

Poniéndole el corazón a la máquina: Valorações éticas e estéticas da interpretação com arquivos digitais de músicas¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Paloma Palau Valderrama
UFRGS – palomapalau@gmail.com

Resumo: Este texto analisa as formas de valoração ética e estética de músicos sobre o uso de arquivos digitais de músicas (sequências) que complementam a interpretação ao vivo nos autodenominados *grupos de secuencias*, em Cali, Colômbia. Trata-se de grupos musicais que acompanham eventos sociais e abrangem um amplo leque de gêneros massivos, constituindo assim, uma produção cultural heterônoma. Evidencia-se, em seus argumentos, que a sequência é valorizada quando passa pelas mediações de práticas interpretativas que atribuem um sentido de *humanidade* ao som digital. Atinge, assim, tanto os parâmetros estéticos quanto éticos de sensibilizar a plateia.

Palavras-chave: Valorações estéticas. Mediação. Profissão musical. Sociologia da música.

Poniéndole el Corazón a la Máquina: Ethic and Aesthetic Assessments of Performance with Digital Music Files

Abstract: This text analyzes the types of ethical and aesthetic assessment of musicians in the use of digital song files (sequences) that complement live performance in self-defined *sequence groups* in Cali, Colombia. It is about musicians who perform at social events and who encompass a wide range of mass genres, constituting a cultural production of high heteronomy. It is demonstrated in the arguments that sequences are valued when they pass through interpretive practice mediations that attribute a sense of *humanity* to digital sound. That way, sequences reach both aesthetic parameters as well as the ethics of moving the audience.

Keywords: Aesthetic assessments. Mediation. The music profession. Sociology of music.

Uma das formas de exercer a profissão de músico em Cali, na Colômbia, é a interpretação nos *grupos de secuencias* (grupos de sequências), um tipo de produção cultural de baixa autonomia que, conforme a sociologia (BOURDIEU, 2002; 2007; ADORNO, 1971; 2011) trata-se de uma prática perpassada por profundas forças econômicas e sociais. Por um lado, esses conjuntos são a oferta mais variada e econômica do mercado local, com o foco dirigido à interpretação das músicas de maior sucesso comercial na história da cidade. Por outro lado, estão sujeitos ao acompanhamento de comemorações particulares e ao entretenimento de espaços comerciais nos quais são contratados. Seu repertório consta de um amplo leque de gêneros musicais de difusão massiva. Tal variedade é factível em função dos recursos da *pista* e da *sequência*, chamada em geral da segunda maneira, que consiste em gravações dos instrumentos e sons eletrônicos em arquivos de áudio digital e MIDI (Musical



Instrument Digital Interface) de uma música, sobre a qual os intérpretes cantam e tocam, substituindo assim os instrumentos ausentes.

Neste texto, analiso as formas de valoração ética e estética do trabalho com as sequências pelos músicos que as utilizam. Parto da ideia de que os valores éticos e estéticos atribuídos às produções culturais não são completamente autônomos, pois são fundamentalmente valores sociais. No que segue, exemplifico com os argumentos dos músicos que usam sequências, e abordo a imbricação entre valor ético e estético que adquire o trabalho com o recurso tecnológico em sua prática profissional. A pesquisa foi realizada mediante uma etnografia de quatro meses de duração entre 2014 e 2015, na qual compartilhei a prática musical como flautista com vários grupos. Além das conversas e experiências do trabalho de campo, realizei vinte quatro entrevistas semiestruturadas.

As condições heterônomas dessa prática têm motivado músicos que não trabalham com sequências e atuam em expressões de maior autonomia a se posicionarem contra. Dentre as acusações lançadas, uma delas alega que as sequências realizam imitações sem criatividade, pois consideram que os sons digitais carecem da estética de uma interpretação humana ao apresentar um carácter robótico de, supostamente, deplorável qualidade sonora. Um dos entrevistados se manifestava indignado com relação ao arquivo sonoro da sequência: “¡Es que es una máquina lo que suena!”. Esse argumento ressalta os valores estéticos mais do que os éticos. Localiza o parâmetro estético na dimensão da corporeidade do intérprete, em oposição a inerte tecnologia da máquina. Considera que a beleza emerge do som modelado por um sujeito, e não a sua emissão por um aparelho, e salienta a natureza artificial do som eletrônico diferenciado de um ideal de som acústico. Opõe, assim, a pessoa ao aparelho, e o acústico ao eletrônico. O natural ao artificial. Privilegia os padrões de gosto dos músicos sobre aqueles que pertencem ao público.

Por sua parte, os músicos que tocam com grupos de sequências aceitam até certo ponto esse argumento. Salientam o valor ético da música anteriormente ao valor estético, argumentando que em suas apresentações o objetivo da música é sensibilizar o público, quem comemora um evento ou momento específico. Desse modo, outorgam a relevância dos parâmetros de gosto ao público, e situam em segundo plano as habilidades do intérprete. Alegam que o público valoriza a música por ser estimuladora da interação social, e que a audiência não distingue com precisão os detalhes estéticos. Os espectadores são, em sua maioria, cientes da substituição digital de alguns instrumentos na apresentação musical, e embora não sejam instruídos em diferenciar as sutilezas sonoras ou não foquem sua atenção

nelas, o espaço de sociabilidade para esses sujeitos é mais relevante do que os aspectos musicais.

Embora a formação instrumental dos grupos de sequências seja distinta da que é utilizada nas versões originais de seu repertório, os parâmetros estéticos de referência de seus intérpretes são os mesmos dos gêneros musicais. Por isso, muitos deles compartilham junto a seus detratores a ideia de que o som eletrônico pode parecer frio e não atrativo. Porém, consideram que é possível, e ainda necessário, expressar “calor humano” no som eletrônico, atingindo assim a beleza musical. Portanto, utilizam-se das seguintes estratégias: usam sequências com versões fiéis em sua instrumentação que, segundo eles, produzem um competente efeito na interpretação ao vivo; tentam imprimir vida aos sons eletrônicos através de sua interpretação na elaboração dos arquivos digitais; alguns se utilizam das pistas para atingir um público maior e mais variado, e outros evitam a pista e defendem o uso da sequência para o som digital como um instrumento por direito próprio. Tais processos constituem mediações, conforme Hennion (2002), nas quais a interação entre as potencialidades latentes das coisas e as intenções dos humanos dá emergência à música. Através dessas atividades de interpretação musical, transformam o suposto abismo entre o que entendem como humano/natural e o aparelho/artificial, espalhando *humanidade* no que antes foi percebido apenas como som inerte. Desse modo, atingem o belo segundo seus valores estéticos, potencializando ao mesmo tempo o dever social da música como incentivo para a alegria do público. Configuram, assim, modos alternativos de experiência musical, que não compartilham com seus colegas críticos.

A transformação das condições de existência materiais dos músicos e as inovações tecnológicas que originaram os grupos de sequências deram espaço a outras formas de conhecimento musical. Já que os grupos de sequências não criaram, por si só, gêneros musicais novos, mas fizeram adaptações dos existentes, foi preciso aplicar os parâmetros estéticos existentes a suas possibilidades concretas de reprodução sonora. Contudo, as valorações estéticas não foram totalmente transpostas, e, além de originar técnicas de manipulação sonora diferentes, formaram, em alguns casos, novas concepções estéticas. As formas de transformação do som em que se baseiam os grupos de sequências são o MIDI e as *pistas*. As modificações de instrumentos acústicos para elétricos e o uso de pedais também têm gerado diferentes conceituações na valoração estética do som.

A valoração do som eletrônico que substitui timbres acústicos percorreu um longo processo para se consolidar nos grupos de sequências de Cali. Inicialmente, os grupos de sequências ofereceram uma opção musical ao vivo do repertório mais tocado na cidade a um

baixo preço, possibilitado pela tecnologia das sequências e os ritmos populares gravados nos teclados eletrônicos (PALAU, 2016). Os gêneros musicais que interpretam têm formações instrumentais variadas. A *salsa*, a música tropical e o merengue têm, em sua instrumentação mais comercial: *corda americana* ou suas variações; saxofone, trompete, trombone, às vezes flauta; percussão: conga, bongô, güiro e timbal; base harmônica: baixo e piano, e cantores. As orquestras são normalmente formadas por doze a catorze integrantes. Já outros gêneros utilizam instrumentos diferentes entre si, por exemplo, as *baladas*: baixo, bateria, violão, teclado; o *vallenato*: acordeão, *guacharaca*, *caja*, baixo; as rancheiras: violino, *guitarrón*, vihuela, trompete, etc., entre outros. As sequências substituem mais instrumentos ao vivo nos primeiros tipos de música que exigem uma maior instrumentação, e compensam a falta de uma grande variedade tímbrica para cada estilo musical. Os músicos valoram a interpretação ao vivo que consegue comover o público e levá-lo a um estado de êxtase coletivo. Tal critério ético predomina e justifica o uso de sequências mediante outro, de cunho estético - e a estratégia para atingir este objetivo é identificar os gostos musicais de seus heterogêneos públicos² (PALAU, 2015). O violinista Augusto Ortiz salienta a identificação musical da categoria nativa de *sabor* que o público faz para responder ou não com a dança. O *sabor* é uma capacidade comunicativa de transmitir o sentimento para o público, e não se limita a habilidades técnicas ou ao carisma.

Es muy importante sobre todo para la músicaailable, porque la gente está acostumbrada a oír su ritmo y si uno se pone a sacarlo con un grupo pequeño no sale, termina enredándose, no sale el sabor completo, porque si no está la orquesta completa no va a salir a bailar. Si usted ve un grupo de menos de ocho músicos, es porque están usando secuencias. En un grupo más grande de doce músicos no es necesario (ORTIZ, 2015).

Os teclados tiveram versões cada vez mais desenvolvidas e em 1990 já traziam em seu banco sonoro ritmos populares. Alguns músicos começaram a utilizar os ritmos do teclado, ou os MIDIS guardados em disquete para o acompanhamento nas apresentações. “Tiravam de ouvido” as músicas famosas, gravando todos seus instrumentos no teclado. Os intérpretes se iniciaram nessa atividade na década de 1990 com alguns destes teclados Yamaha: PSR 550 (2001), PSR 1700 (1993), PSR 1500 (2004). Conseguiam um teclado cada um, por certo período, para atualizar-se na tecnologia. O teclado mais usado nos grupos de sequências atualmente é o Yamaha 950, que possui em sua memória um banco de ritmos populares e milhares de sons. Esse teclado permite subir ou baixar a tonalidade e o andamento das músicas. Regularmente, os cantores sabem quantos *pontos*, que equivalem a *semitons*, devem aumentar ou diminuir para as sequências, segundo seu tipo de voz.

O MIDI é um arquivo de dados criado no início dos anos 1980. Seu timbre pode variar a partir da imitação de diferentes instrumentos, que vem evoluindo em sua qualidade sonora. Versões mais desenvolvidas têm variações *tímbricas* em MIDI e áudio de uma grande quantidade de instrumentos musicais do mundo inteiro. Por esse motivo, é possível melhorar um som eletrônico, substituindo algum de seus sons por sua versão atualizada. A intenção de imprimir uma interpretação humana a um som digital gerou o ofício do *secuenciero*. O trabalho do secuenciero, e também o do organista, envolve procurar no banco de sons eletrônicos os corretos ou os que podem aproximar-se à sonoridade, e então gravá-los um a um até que se complete a instrumentação de cada música, que em seguida vendem a intérpretes. Realizar uma boa sequência não é tarefa fácil e um bom criador de MIDIs deve imitar o estilo do instrumento em cada gênero musical. Deve conhecer a referência do som instrumental mais apropriado para cada gênero, como, por exemplo, escolher entre dez tipos de som de saxofone para uma música específica, ou procurar efeitos sonoros que não estão gravados na memória do teclado.

Uns dos melhores secuencieros de Cali é Carlos Andrés González³. Ele me falou que antes de realizar sequências aprendeu a tocar piano, instrumentos de percussão latina e ritmos caribenhos, assim como algumas particularidades interpretativas de instrumentos de sopro muito populares, tal como o saxofone, trombone e trompete. Carlos Andrés González me explicou como fazia uma sequência em seu teclado Korg Trinity, com a introdução da música *Consciência*, de Gilberto Santa Rosa. Assim descreveu as suas atividades iniciais:

Hay que ser como inquieto con la percusión también, hay que conocer un poco y empaparse de cómo se tocan los instrumentos porque si no, no lo podría hacer. Al menos mirar cómo se toca lo básico. Lo primero que hago es determinar la tonalidad. Primero arranco con el bajo... y el metrónomo (GONZÁLEZ, 2015).

Carlos González aponta que alguns instrumentos devem estar exatos no tempo, enquanto outros podem ser mais flexíveis. Isso dá vida à música, evitando a sonoridade robótica:

Hay una función que se llama cuantizar, es que yo ajusto la velocidad, y pone el ritmo más ajustadito. Hay cosas que uno debe dejar sin cuantizar porque sino le suena como robótico, como metálico, por ejemplo las guitarras, para poder hacer los glissandos. Los vientos sí se cuantizan cuando son varios. Si es uno solo, lo hago a pulso. Si no tengo el sonido de un instrumento, busco uno que me suene parecido. Por ejemplo estos pianos no traen el cascaneo del timbal, entonces qué hago yo, el aro del redoblante le subo la tonalidad y se parece el sonido, mira... (GONZÁLEZ, 2015).

O *cascareo* do timbal, que consiste em tocar em suas paredes metálicas, não está contido na base de dados de sons do teclado, mas ele consegue se aproximar do som ao modificar a altura sonora de outro instrumento. Após gravar os primeiros instrumentos,

finalizou a introdução com o som do saxofone. É somente uma frase, mas com uma combinação de efeitos sutis. Carlos explicou: “Con el joystick, hice el glissando y el vibrato. Hay que ponerle el corazón o el gusto a las cosas porque si no, no suena bien...”. Desse modo, ele manipula a sequência para transmitir um som vivo e cálido que chegue à audiência. Uma boa sequência é, então, produto da intenção do artista de comover a plateia.

É diferente o processo de interpretação com a *pista*⁴. A *pista* consiste na gravação da música original com toda sua instrumentação inclusive os coros, exceto a voz principal. Algumas vezes incluem aplausos ao final, os quais os intérpretes procuram que se misturem com os do público. São vendidas para que qualquer pessoa possa cantar a música escolhida em sua casa ou em reuniões com amigos, acompanhadas da letra para a prática do karaokê. Para os músicos e os selos fonográficos, vender a *pista* é uma estratégia comercial para difundir uma música. Na década de 1990, foram oferecidas *pistas* em fitas cassetes, e mais tarde foram vendidas em CD de áudio e de mp3. Contudo, comprar uma fita cassete e um CD de *pistas* era caro em 1990, e não seria rentável contratar uma orquestra para gravar uma *pista*, de modo que eram poucos os que trabalhavam na área. O pianista Juan Carlos Castrillón comenta sobre essa transição:

Cuando iniciamos hacíamos con MIDI. Llegó el momento en que mucha gente tenía el estudio de grabación. Entonces ya podíamos hacer las pistas en vivo. Las disqueras mismas montaron un formato donde venían las pistas, a veces era mejor negocio vender un CD de pistas que el CD como tal... ya no es negocio hacerlas... todos los colegas y todos los grupos las tienen (CASTRILLÓN, 2015).

O fenômeno se massificou com o mp3, que proporcionou as redes de intercâmbio internacionais por internet, e a possibilidade de acumular muitos arquivos. Com a criação de YouTube, muitos usuários e os próprios grupos musicais compartilharam suas *pistas*. Os teclados reproduzem a *pista* em arquivo de mp3 e formatos de áudio, como o *wav*, da mesma forma que o MIDI, sendo que a qualidade das primeiras é superior, visto que o instrumento acústico gravado conserva todos seus harmônicos. O violinista Augusto Ortiz descreve essa transição tecnológica do formato físico para guardar e reproduzir o som. Quando começou a usar a *pista* na década de 1990 foi muito criticado por seus colegas, mas argumenta que:

¿Qué diferencia hay? lo que hace un cantante con un pianista yo lo hago con el violín. Empecé a hacerme en los centros comerciales con mis discos y eso me abrió el campo. La gente se arrimaba escuchaba, me compraba el disco, me pedía tarjeta. Entonces yo siempre era sacando el arreglo y le ponía a los pianistas a que me acompañaran. O cuando ya empezaron a llegar las memorias USB, primero fue el disket, ¿se acuerda? uno grababa la secuencia y quedaba el acompañamiento. Después llegó el minidisk yo la pasaba del disket al minidisk y cuando no tenía el pianista ponía el minidisk. No le quedaba mal a nadie. Después llegó el Ipod y los pianos con memoria USB entonces si me pedían salsa, ya tenía salsa, tenía merengue, tenía ritmos tropicales (ORTIZ, 2015).

Segundo ele, o recurso da *pista*, ápice de um processo de desenvolvimento tecnológico de formatos de áudio, é válido em decorrência de seu alcance até um leque mais variado de públicos, graças a um repertório e a uma quantidade de arquivos maior. O que significa que, mais uma vez, o critério ético se impõe sobre o estético.

Contudo, nem todos os músicos que tocam com sequências estão de acordo com o uso das *pistas*. Suas valorações éticas e estéticas adquirem diferentes olhares. Para uns, o uso da *pista* não é ético porque ela se aproxima *demais* da gravação musical e, por isso, exclui a oportunidade de ressaltar o trabalho de interpretação ao vivo. Já que a *pista* e a gravação são iguais, a interpretação sobre a *pista* não deve ser considerada como música ao vivo. Além disso, para a maioria deles, a modificação da altura sonora da pista para a voz do instrumentista é um abuso das facilidades tecnológicas.

Por outro lado, alguns músicos argumentam que é preferível tocar com a sequência que foi mediada pela interpretação do sequenciero ou do organista. Esse passo intermediário valida a música ao vivo, que passa a ser vista como uma interpretação distinta da gravação original. Assim, a sequência cumpre seu papel na substituição de instrumentos musicais, e não de intérpretes, como faz a *pista*. O critério de escolha entre sequência e *pista* continua sendo ético, ora desde a perspectiva de uma abrangência de públicos, ora a favor da instrumentação ao vivo ligada ao som digital. A mediação da interpretação do sequenciero, quando este grava o arquivo digital, atinge a junção entre sujeito e aparelho, entre criação humana e reprodução tecnológica, permitindo que os grupos de sequências se mantenham dentro de um quadro de valores estéticos sem descuidar o princípio ético de acompanhar o desejo do público.

É possível observar que os argumentos dos músicos que trabalham com grupos de sequências privilegiam critérios éticos que, contudo, estão entrelaçados a parâmetros estéticos sempre presentes. Isso se deve ao fato de que constituem uma prática de tipo heterônomo permeada por forças sociais e econômicas, e não uma forma autônoma que elege seus próprios objetivos estéticos, alheia a sua base social. Os recursos tecnológicos, então, não são vistos como uma ameaça à estética musical, diferentemente do que opinam colegas que atuam em âmbitos de maior autonomia artística. Pelo contrário, o domínio interpretativo e criativo dos sons eletrônicos das sequências e das pistas é uma vantagem na hora de exercer sua profissão musical e atingir momentos de interação social encaminhados a atingir um êxtase coletivo do público, estimulado pela interpretação ao vivo. A mediação da interpretação ao vivo sobre a sequência, e a gravação que realizam sequencieros e organistas nos arquivos



digitais, ativam vínculos entre objetos e humanos que configuram uma concepção particular da música.

Referências:

- ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Edunesp, 2011.
- _____. *Teoria estética*. Madrid: Taurus, 1971.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CASTRILLÓN, Juan Carlos. *Emprendimiento y prestación de servicios musicales*. Cali, 21 de ene. 2015. 12 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- GONZÁLEZ, Carlos Andres. *La creación de la secuencia*. Cali, 6 mar. 2015. 8 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- HENNION, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós, 2002.
- ORTIZ, Augusto. *Violín y trayectoria del grupo de secuencias*. Cali, 27 ene. 2015. 20 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- PALAU, Paloma. La multimusicalidad de intérpretes en los grupos de secuencias en Cali, Colombia. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, VII. 2015, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2015. p. 174-184. Disponível em <[http://abetmusica.org.br/conteudo.php?\\$sys=downloads](http://abetmusica.org.br/conteudo.php?$sys=downloads)> Acesso em: 10 jun. 2015.
- _____. *“Yo toco de todo”*: configuração, interação social e mediações do trabalho musical nos grupos de secuencias em Cali, Colômbia. 192f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Departamento de Ciências Sociais, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

¹ O presente trabalho aprofunda a análise de alguns dos resultados de minha dissertação de Mestrado em Sociologia, realizado na UFPR (2016) com o apoio do Programa Estudantes-Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, CNPq – Brasil.

² Em um artigo anterior, argumentei que os músicos e sua audiência incorporam uma *multimusicalidade*, que conceituo como a compreensão, o reconhecimento e a produção de códigos e símbolos sonoros de várias músicas por uma comunidade específica de ouvintes e criadores (2015: 176).

³ A rede de músicos colombianos se estende a outros países à medida que os artistas viajam e se radicam em outros lugares, ou encontram ofertas de trabalho alternativas. Assim, alguns sites na internet compartilham e vendem arquivos MIDI e pistas, ou os *sequencieros* de Cali recebem pedidos de outros países. Muitos dos grupos de sequências de Cali têm tocado em países da Ásia, como Emirados Árabes e Índia, ou em cruzeiros com um repertório que se enquadra no rótulo de “música latina”, com gêneros do Caribe, e algum repertório internacional. Rastrear os percursos dos músicos e as formas de interação nesses âmbitos interculturais foge ao escopo deste trabalho.

⁴ Tanto o MIDI como a *pista* não são usados unicamente nos grupos de sequências. Também são usados para substituir algum instrumento ou marcar o pulso em concertos de artistas famosos de músicas comerciais. Principalmente pelo fato de que se torna muito caro transportar todos os instrumentistas num *tour* internacional.