

Considerações sobre o uso da notação musical tradicional para a transmissão e o estudo do Choro brasileiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Paulo Vinícius Amado

Universidade Federal de Minas Gerais – paulinhoamado@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta apontamentos sobre possibilidades e entraves da utilização da notação musical tradicional no contexto das performances do Choro Brasileiro. Contextualizando os pensamentos de Bruno Nettl – sobre transcrições e transmissão oral – com elementos observáveis do fazer musical chorão e revelando o quanto as relações sociais podem influenciar essa música.

Palavras-chave: Choro. Notação musical. Oralidade. Miscigenação cultural. Performance.

Considerations on the Use of Traditional Music Notation for the transmission and the study of Brazilian Choro

Abstract: This paper presents notes on possibilities and obstacles of the use of traditional musical notation in the context of the Brazilian Choro's performances. Contextualizing the thoughts of Bruno Nettl – at about transcripts and oral transmission – with observable elements of the genre of music making its possible showing how social relations can influence that music.

Keywords: Choro. Musical notation. Orality. Cultural miscegenation. Performance.

1. Introdução: notação musical *versus* multiculturalidade

A notação tradicional da música, numa explicação sucinta, configura-se como um sistema coordenado onde, na vertical, dispõem-se as alturas, e, na horizontal, as durações sonoras. O coletivo dos sinais de dinâmica e expressão fornecem orientações sobre o volume e a articulação dos sons, enquanto outros signos, no entorno, enriquecem a objetividade semântico-matemática da pauta. A partitura, assim pensada, deixa-se perceber como um fruto de delimitações e transformações eurocidentais: não se trata, portanto, de uma maneira infalível e universal de representação dos sons ou de um “método intemporal e internacional para transcrever a música” (HARNONCOURT, 1982: 32), mas, antes disso, de um elemento de manipulação cultural localizada. Este fato se evidencia mais pronunciadamente quando se aproxima a notação musical de manifestações sonoras que não lhe são respectivas.

A representação visual do som tem sido um importante recurso no processo de aproximação e análise de contextos musicais diferenciados [...]. Por um lado, o exercício da transcrição pode ser um meio de reflexão acerca do universo musical em estudo [...]. Por outro, a utilização do sistema de notação desenvolvido pela música européia é questionada. Seu uso [...] traduz o fenômeno sonoro à luz da concepção musical que fundamentou esse sistema de notação. (LUCAS, 2001: 231).

A este respeito Bruno Nettl, em seu *Theory and Method in Ethnomusicology* (1964: 99) reflete sobre a partitura como uma ferramenta que, em sua cultura matriz, apresenta uma função eminentemente prescritiva representando ideias musicais selecionadas, e, em geral, através de sinais cujos significados e intenções atribuem-se dentro de um jargão sistematicamente transmitido aos executantes. Já no caso de outras culturas, continua Nettl, a notação musical coloca-se como um elemento arbitrariamente atribuído, sendo que a função do conjunto gráfico passa a ser descritiva numa tentativa de tornar aquela “outra música” inteligível a receptores educados tal como o copista: trata-se, em muitos casos, de uma menção alheia às necessidades mais intrínsecas da realização musical que se estuda.

Esta avaliação das funções assumidas pela notação musical – ora prescritiva, ora descritiva – segundo se crê, torna-se mais complexa quando transportada para o estudo de contextos músico-culturais em que se reúnem elementos musicais teoricamente formalizados e conhecimentos transmitidos por uma sistemática vivencial apoiada no que se conhece como oralidade (ULHÔA, 2004). Um caso particular dessa sugestiva complexificação é o do Choro brasileiro que, desde sua origem, conta com a manipulação muito específica de elementos da música europeia a partir de ressignificações surgidas mediante o contato com as formas de conhecimento musical de outras etnias presentes na formação miscigenada do Brasil.

2. O Choro e a flexibilização vivencial da prescrição da pauta

O Choro é um dos mais importantes gêneros da música brasileira e uma das manifestações mais influentes da cultura nacional. Alguns estudiosos o consideram como “primeira manifestação de música brasileira urbana” (DINIZ, 2008: 10). Outros afirmam que este termo menciona a mais genuína representação de “conjunto instrumental” e “modo típico” de execução musical brasileira (KIEFER, 1983: 23).

Surgido no agitado contexto oitocentista carioca, o Choro conserva características expressivo-musicais que refletem o cruzamento da música europeia com a música de herança africana, trazidas para o Brasil, respectivamente, pelo colonizador português e pela mão de obra negra escravizada. Esta confluência músico-cultural menciona-se nos trabalhos de diversos autores interessados pelo gênero e, em geral, inscreve-se sempre cristalizada no binômio ‘polca – lundu’. O ambiente ideal que uniu as sugeridas matrizes musicais foi justamente o dos antigos choros, bailes da então recém-surgida classe média carioca onde a predileção e intuição populares aproximaram vários gêneros e contribuíram para um rico processo de síntese musical.

Este hibridismo original do Choro é uma de suas marcas fundamentais. Não se pode negar que o intercâmbio de elementos musicais entre o universo europeu e o afrodescendente desencadeou especificidades formativas, sobretudo, no que se refere à construção rítmica e à forma de execução musical chorona.

Adotando-se aqui as nomenclaturas trabalhadas acima, isto é, aplicando as ideias de “prescritivo” e “descritivo” (NETTL, 1964: 99) num estudo da realidade do Choro, nota-se que as relações conceituais se complexificam consideravelmente. Na citação a seguir, por exemplo, lê-se que a primeira relação do Choro com a notação musical foi de uma pronunciada flexibilização do que se via em partituras de seus gêneros predecessores.

É fácil entender que o músico popular [chorão], executante “de ouvido”, ao fazer o transporte da melodia [das polcas] para o seu instrumento, obtivesse um resultado diferente [daquele que constava nas partituras]. Em geral mestiço, ele tendia a registrar e executar a música européia utilizando-se do seu repertório cultural e este incluía a herança africana da cadência sincopada do batuque. E assim ele respeitava a melodia, mas compreendia o ritmo de uma forma especial executando-a com espontaneidade. (DINIZ, 1999: 91).

É interessante notar a prática dos chorões como uma maneira de reinterpretação do prescritivismo da partitura a partir da maleabilidade rítmica que demonstravam mesmo na execução de peças europeias que lhes chegavam ao contato. A compreensão rítmica de tais músicos, calcada na pluralidade das heranças musicais de diferentes etnias, revela assim uma realidade de entrelaçamento entre o teorismo musical europeu e a oralidade cotidiana das ruelas do Rio de Janeiro em seu estágio inicial de desenvolvimento citadino.

Essa não correspondência integral ao prescritivo de edições musicais perpassa toda a trajetória do gênero sendo orientadora da prática de intérpretes importantes dessa música. É o caso de Jacob do Bandolim (1918-1969) que em entrevista ao Museu da Imagem e do Som em 1967 (transcrita por Eliane Salek) foi categórico ao afirmar que:

[...] há o chorão distante – que eu repudio – que é aquele que bota o papel pra tocar choro e deixa de ter, perde sua característica principal [...], e há o chorão autêntico, verdadeiro, aquele que pode decorar a música do papel e depois dar-lhe o colorido que bem entender. Este me parece o verdadeiro, o autêntico, o honesto chorão. (SALEK, 1999: 09).

Vê-se que a partitura pode, sim, ser um meio de registro e transmissão entre os chorões, desde que, após a aquisição de destreza na execução de uma determinada composição, o músico lhe confira uma interpretação mais criativa, e estilisticamente fidedigna. A ideia é corroborada ainda por outros estudiosos:

[...] na música popular, principalmente quando associada à dança, permite-se grande liberdade de interpretação. Com relação a suas partituras, pode-se dizer que ‘o que se escreve nem sempre é o que se toca’ – a notação muitas vezes corresponde a um esboço ou uma proposta. (SÈVE, 1998: 11).

[...] a partitura pode fornecer o fio condutor no qual devem ser introduzidas modificações que fazem a diferença na interpretação. Ou seja, tocar somente o que está no papel seria desmerecer a própria riqueza do estilo musical Choro [...]. Entre os chorões, e na música popular, em geral, de tradição eminentemente oral, a partitura tem muito mais o papel de descrever o que seria a espinha dorsal da peça e não propriamente de estabelecer verdades imutáveis sobre uma performance. (SALEK, 1999: 08).

A regra para um bom chorão, portanto, é ‘variar’, em certa medida, a pretendida rigidez semântica da notação musical. O caráter prescritivo da pauta, aqui, abre espaço para instruções que, embora não escritas, demonstram-se histórica e musicalmente essenciais.

Uma característica que se manteve inalterada [...] no ambiente do choro foi a transmissão do conhecimento musical relacionado ao estilo através da experiência de tocar na roda de choro ou tirando de ouvido o que os grandes mestres gravavam em disco (CAZES *in* DREYUFS, 2005: 23).

Estas situações, sobretudo a que se apreende no discurso de Jacob do Bandolim ilustram bem a seguinte consideração de Bruno Nettl a respeito de imposições não escritas:

A tradição oral opera como uma força muito mais limitadora, restritiva e controladora que a [tradição] escrita [...]. As limitações impostas pela memória humana, às regras da estética popular, as coibições impostas por padrões já estabelecidos contribuem muito para dar forma a um repertório musical que, afinal, deve consistir de peças aceitas e aprendidas pelos membros da comunidade (NETTL, 1983: 188-9).

Conforme se percebe, caso considere-se a possibilidade de função prescritiva da notação musical para a música do Choro, há também que se levar em conta o imperativo de uma forma de transmissão vivencial de seus elementos formativos. As performances mais consideradas do gênero, portanto, serão sempre fruto de uma prática socialmente informada por meio de elementos muitas vezes alheios ao suporte escrito de uma partitura.

3. Da dificuldade de uma notação descritiva no estudo do Choro

Se pensar a notação musical tradicional em sua condição prescritiva exige extremo cuidado no caso do estudo do Choro, por extensão, nota-se que a ideia da notação descritiva também esbarra em dificuldades que merecem muita atenção.

Muitos estudiosos dedicados à análise e transcrição de repertório realizado por intérpretes do Choro esbarraram na incongruência entre o que a audição apreende e o que se torna possível grafar num pentagrama. É o caso de trabalhos tais como os de Salek (1999) e Gomes (2007). Este último, aliás, relata o difícil caminho da transcrição de performances de chorões, sobretudo, na questão do registro do ritmo:

Característica muito encontrada nas gravações [...] é a flexibilidade métrica em relação ao pulso – verificada na dificuldade de notar em partitura tudo ou a maior parte daquilo que os intérpretes realizaram [...]. Isto porque frequentemente a realização das frases musicais extrapolam as possibilidades da notação, em virtude das micro variações rítmicas. A flexibilidade métrica em relação à pulsação faz com que as acentuações da melodia sejam deslocadas [...] na realização do choro. (GOMES, 2007: 61).

A disparidade apontada, entretanto, parece não se distanciar do mencionado contraponto que se estabelece entre o prescritivo da partitura e a tradição transmitida pelo convívio entre praticantes do Choro. Entende-se, desta maneira, que a não observância de todos os detalhes da prescrição grafada reverberará na impossibilidade de escritas musicais descritivas literais.

O raciocínio, aqui, se condensa num instigante circunlóquio: as partituras (prescritivas) não são, a princípio, as ferramentas originais de formação de um chorão e de seu repertório, bem como as edições posteriores de partituras, aquelas pensadas em seu cunho descritivo, não dão conta de expressar toda a riqueza das execuções idiomáticas deste gênero realizadas por alguns de seus mais notórios intérpretes.

4. Considerações finais

Do exposto pode-se inferir que a notação musical, no quadro do desenvolvimento histórico e morfológico do Choro, deve ser entendida como um elemento cultural cristalizado e que, provavelmente por imposição da classe dominante, foi adotada em detrimento de outras possibilidades de registro musical.

As partituras de Choro podem ser compreendidas, então, como um “empréstimo cultural” arbitrariamente sobreposto aos aspectos da miscigenação cultural originária. Ocorre, porém, que este empréstimo não transpõe do modo mais fidedigno a riqueza e a complexidade expressiva chorona que, conforme se pensa, encontra-se calcada, principalmente, na maleabilidade rítmica herdada de manifestações musicais africanas ou afrodescendentes que, sabe-se, transmitem-se sobre a epígrafe da oralidade.

A tônica da discussão aqui estabelecida, se conclui, está colocada na não apreensão, via pauta musical, seja prescritiva ou descritiva, da rica carga de conhecimento do fazer musical chorão que se assenta na transmissão vivencial e na prática de músicos já iniciados nessa linguagem musical específica. De fato, deve-se observar que elementos formativos essenciais do Choro, daqueles que se guardam sobre a alcunha da oralidade, ainda encerram a medida complementar para a plena formação de um músico chorão. O estudo destes elementos e sua descrição devidamente protegida de etnocentrismos ainda são demandas essenciais na compreensão desta música.

Referências:

CAZES, Henrique. *O Choro*. In: DREYFUS, Dominique. *Raízes Musicais do Brasil*. Rio de Janeiro: SESC, 2005. 15-23.

DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GOMES, Wagno Macedo. *Chorando Baixinho de Abel Ferreira: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos*. Belo Horizonte, 2007. 82 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1983.

LUCAS, Glaura. Considerações sobre o Uso de Representação Gráfica como Auxílio no Processo de Transcrição em Etnomusicologia. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, nº. 13. 2001, Belo Horizonte. *Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM*, Belo Horizonte, 2001. 231-238.

NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. New York: The Free Press of Glencoe, 1964.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.

SALEK, Eliane Corrêa. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro*. Rio de Janeiro, 1999. 128 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Mestrado em Música Brasileira do Centro de Artes e Letras, Universidade do Rio de Janeiro.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Transmissão Oral e Escrita: Uma Reflexão. In. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, nº. 2. 2004, Salvador. *Anais do II ENABET*, Salvador, 2004. 1213-1223.