

FLUXOS MUSICAIS DO ARRANJADOR CLAUS OGERMAN EM CONTEXTOS TRANSNACIONAIS

Musical flows of the arranger Claus Ogerman in transnational contexts

Flávio Régis Cunha

Resumo: Este trabalho apresenta uma faceta da trajetória musical do arranjador e compositor Claus Ogerman e discute os fluxos musicais nos quais o compositor transitou. A interação dos setores populares com os setores hegemônicos, o intercâmbio entre os setores locais e transnacionais, as fusões e hibridações culturais e musicais e sua apropriação pela indústria cultural são temas discutidos dentro do contexto da música popular norte-americana e da música popular brasileira durante as décadas de 1960 a 1980, analisados a partir da participação musical de Claus Ogerman como arranjador.

Palavras-chave: Claus Ogerman; interdisciplinaridade; música popular.

Abstract: This paper presents a facet of the musical career of composer and arranger Claus Ogerman and discusses the music flows in which the composer moved. The interaction of popular sectors with the hegemonic sectors, the exchange between local and transnational industries, cultural and musical fusions and hybridizations and its appropriation by the culture industry are topics discussed within the context of North American popular music and popular Brazilian music during decades from 1960 to 1980, analyzed from the musical participation of Claus Ogerman as an arranger.

Keywords: Claus Ogerman; interdisciplinarity; popular music.

Introdução

Tendo como cenário referencial as sociedades contemporâneas, a cultura e a música ocidental, o presente trabalho se comprometeu a investigar e focalizar uma faceta da trajetória musical do compositor alemão Claus Ogerman (1930 –), a qual é o centro de estudo deste trabalho, devido não apenas à sua representatividade na música popular brasileira, exercendo respeitável e duradoura parceria musical com o compositor Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927-1994), mas também devido à notoriedade obtida por Ogerman durante a expansão da indústria cultural entre as décadas de 1960 e 1980, executando atividades musicais em diversos movimentos e estilos da música dos séculos XX e XXI, tais como o jazz, a bossa nova, destacando-se também na composição de obras de música erudita contemporânea.

Claus Ogerman – Fluxos musicais

O nome germânico de Claus Ogerman (Klaus Ogermann) pode ser encontrado em diversos textos, jornais, periódicos e fichas técnicas de suas produções no período anterior ao de sua ida aos Estados Unidos da América, onde passa a ser chamado de Claus Ogerman. De acordo com todas as fontes anteriores e Lees (2003, p. 180), o compositor nasceu em Ratibor¹, na Prússia, no dia 29 de abril de 1930, e tinha apenas 9 anos quando a Alemanha invadiu a Polônia. Realizou seus estudos musicais em Nuremberg, iniciando seus primeiros estudos de piano com o pianista e professor Richard Ottinger. Sobre esse assunto Lees (2003, p. 181) registra as palavras de Ogerman:

Comecei a estudar música em minha cidade. Meu primeiro professor de piano fora Richard Ottinger. Eu ia à escola. As crianças tinham de estudar duas línguas mortas, latim e grego. A terceira língua poderia ser de sua escolha, francês, espanhol ou inglês. **Richard Ottinger era um excelente professor de música.** (Destaque nosso)²

Durante a infância e o início da adolescência de Ogerman, com o domínio nazista, o jazz permanecia proibido, assim como também era proibido em outros países, incluindo a Rússia, durante a dominação comunista do Leste Europeu. Nas diversas conversas entre Gene Lees e Claus Ogerman registradas em Lees (2003), Ogerman relata algumas passagens dos difíceis anos de sua juventude:

Quando a guerra acabou, Raciborz era um território onde

¹ Atualmente, Ratibor é conhecida como *Raciborz*, pois foi anexada à Polônia devido aos deslocamentos das fronteiras e territórios após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

² Tradução nossa.

todos os alemães foram forçados a deixar a sua terra natal e foram forçosamente expelidos. **Tínhamos de sair no prazo de uma hora.** O lugar se tornaria Polônia. Dezesete milhões de pessoas deveriam sair. **Durante a transferência, caso queira dar nome àquilo de transferência, dois milhões de pessoas morreram.** Era inverno e eu estava muito mal. Isso foi como posso dizer, ideia de Stalin, porque Stalin, juntamente com Hitler, fez um acordo em dividir a Polônia. A Rússia ficaria com cinquenta por cento da Polônia ao Leste, e a parte oeste ficaria sob o governo dos alemães. Após a guerra, Stalin não devolveu para a Polônia a parte dele. Todos os alemães foram colocados para fora e a Polônia levaria mais de um terço da Alemanha, o que era a parte leste da Alemanha, basicamente a Prússia e a Silésia. Agora, este é um fato consumado e agora é parte da Polônia. Naqueles dias, alguns alemães quiseram ficar. Um dentre eles era meu professor de piano, Richard Ottinger. Ainda penso bastante nele. Quão maravilhoso ele era. Ele também era um bom regente. Ele regia oratórios em nossa cidade, a Paixão segundo São Mateus, de J. S. Bach, os oratórios de Handel. Ele era um tipo gentil, completamente antipolítico, **mas não queria deixar sua casa, sua cidade, e então foi fuzilado pela milícia polonesa.** Dediquei a ele o meu concerto para piano. (LEES, 2003, p. 182. Destaque nosso)³

Nesse depoimento registrado em LEES (2003), Ogerman relata dados relevantes de sua vida, informações importantes sobre seus primeiros professores, de seus estudos preliminares em música e dos anos difíceis em meio à guerra. Antes que a sorte do compositor mudasse, ele passou pelo dissabor de perder sua mãe, na ocasião da saída de sua família da Polônia. Segundo o relato do compositor, também registrado por LEES (2003, p. 182, destaque nosso)⁴,

Nós fugimos durante toda a noite. Minha mãe morreu durante a expulsão. Ela não conseguiria realizar essa tarefa e ainda tendo que carregar as bagagens. **Ela estava exausta. Ela morreu, e nós a deixamos para trás à beira da estrada. Nós precisávamos ir em frente.** Andei junto com minha irmã mais velha e com um dos meus irmãos mais velhos. Andamos aproximadamente seiscentas milhas, carregando bagagens, e então nós pegamos um trem perto de Praga, o qual nos trouxe perto da Bavária, que para

³ Tradução nossa.

⁴ Tradução nossa.

nossa sorte estava ocupada pelo exército americano. **De repente, a possibilidade de recomeçar apareceu debaixo de circunstâncias inacreditáveis. Meu pai nos encontrou por acaso, através da Linha Vermelha. Ele esteve em um campo de prisioneiros em algum lugar.**

Ogerman começou a estudar piano de maneira mais séria com apenas 15 anos de idade. Segundo entrevistas concedidas pelo compositor a Gene Lees, ao completar 15 anos, Ogerman encontrou o exército americano pela primeira vez. O exército americano possuía os chamados “V-discs”⁵, e também contava com uma rádio. Foi então que, espontaneamente, o frescor de uma nova vida começou a fazer sentido para ele, embora tivesse perdido tudo no período da guerra. Ogerman deixa claro que era um péssimo estudante de piano e bastante preguiçoso, que preferia ouvir gravações a estudar o instrumento. Quando chegou à Bavária, próximo a Nuremberg, finalmente percebeu a necessidade de estudar música seriamente. Quanto a isso, Ogerman relata:

Agora realmente preciso estudar para o meu próprio bem, e comecei a estudar com um excelente professor chamado Karl Demmer. Ele era o maestro da Orquestra Sinfônica de Nuremberg naquela época. Era muito bom em contraponto e regência. **Também estudei com Ernst Groeschel.** Ele era o que se pode chamar de um pianista de primeira classe, mas às vezes me dou conta de que as pessoas estão felizes onde estão. Você sabe, em lugares pequenos. Ele não aspirava ir à Paris ou se tornar mundialmente reconhecido. Ele estava bastante feliz onde estava. Ele era o número um lá, e talvez ele pudesse pensar que seria o quinquagésimo em qualquer outro lugar. Ernst Groeschel fez algumas gravações ocasionais. Agora ele está velho. Suas gravações são belíssimas. Estudei com ele o verdadeiro McCoy, os concertos de Beethoven, o cravo bem temperado e as Variações Goldberg de J. S. Bach. Isso se tornou bastante difícil. **Anteriormente eu era um fã da música, agora, me tornei um operário dela.** (LEES, 2003, p. 183, destaque nosso)⁶

Em março de 1959, Ogerman decidiu fazer uma viagem de férias para Nova Iorque. Nas três semanas em que esteve de férias, assistiu a diversos musicais e conheceu a rotina musical da cidade. Segundo o compositor, ele ainda regressaria para a

5 Foi uma iniciativa moralizadora envolvendo a produção de várias séries de gravações durante a época da Segunda Guerra Mundial, por acordo especial entre o governo dos Estados Unidos e várias gravadoras privadas dos EUA.

6 Tradução nossa.

Alemanha e voltaria aos Estados Unidos, dessa vez para trabalhar definitivamente em Nova Iorque. Nesse período de sua carreira musical, o compositor já possuía recursos financeiros suficientes para viver na cidade de Nova Iorque durante um ano inteiro, sem precisar ganhar um dólar sequer. Ogerman conseguira uma quantia razoável de dinheiro por meio dos *royalties* de suas composições.

Em Nova Iorque, o músico não tinha nenhuma oferta de emprego, e a única pessoa que conhecia na cidade era um dentista chamado Herb Prager, o qual lhe apresentou Don Costa (1925-1983), um de seus clientes. Don Costa era um arranjador já bem estabelecido no mercado norte-americano e altamente respeitado; ele tinha escrito arranjos para Steve Lawrence, para a cantora Eydie Gormé e para muitos outros artistas. Por volta da década de 1950, trabalhou para as gravadoras americanas A&R e também para a ABC Paramount.

Don Costa estava em posição de oferecer trabalho a Ogerman e de apresentá-lo para todos os nomes importantes do mercado de música comercial norte-americana. Depois desse encontro, as portas do mercado da música comercial foram escancaradas para o compositor. Nas palavras de Ogerman, registradas em Lees (2003, p. 185), tudo aconteceu bastante depressa, pois foi por intermédio de Don Costa que o compositor conheceria Quincy Jones e Ray Ellis, que o ajudaram a fazer grandes negócios. Don Costa o colocou no ambiente dos produtores em duas semanas. Normalmente, e com bastante sorte, as pessoas esperam seis meses por uma única chance. Costa fez uma ligação e disse: “Há um sujeito e ele está indo para deixar seu cartão”. Assim, segundo Lees (2003), inesperadamente, Ogerman ganhou trabalho por meio de grandes produtores, tais como Quincy Jones, Josh White e Dinah Washington, que deram ao então arranjador prussiano esperança para permanecer na profissão e ficar nos Estados Unidos (LEES, 2003, p. 185).

Na década de 1960, Ogerman começou a ganhar projeção como arranjador, pois iniciou os trabalhos com o produtor de discos Quincy Jones e com o cantor americano Frank Sinatra (1915-1998). Ogerman recebeu grande influência do jazz e foi arranjador de vários discos em parceria com o compositor brasileiro Antonio Carlos Jobim, a quem foi apresentado por meio do produtor de discos Creed Taylor. E o que parecia improvável aconteceu: Ogerman trabalhou ao lado de Jobim por 17 anos, produzindo sete álbuns e tornando-se, segundo o jornalista Luiz Roberto Oliveira⁷ (2002), “sem dúvida, o arranjador predileto de Tom”. Oliveira (2002)⁸ sustenta que “poucos arranjadores entenderam tão bem um compositor”. Segundo a biografia de Jobim, escrita por sua irmã Helena Jobim (2000, p. 121), a partir de

7 OLIVEIRA, Luis Roberto. Tom Jobim e seus maestros. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 dez. 2002. Caderno Ilustrada.

8 OLIVEIRA, Luis Roberto. Tom Jobim e seus maestros. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 dez. 2002. Caderno Ilustrada.

1963, o compositor brasileiro começou “o seu entendimento, por toda uma vida, com o grande arranjador, Claus Ogerman”. Ainda de acordo com a biografia, “Tom sempre preferia que ele fizesse os arranjos de suas músicas” (JOBIM, 2000, p. 121). A partir de 1979, Ogerman dedica-se a criar quase que exclusivamente suas próprias composições. Sobre essa questão, LEES (2003, p. 176), destaca que nosso⁹ descreveu:

[...] quando Claus Ogerman escreveu os arranjos para o álbum da Diana Krall, gravado com a Orquestra Sinfônica de Londres em 2001, ninguém ficou mais surpreso com o fato do que eu. Ele não tinha escrito arranjos e orquestrações para a música de ninguém a não ser a dele própria em vinte anos, e ainda me disse que não faria tal escrita para ninguém, muito embora ele fosse convidado a escrever arranjos para uma enorme quantidade de cantores, instrumentistas de jazz e produtores de gravação. **Nos vinte anos entre sua chegada a Nova Iorque, em 1959, vindo da Alemanha, e o momento em que ele simplesmente parou de escrever arranjos para álbuns de jazz e pop para outros artistas, em 1979, para se dedicar a escrever as suas próprias composições**, Claus escreveu arranjos para muitos cantores (...).

O arranjador e suas relações com a indústria cultural

A partir de 1959, ano em que Ogerman deixou a Alemanha e chegou a Nova Iorque, iniciou-se um longo período de bastante trabalho com os principais músicos locais e mundiais de música comercial¹⁰ e do jazz. O período dos estúdios se encerraria em 1979, ano em que Ogerman passa a se dedicar às suas próprias composições. Como dito anteriormente, foi por meio de Don Costa que Ogerman se estabeleceu no mercado fonográfico como um arranjador e produtor de música comercial bastante bem-sucedido.

A partir dessa ocasião é que ele consegue alcançar o prestígio da crítica ao trabalhar com importantes artistas do jazz e da bossa nova. Quincy Jones era então o líder dos músicos da A&R, na Mercury Records, e estava em posição de repassar trabalho para Ogerman, e realmente o fez em quantidade, incluindo a primeira gravação da cantora Lesley Gore, chamada *It's my party*¹¹.

10 É a classificação para uma modalidade de música padronizada e, muito mais que isso, é também um sistema comercial de produção, do qual participam artistas e grandes estúdios de gravação. Sua veiculação e disseminação ocorrem pelos principais meios de comunicação de massa (o rádio, a televisão e a internet) para atender a necessidades iguais, visando com isso, ao lucro. Segundo Adorno (1977, p. 289), “A autonomia das obras de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura, e que sempre foi marcada por conexões de efeito, vê-se no limite abolida pela indústria cultural. Com ou sem a vontade consciente de seus promotores. **Estes são tanto órgãos de execução como também os detentores de poder**”.

11 Essa gravação alcançou tamanha importância que obteve colocação número 1 nas pesquisas no ano de 1963.

Na música comercial, Ogerman se tornou, então, familiarizado e apto para assimilar o que surgisse dentro dos mais variados estilos de música comercial, nicho do qual logo se tornaria o mais procurado e ocupado arranjador de Nova Iorque. Como o próprio Ogerman salientou nas entrevistas que concedeu, naquela época de sua vida ele era como uma máquina de fazer arranjos e produções em série, escrevendo música no tempo que lhe era disponível, entre uma gravação e outra, e até mesmo em táxis, saindo de uma gravação e indo para outra.

Observando retrospectivamente, é possível identificar uma divisão na música popular americana desse período: um segmento adotava um caminho de música estandardizada, enquanto o outro segmento buscava novos meios de expressão e qualidade musical. Foi nesse contexto, então, que Antonio Carlos Jobim apareceu, em 1962.

Isso posto, podemos propor que uma das características da música que é reduzida à categoria de mercadoria é a sua padronização, que é oferecida às massas por meio de mecanismos de repetição com o intuito de torná-la reconhecível e valorizá-la. Esta situação é bastante típica aos fenômenos de massa caracterizados pela “indústria cultural”.

O período em questão inevitavelmente nos remete ao pensamento do filósofo e músico Theodor W. Adorno (1903-1969), a quem se atribui a criação do conceito, em coautoria com o filósofo e sociólogo Max Horkheimer (1895-1973), de “indústria cultural”. Tal como diz Adorno (1996), o termo foi empregado pela primeira vez em 1947, quando da publicação da *Dialética do iluminismo*, escrito com Horkheimer. Theodor Adorno, numa série de conferências radiofônicas, pronunciadas em 1962, explicou que **“a expressão ‘Indústria Cultural’ tende a substituir ‘cultura de massa’, pois esta induz ao engodo que satisfaz os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa”** (ADORNO, 1996, p. 7. Destaque nosso).

A presença da indústria cultural no contexto da análise da obra do compositor produzida durante a fase em que trabalhou para as grandes gravadoras de Nova Iorque invoca o pensamento de Adorno, especialmente quando critica a música popular. Trataremos disso brevemente, a seguir.

Adorno examinou a transformação da arte e, mais especificamente, da música em produto de consumo (mercadoria), as inquietações provocadas em sua estrutura interna e o impacto em seus fundamentos na relação da arte e sociedade. A produção em série da obra de arte encerraria **“aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia**

da lógica do sistema social” (HORKHEIMER; ADORNO *apud* LIMA, 2000, p. 170, destaque nosso).

Por sua vez, a música, na categoria de mercadoria, teria por objetivo e finalidade o entretenimento e o lazer despreocupado, daqueles que têm suas forças de trabalho esgotadas e precisam encontrar um meio de repor suas energias. Para alcançar esse fim, essa categoria de música permite sua audição e reconhecimento de forma distraída, sendo o foco maior no estilo: “A única coisa importante é que o estilo assegure efeitos particulares de atrativo sensorial” (ADORNO, 1980, p. 182). Adorno (1980) declara também que “a música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências” (ADORNO, 1980, p. 166).

Um movimento completamente novo estava aparecendo no Brasil no momento em que Ogerman se mudava para Nova Iorque: a bossa nova, uma adaptação moderna do samba tradicional. Suas figuras de proa foram o cantor e violonista João Gilberto e o pianista e compositor Antonio Carlos Jobim.

Posteriormente ao nascimento da bossa nova no Brasil, ocorreu o que o antropólogo argentino Néstor García Canclini chamou de “fusão interamericana”, isto é, o conjunto de processos de “norte-americanização” dos países latino-americanos e “latinização” dos Estados Unidos. Canclini (2011) dá o nome de fusões a essas hibridações¹², uma vez a palavra fusão, aplicada frequentemente em música, imprimiu o papel acentuado dos contratos entre indústrias fonográficas transnacionais. Segundo Canclini (2011, p. XXXVII, destaque nosso),

[...] a interação dos setores populares com os hegemônicos, do local com o transnacional, não se deixa ler somente em caráter de antagonismo. As majors da indústria musical, por exemplo, são empresas que se movem com desenvoltura entre o global e o nacional. Especialistas em glocalizar, elas criam condições para que circulemos entre diversas escalas da produção e do consumo.

Canclini (2011), embora não aborde a globalização *a priori*, analisa processos de internacionalização e transnacionalização, uma vez que observa as indústrias culturais e as migrações da América Latina para os Estados Unidos. Em seus estudos,

12 CANCLINI (2011, p. XXXIX) considera atraente tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Segundo Canclini (2011, p. XIX), “Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

o autor inclui também o artesanato e as músicas tradicionais, que são analisados com referência aos circuitos de massa transnacionais, em que os produtos populares costumam ser expropriados por empresas turísticas e de comunicação com a finalidade da comercialização.

Ao estudar movimentos recentes de globalização, o Canclini adverte que estes não apenas integram e geram mestiçagens, mas também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras (CANCLINI, 2011, *apud* APPADURAI, 1996; BECK, 1997; HANNERZ, 1996). Algumas vezes, faz-se uso da globalização empresarial e do consumo para afirmar e expandir particularidades étnicas ou regiões culturais, como ocorre com a música latina e, por que não dizer, a música brasileira na atualidade (CANCLINI, 2011 *apud* YÚDICE, 1999).

Alguns atores sociais encontram, nesses processos, recursos para combater à globalização ou transformá-la e repropor as condições de intercâmbio entre as culturas, mas o exemplo das hibridações musicais, entre outros, ressalta as diferenças e desigualdades que existem quando elas se realizam nos países centrais ou periféricos (CANCLINI, 2011, p. XXXI-XXXII).

Durante os vinte anos seguintes (1959-1979), Ogerman escreveu música (arranjos e orquestrações) e produziu álbuns para um grande número de cantores, dentre eles Frank Sinatra, Barbra Streisand, Diahann Carroll, Carroll Channing, Bobby Daring, Sammy Davis Jr., Connie Francis, Eddie Fisher, Robert Goulet, Jack Jones, Jackie e Joy, Johnny Mathis, Marilyn Maye, Gordon McRae, Wayne Newton, Mel Tormé, Sarah Vaughan e Dinah Washington. Além desses, também escreveu para Josh White e para David Clayton Thomas.

De acordo com Lees (2003, p. 177) e segundo estimativa do próprio Ogerman, durante o período de 1959-1979 o músico participou ou como arranjador ou como produtor em mais de trezentos álbuns. Claus Ogerman demonstra um enorme conhecimento musical que vai desde a música *pop*¹³ comercial até as belas e luxuosas linhas melódicas dos seus arranjos de cordas e madeiras e as elegantes harmonias do jazz. Sobre isso, Gene Lees (2003, p.177, destaques nossos) relata um fato curioso:

Uma vez – acho que foi em 1979 – nós estávamos jantando em Nova Iorque. Fiquei com a sensação de que ele estava vagamente envergonhado daquilo que havia feito. Disse a

13 Pop music: “Expressão aplicada desde o final dos anos 50 aos **tipos de música popular dominantes, de maior circulação e de maior sucesso comercial**”. Cf. DICIONÁRIO Grove de Música. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.;1994, p. 735. Destaque nosso.

ele que ele tinha pensado no plano perfeito: feito muito dinheiro com música, **escrevendo música comercial, uma imensa quantidade de lixo musical para dar a si mesmo a liberdade de escrever aquilo que lhe daria prazer.** ‘Ah, mas não havia plano nenhum, eu só queria o dinheiro’, respondeu Ogerman, com aquela honestidade que lhe era peculiar. ‘Também, eu às vezes pensava se havia feito a coisa certa. **Eu tinha dúvidas sobre onde eu deveria ficar na música clássica. Mas então eu poderia ser um homem infeliz em algum lugar na Alemanha, escrevendo obscuros sextetos de cordas que ninguém nunca iria tocar e ninguém nunca iria ouvir.**’¹⁴

Desde o início de sua carreira, o maestro Ogerman foi um astuto homem de negócios e criou sua própria editora de música, a Helios Music¹⁵, que possuía os direitos autorais não apenas das suas próprias composições, como também de outros compositores, o que se mostrou bastante rentável. Lees (2003, p. 194) argumenta que, após a produção do álbum *Terra brasilis*, de Jobim, em 1979, ele se afastou da música comercial e deu total prioridade às suas próprias composições de música erudita e, assim como Maurice Ravel, Steve Reich e outros compositores do início do século XX, também empregou o jazz como material composicional em sua obra. A exemplo disso, finalizou e gravou, em 1975, juntamente com Bill Evans, um importante pianista de jazz, a excêntrica obra *Symbiosis*, composta para o tradicional trio de jazz, adicionando ainda a orquestra.



Figura 1 – Excerto do manuscrito de *Symbiosis*, de Claus Ogerman.

Após 1979, Ogerman abandonou completamente seu trabalho como arranjador e dedicou-se exclusivamente às suas próprias composições, baseadas na tradição musical e estética europeia. Sobre esse assunto e sobre os álbuns que Ogerman escreveu, é possível concluir, pela conversa entre Gene Lees e Ogerman, que já demonstrava estar cansado da música comercial:

¹⁴ Tradução nossa.

¹⁵ Atualmente, as principais editoras de suas obras são Ebony, Glamorous, Helios e Kendor.

Foram antinaturais. Eu fiz com facilidade. **Mas penso que eu deveria ter me concentrado em coisas melhores. Em todos esses anos de trabalho, a única coisa que tenho orgulho de dizer que fiz é Elegia, no álbum Symbiosis, do pianista Bill Evans.** (LEES, 2003, p. 177-178, destaque nosso)¹⁶

E Ogerman prossegue:

É por isso que escrevo cada vez mais música sinfônica. Os arranjadores não mais desempenham a mesma função na música popular. Os grupos fazem seus próprios arranjos, e se eles precisarem de uma linha de oboé, ou um teto de cordas cobrindo o arranjo, eles mandam o arranjo para você. **E isto não é muito interessante** (LEES, 2003, p. 178, destaque nosso)¹⁷.

A partir dessa conversa, Gene Lees percebe que este foi o momento em que o então arranjador Ogerman havia decidido se afastar do mundo do jazz e da música pop. Aparentemente, segundo Lees (2003, p. 178), além da esposa do compositor, Gene Lees foi o primeiro a saber que Ogerman estaria se retirando do cenário da música popular durante os vinte anos seguintes.

A contribuição de Claus Ogerman para a música brasileira

Gene Lees traduziu para o inglês algumas das canções de Jobim, incluindo Corcovado (*Quiet nights of quiet stars*) e *Desafinado* (*Off key*). No período da Bossa Nova¹⁸, Lees (2003, p. 186) escreveu traduções ou adaptações das canções de Jobim ao lado do próprio compositor e, também, com Ogerman. Lees (2003, p. 186) relata que, no período em que esteve no Brasil, ganhou destaque nos Estados Unidos um álbum de canções de bossa nova feito por Stan Getz e pelo guitarrista Charlie Byrd, produzido por Creed Taylor por meio do importante selo de jazz chamado Verve. Esse álbum continha a canção *Desafinado*, que passaria a ser trabalhada por muitos dos grandes nomes da música popular da época, a saber, Tom Jobim, Claus Ogerman, Frank Sinatra e João Gilberto.

Em 1967, Frank Sinatra convidou Antonio Carlos Jobim para participar de um disco inteiro com versões das músicas de Jobim em inglês, com os arranjos feitos por Claus Ogerman. Sinatra, que era conhecido como “A voz” (*The Voice*), gravou

¹⁶ Tradução nossa.

¹⁷ Tradução nossa.

¹⁸ Aqui, refiro-me ao movimento cultural Bossa Nova, não ao ritmo, simplesmente.

Garota de Ipanema, Dindi, Água de beber, Desafinado, dentre outras composições de Tom Jobim. Como resultado dessa parceria musical, foram lançados vários outros álbuns, a saber: *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967), *Sinatra – Jobim* (1970), *Sinatra & Company* (1971), até a última sessão de gravação dos dois juntos: a gravação de *Fly me to the Moon*, para o álbum *Duets II* (1994), de Frank Sinatra, pouco tempo antes de Tom Jobim falecer, em 1994.

Apesar da ascensão do rock and roll, a sofisticada e altamente inteligente melodia de Tom Jobim (*Desafinado*) se tornou um poderoso *hit*. A bossa nova, então, se tornou uma espécie de moda ou modismo; em questão de meses, cresceu e espantosamente se espalhou, culminando em um concerto no Carnegie Hall (1962), incluindo Jobim e João Gilberto. Gene Lees apresentou Jobim para diversos músicos de Nova Iorque, dentre eles Gerry Mulligan, com quem formou uma amizade tardia, mas produtiva, pois logo estariam escrevendo canções juntos.

Por meio da Verve, Creed Taylor produziu um álbum juntamente com Stan Getz, João Gilberto e Jobim (Getz/Gilberto), de enorme sucesso. Creed Taylor acabou por descobrir as habilidades de Jobim como pianista e decidiu, então, produzir um álbum que ganhou o título de *Antonio Carlos Jobim, the composer of Desafinado, plays*. Foi então que Creed Taylor contratou Claus Ogerman como arranjador do álbum.

Sobre a gravação desse disco, Lees (2003) relata que ele e Ogerman lembraram essa ocasião durante os anos que se passaram, pois, quando o disco foi confiado a Ogerman para que criasse os arranjos, Gene Lees conhecia apenas o seu trabalho de música comercial e afirmou que não conseguira entender por que Creed Taylor arregimentou um arranjador alemão para trabalhar em um disco da mais sensível e sensual música brasileira. Numa entrevista mais recente, Creed Taylor disse a Gene Lees que, com base em todas as sessões de gravação em que tinha visto Ogerman trabalhar, sabia que Ogerman poderia executar muito bem a tarefa: “Ele conhecia os espaços e tinha bom gosto”, diria Taylor.

Apenas pelo fato de Claus só escrever música ligeira e escrever de maneira convincente, **não significaria que ele não poderia dar a volta e escrever um tipo de material completamente diferente. Eu apenas sabia que ele era o homem certo para o trabalho de Jobim** (LEES, 2003, p. 186, destaque nosso).

De acordo com Cabral (2008), nos dias 9 e 10 de maio de 1963, foi gravado o LP *Antonio Carlos Jobim, the composer of Desafinado, plays*, novamente no estúdio A&R. Seguidamente à primeira conversa entre Jobim e Creed Taylor, Jobim pediu

a indicação de um arranjador local, uma vez que só se sentia seguro quanto aos arranjos quando sabia para quem estava escrevendo. O agravante era que Jobim não conhecia os músicos norte-americanos. Quando Taylor lhe revelou que o alemão Claus Ogerman estava designado para a tarefa, o brasileiro demonstrou espanto e teria dito, desconfiado: “Ele vai transformar a minha música em marcha quadrada de banda prussiana”. Foi assim que Ogerman recebeu de Tom o apelido carinhoso de “Prussiano”, usado durante o tempo em que trabalharam juntos. Sobre isso, Oliveira (2000) escreveu para o jornal *Folha de São Paulo*:

As reservas que Tom tinha com relação a um possível “temperamento prussiano” do arranjador caíram por terra nos primeiros encontros de trabalho. O resultado foi um disco primoroso – o primeiro de uma parceria que Tom fez questão de repetir em outras ocasiões. (OLIVEIRA, 2000)¹⁹

O parceiro nas versões de Jobim para o inglês (Gene Lees) havia se mostrado horrorizado com a escolha, pois tinha ouvido alguns trabalhos²⁰ de Ogerman e o achava péssimo. Como se viu, logo nos primeiros encontros, a má impressão foi desfeita. Jobim deu um depoimento ao jornalista João Máximo, apropriando-se do jargão musical: “Afinamos logo. Claus é um músico sensível”²¹. Gene Lees, por sua vez, disse: “Eu não tinha a menor ideia de que Ogerman era o brilhante arranjador que ele é” (CABRAL, 2008, p. 183-184).

Nasceu, então, uma espécie de conexão musical entre Antonio Carlos Jobim e Claus Ogerman. Trabalharam juntos em diversas gravações, e a proximidade da linguagem artística de ambos é perceptível. Para Cabral (2008), não há nada mais parecido com um arranjo de Tom do que outro arranjo de Ogerman. Para Oscar Castro Neves, o que aconteceu durante o período em que trabalharam juntos foi que Ogerman teve boa vontade de aceitar todas as sugestões de Jobim desde o primeiro encontro, no disco *Antonio Carlos Jobim, the composer of Desafinado, plays*:

Se ouvirmos todos os contrapontos, todas as linhas eram mesmo de Jobim. Ele deu a Claus tal riqueza de material que **praticamente fez os arranjos junto com ele**. Claus entrou com a concepção do peso da orquestra, a escolha dos instrumentos, a escrita e a valorização das cordas. Mas, se você ouvir as gravações brasileiras, o contraponto já estava lá. Os arranjos de Tom passaram a fazer parte das músicas (CABRAL, 2008, p. 183–184. Destaque nosso).

19 Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29315.shtml>>. Acesso em: 15 maio 2014.

20 Provavelmente as gravações que Ogerman fez para música comercial.

21 Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29315.shtml>>. Acesso em: 15 maio 2014.

Também nessa época, Ogerman trabalhou com Antonio Carlos Jobim (1963), com quem seu trabalho como compositor começou a ganhar maior visibilidade e prestígio. Essa parceria vai muito além de simples arranjos das canções do brasileiro. De acordo com Lees (2003, p. 177), trata-se de “uma parceria de trabalho que é difícil delimitar onde o compositor e também maestro Antonio Carlos Jobim começa e em que ponto Ogerman termina”²².

Considerações finais

Ao analisar o microambiente, avalia-se que, provavelmente, todo o sucesso de Ogerman como músico, arranjador e compositor não reside no fato de ter criado música para importantes artistas. Não colocamos em questão se sua música possuía propriedades criativas suficientes para alcançar o gosto do público; no entanto, esse sucesso se deve ao que Canclini (2011, p. XXXI) designa como processos globalizadores, os quais acentuam a interculturalidade moderna quando geram mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. De acordo com Canclini (2011, p. XXXI, destaque nosso),

Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; **propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado. Às modalidades clássicas de fusão, derivadas das migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais.**

Como vimos, a partir do momento em que Creed Taylor arregimenta Ogerman para trabalhar na produção do disco *Antonio Carlos Jobim, the composer of Desafinado, plays*, e o faz encontrar-se com Jobim, o sucesso de Ogerman como músico e arranjador, como também a bossa nova, ganham lugar de evidência na comercialização de música popular, sendo foco de interesse da indústria cultural.

De fato, o que ocorreu no macroambiente foi um processo de internacionalização e transnacionalização entre culturas, a saber, a cultura brasileira (com Jobim), a alemã (Ogerman) e, por fim, a americana, com a gravadora Verve, por intermédio de Creed Taylor, com quem Ogerman produziu cerca de sessenta ou, talvez, setenta álbuns (LEES, 2003, p. 187).

22 Tradução nossa.

Como se vê, o presente trabalho apresentou apenas uma faceta da trajetória musical desse compositor tão relevante para a história da música popular brasileira, que exerceu, como arranjador, uma importante parceria musical com Antônio Carlos Jobim, apresentando meios com que o arranjador intervém na criação de uma obra, hibridando a suas próprias referências e experiências musicais durante o processo de criação do arranjo. Esta pesquisa anseia por despertar e suscitar cada vez mais discussões e pesquisas musicológicas acerca da obra do compositor Claus Ogerman, que vai além de sua influência na música popular brasileira, estendendo-se também ao campo da música erudita.



REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Textos escolhidos. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

ADORNO, T. W. **Textos escolhidos** – Adorno vida e obra – conceito de iluminismo (em parceria com Horkheimer). São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores). Traduzido do original alemão Begriff der Aufklärung, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens (de Dissonanzen), Der Positivismustreit in der deutschen Soziologie Introductio, Frankfurt am Main, 1969.

CABRAL, S. **Antonio Carlos Jobim: uma biografia**. São Paulo: Lazuli Editora/ Companhia Editora Nacional, 2008.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed., 5. reimp. São Paulo: Edusp, 2011. (Ensaios Latinoamericanos, 1).

CANCLINI, N. G. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade – algumas interpretações (1926-1980). In: XVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Rio de Janeiro, 1991. **História em debate**. Rio de Janeiro: ANPUH/CNPq, 1991.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. A indústria cultural. O iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luis Costa. **Teoria da cultura de massa**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

JOBIM, H. **Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

LEES, G. **Friends along the way: a journey through jazz**. New Haven & London: Yale University press, 2003.

OLIVEIRA, L. R. Tom Jobim e seus maestros. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 dez. 2002. Caderno Ilustrada.

AUTOR

Flávio Régis Sudário Cunha é músico, compositor e pesquisador. Graduado em Publicidade e Marketing pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), em Regência pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), é mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela UPM. Em 2015 ingressou no programa de pós-graduação (doutorado) da Unesp. Trabalha com Composição e Regência na Coordenadoria de Arte e Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

E-mail: flavioregiscunha@gmail.com.