de trabalho □ → partituras □ ← produtor/editor → partituras  
← revisão/equipe de trabalho → partituras digitalizadas ← □produtor/editor  
→ *sambabook* → □consumidor

Definida a metodologia de trabalho, concluímos que o desafio maior seria a de transcrever as melodias literalmente de acordo com a interpretação do cantor. É fato que João Nogueira, ao lado de João Gilberto e Elis Regina, entre outros artistas brasileiros, é um dos intérpretes mais complexos da chamada MPB. Seus fraseados e suas divisões melódicas são surpreendentes. João Nogueira valoriza as repetições das partes, as estruturas fraseológicas, que nunca se repetem da mesma maneira. Como traduzir, transcrever tamanha complexidade rítmica, para uma linguagem popular, direcionada a um público eclético de estudantes, músicos profissionais e amadores, iniciantes e iniciados, em um modelo acessível para possíveis execuções, sem a perda da essência da performance “original” do intérprete?

Verificamos, dessa forma, que o formato final apresentado, embora seja de música popular, se enquadra um pouco mais no modelo fechado de produção, ou na forma de escrita descritiva. A cristalização de uma performance de música popular torna o texto musical menos aberto ao processo de interpretação do artista, apesar de ser uma fonte rica de pesquisa a partir de uma manifestação artística única e específica.

Há que se notar também que na música popular as variações rítmicas e melódicas, nas repetições dos temas, são recorrentes. Dessa forma, ao optar-se por grafar determinada

---

<sup>8</sup> Chamaremos de tradutor o responsável pela transcrição do texto musical.

estrutura musical tem-se em mente que a repetição desse mesmo fraseado pode ser, (há uma expectativa nesse sentido) modificado pelo intérprete. Por conseguinte, em se tratando de uma edição prática, na metodologia de transcrição das músicas do *sambabook* o critério utilizado foi de optar pela notação quando o intérprete/compositor apresenta pela primeira vez a melodia ao ouvinte. A exceção da regra ocorre quando na repetição das partes, do tema ou do refrão, há a presença de um coro de vozes. Nesse caso, a grafia que prevalece é baseada na prosódia do coro.

É necessário frisar que ao optar-se por um registro melódico “o mais fiel possível” ao registro sonoro o resultado textual nem sempre é satisfatório. Muitas vezes a rítmica empregada para decifrar os contornos melódicos do canto acabam se tornando difíceis para o leitor, mais ainda para aqueles iniciantes em música como no caso da rítmica grafada dos compassos sete, oito e nove da música Além do Espelho, representadas abaixo.

**Além do espelho**  
João Nogueira/Paulo César Pinheiro

Quan-do, eu o - lho, o meu o - lho, a - lém do, es - pe - lho

Exemplo 1: fonte: *Sambabook* João Nogueira.

Podemos observar que a frase anacrústica, sincopada, emenda com uma tercina no primeiro tempo do compasso seguinte cujo término ocorre no contratempo de semicolcheia no terceiro compasso da figura acima.

Numa outra abordagem tipológica, através de um olhar prescritivo, poderíamos propor a simplificação rítmica desse trecho, como demonstraremos no exemplo 2.



## Referências:

- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo brasileiro*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CARVALHO, Afonso; CALAINHO, Luiz; BAETA, Sérgio (org.). *Sambabook João Nogueira*. Rio de Janeiro: Musickeria, 2012.
- CHEDEIAK, Almir (org.). *Bossa Nova vol 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1989.
- COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Tradução de Fausto Borém. Belo Horizonte: *Per Musi* n.14, p. 05-22, 2006.
- FABBRI, Franco. “*Tipos, categorias, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?*”. Anais do VII Congreso IASPM-AL, La Habana, 2006. Disponível em [http://www.francofabbri.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf](http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf).
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*. Teoria e práticas editoriais. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo Pinto, 2014.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- LOPES, Marcílio Marques; ULHÔA, M. T. *Amor até o fim com Elis Regina: em busca uma metodologia para a análise da performance musical gravada*. Cadernos do Colóquio (Online), v. 2004/5, 2007, p. 107-117.
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Philadelphia Open University Press, 1990.
- MOORE, Alan. *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Um original de música popular e suas atualizações; sobre permanências e diferenças*. Rio de Janeiro: IASPM, V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.
- PAES LEME, Beatriz Campello. *Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa-Lobos: reflexões acerca da prática da transcrição*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SEEGER, Charles. *Prescriptive and descriptive music-writing*. The Musical Quarterly, vol. 44, nº 2. Oxford University Press, p. 184-195, 1958.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Análise de música brasileira popular*. Rio de Janeiro: Cadernos do Colóquio (UNIRIO) v. III, p. 61-68, 1999<sup>a</sup>.
- \_\_\_\_\_. Versão em português de *Introduction: Analyzing Popular Sound: An assessment of popular music studies in Brazil*. In: ULHÔA, Martha; AZEVEDO, Cláudia; TROTTA, Felipe (Eds.). (Orgs.). *Made in Brazil: Studies in Popular Music*. 1ed. New York; London: Routledge, v. 1, p. 1-12, 2014.
- VASCONCELLOS, Renato de. *A partitura cifrada e os descaminhos dos Fake books*. Campinas. 2017. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas.