

Performance historicamente informada e música popular: o caso do choro

Resumo: A presente comunicação refere-se a pesquisa em andamento sobre os possíveis benefícios do uso do conceito de performance historicamente informada na música popular. O trabalho procura pontos em comum entre estudos realizados nesse campo e aspectos da música popular, notadamente do choro. Além disso, investiga as necessárias adaptações metodológicas tendo em vista a disponibilidade e características das fontes de pesquisa específicas.

Palavras-chave: choro. interpretação. música popular. performance. performance historicamente informada.

APRESENTAÇÃO

A abordagem da performance historicamente informada consolidou-se nas últimas décadas como uma área fundamental do conhecimento musicológico e uma ferramenta indispensável para os intérpretes da música de concerto. Embora o termo ainda seja objeto de debates, a sua contribuição para a compreensão da música de períodos passados é inquestionável.

Inicialmente reunidas sob a denominação de Música antiga, as iniciativas de resgate de repertório e instrumentos evoluíram para um ramo do estudo da interpretação adequada, respeitando a tecnologia e estética de cada período. Primordialmente focada na música barroca, renascentista e medieval, hoje essa visão é aplicada a qualquer música que não seja contemporânea, incluindo, então, os períodos clássico e romântico.

A tentativa de recuperar práticas passadas do fazer musical não foi igualmente aplicada à música popular. Pela abundância de registros fonográficos comerciais, o acesso direto aos intérpretes do passado é corriqueiro, porém subjugado ao interesse comercial da disponibilidade desses registros. Além disso, a música popular é por natureza não-estável e engloba em sua técnica o fluxo contínuo de renovação. Conforme Kerman:

Os especialistas em jazz que publicam antologias em disco, como a *Smithsonian Collection of Early Jazz* e a *Archive Collection*, do Instituto de Estudos de Jazz da Universidade Rutgers, não podem ter realizado isso sem certas apreensões, apreensões de que, ao congelarem esse repertório, estavam falsificando uma tradição cuja essência não é a história, mas a contemporaneidade, não é a estabilidade, mas o fluxo. (KERMAN, 1987, p. 257).

No entanto, as mudanças contínuas ocorridas na performance de música popular se acumulam, levando à perda do referencial primeiro. Um olhar atento aos princípios históricos deve ter o objetivo não de refrear o processo de inovação, mas de analisar criticamente as práticas convencionadas. A proposta deste trabalho é estudar como métodos e procedimentos da performance historicamente informada poderiam ajudar o estudo da música popular. Como exemplo, analisaremos o caso do choro. No entanto, acreditamos que a abordagem possa se estender a outros gêneros populares. Não por acaso, Thurton Dart lança mão da música popular ao explicar o conceito de música estilizada no barroco francês, dizendo “provavelmente os melhores exemplos de música estilizada nos nossos dias se encontram no jazz” (DART, 2002, p.126).

O CASO DO CHORO

O choro é um gênero de música popular instrumental, que nasce no Rio de Janeiro em meados do século XIX como um sotaque sincopado da interpretação da música de salão. As partituras, usualmente para piano, eram adaptadas por grupos inicialmente constituídos de flauta, violão e cavaquinho, onde os harmonizadores não conheciam leitura musical, acompanhando “de ouvido”. Esse arranjo de elementos incluía ainda acentuações rít-

micas e frases de contraponto improvisadas, que vieram a se estabelecer como características do choro.

Seguindo a divisão proposta por Ary Vasconcelos, temos a primeira geração de chorões (músicos de choro) situada entre 1870, fim da guerra do Paraguai, seguido em 1871 pela composição do tango brasileiro *Olhos Matadores*, de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), e a proclamação da República, em 1889; a segunda, a partir de 1889; a terceira, de 1919 a 1930; a quarta, de 1927 a 1946; a quinta, de 1945 a 1950, e a sexta, de 1975 a 1984 (VASCONCELOS, 1984). As eventuais imprecisões, sobreposições ou saltos na cronologia são justificados pelo autor na história do gênero.

O início da gravação fonográfica no Brasil em 1902 (portanto, já posterior à primeira geração de chorões) trouxe importantes registros do choro, mas sem necessariamente captar sua interpretação mais característica. Segundo Humberto Franceschi:

O que se escreveu mitificando a criatividade de interpretação do choro não está registrado nas gravações, nem da primeira e nem de boa parte da segunda década do século XX. Talvez razões comerciais não permitissem arriscar as ceras com possíveis erros ou com questionamentos nas execuções; ou, até mesmo, por disciplina, os músicos fossem obrigados a executar o que estava na pauta, sem se permitirem qualquer improviso. O que está gravado, salvo raras exceções, é repetitivo e sem nenhuma criatividade de interpretação, apesar da sua indiscutível qualidade musical (FRANCESCHI, 2002, p.138).

Além disso, o microfone elétrico (mais sensível) só começou a ser utilizado em 1927 (início da quarta geração de chorões). Antes disso, a escolha de instrumentos e suas combinações para as gravações eram submetidas à precariedade dos métodos do registro mecânico. O bandolim, por exemplo, passa a ter um papel de mais destaque como solista graças ao microfone elétrico.

Ademais, as gravações da primeira metade do século são pouco usadas como referência de interpretação pelos músicos de hoje. Segundo Kristina Augustin e Helena Jank, a abordagem da performance historicamente

informada “tenta se aproximar, dentro dos limites possíveis, da sonoridade original de cada obra, sem a interferência da tradição interpretativa de gerações passadas” (AUGUSTIN & JANK, 2001, p 140).

Se na música de concerto a interpretação romântica do século XIX foi a que se impôs sobre tradições interpretativas anteriores, no choro esse papel coube à quinta geração, com destaque para as gravações de Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt. Rio de Janeiro, 1918 – 1969). A obra do bandolinista carioca continua sendo a maior referência de interpretação, mesmo em relação a obras de compositores de gerações anteriores à sua. Não por acaso, Jacob do Bandolim imprime sua marca no período que o historiador Marcos Napolitano chama de “invenção da tradição”, “responsável pela invenção do conceito de ‘velha guarda’ e ‘era de ouro’ da música brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p. 47).

Diversos aspectos do estudo do choro se assemelham a questões já estudadas pela performance historicamente informada, conforme destacados a seguir.

Notação e performance

Nikolaus Harnoncourt aponta dois princípios para a utilização da notação Musical – 1. É a *obra*, a composição em si, que é notada, não sendo sua execução indicada por esta notação; 2. É a *execução* que é notada, sendo a notação, ao mesmo tempo, uma *indicação da maneira de se tocar*. (HARNONCOURT, 1990, p. 35)

A primeira abordagem (que o autor aponta como sendo ligada à música antes de 1800) é largamente praticada na música popular e no choro especificamente. A correta caracterização do gênero depende fortemente de aspectos não indicados pela partitura. A síncope característica semicolcheia-colcheia-semicolcheia sofre variações tanto de acentuação quanto de divisão, como nota Mário Sève (SÈVE, 1999, p. 11). Mário de Andrade sugere que “a chamada ‘síncopa’ do nosso populário é um caso sutil e discutível” (ANDRADE, 1972, p. 30).

O primeiro formato de partitura do qual os chorões dispuseram foi a partitura de piano, forma de circulação das peças populares no século XIX. Embora os harmonizadores (violão e cavaquinho) não conhecessem a leitura musical, os solistas podiam facilmente extrair as melodias da partitura do piano. Mesmo em gravações com

trios ou quartetos de sopro, Henrique Cazes nota que “pela maneira como as vozes são distribuídas sem revezamento de solo, é muito provável que todos os músicos lessem diretamente na mesma parte de piano” (CAZES, 1998, p. 45). Mesmo a música registrada em partitura pelos primeiros compositores chorões não consegue transpor para o papel as nuances rítmicas das interpretações.

Como os harmonizadores não liam, as harmonias não eram escritas. Os cadernos dos chorões antigos notam apenas as melodias. Com a popularização da cifra de acordes começaram as tentativas de edição no formato melodia e cifra. No entanto, resultados satisfatórios só começaram a surgir nas últimas décadas.

Além de uma razoável precisão rítmica e harmonias corretas, algumas edições atuais trazem uma parte grave de contraponto. Embora o violão (notadamente o de sete cordas) seja atualmente o mais frequente responsável por essa função, a opção dos editores tem sido a clave de Fá. Por um lado isso possibilita que qualquer instrumento grave possa realizar a parte, mas por outro obriga os violonistas a lerem num clave não comum para seu instrumento.

Improvisação e ornamentação

Caracteristicamente, os contrapontos realizados na região grave, bem como ornamentação de solos e variações melódicas, são improvisados. Embora algumas edições contemporâneas tentem notar ornamentos e mesmo transcrever improvisos, essa prática ainda não é sistematizada. Gravações canônicas transformaram alguns desses improvisos em parte das composições.

Conforme já notado, a improvisação não fazia parte das primeiras gravações do choro, o que veio a criar um tabu a respeito do assunto. Para muitos chorões antigos, o espaço da improvisação era a roda de choro e nunca o disco. Com a recente facilidade das trocas de arquivos digitais por meio da internet, muitas raridades vieram à tona, como gravações caseiras de aulas, rodas de choro e encontros informais. Nesses registros é possível ouvir os músicos desenvolvendo livremente a linguagem do improviso.

As danças

Grande parte do repertório inicial do choro é

formado pelo que Bruno Kiefer chama de “danças européias nacionalizadas durante o século XIX” (KIEFER, 1990, p. 7), como polcas, valsas, schottisches etc. Hoje essas composições são tocadas sem nenhum cuidado para a devida caracterização e também as coreografias são desconhecidas dos músicos e estudiosos.

Instrumentos

Durante a trajetória histórica do choro alguns instrumentos caíram em desuso enquanto outros se integraram aos grupos. Mesmo os que permanecem em uso desde os primeiros tempos do gênero passaram por mudanças profundas. Como exemplo, o violão trocou suas cordas de aço por nylon e viu a ascensão do violão de sete cordas, uma profunda mudança de construção e linguagem.

A escolha de instrumentos e sua construção reflete o ambiente em que a música é feita e as necessidades eventuais de equilíbrio sonoro, amplificação ou registro fonográfico, numa trajetória que percorre saraus domésticos, serenatas ao ar livre, estúdios de gravação, rádio, televisão, concertos ao vivo e internet.

METODOLOGIA E CONTEXTO

Esta proposta visa estudar os métodos da chamada performance historicamente informada e analisar os benefícios de sua aplicação na música popular, especificamente no choro. Evidentemente serão consideradas as diferenças contextuais e suas consequências na metodologia da pesquisa. O estudo da prática interpretativa do choro pode se valer da análise de gravações históricas, considerando suas limitações tecnológicas e peculiaridades estéticas. Da mesma forma, é possível entrevistar músicos veteranos, ou que tiveram contato com gerações mais antiga.

Por outro lado, métodos específicos e bibliografia são escassos e recentes. Partituras impressas variam em precisão de notação (principalmente rítmica), também constituindo um objeto importante de análise.

Historicamente, o momento é propício. A prática do choro vem ganhando novo fôlego graças a iniciativas institucionais, pedagógicas e editoriais, bem como de jovens músicos e grupos. Uma visão historicamente informada dessa prática, embasada em método acadêmico

certamente trará benefícios para o gênero e a música popular em geral.

CONCLUSÕES

O estudo realizado indica que os pontos de contato entre o choro e o estudo da performance historicamente informada são numerosos. Desta forma, acreditamos que os recursos usados para iluminar esses aspectos da interpretação da música de períodos passados possam ser aproveitados pela música popular. Nos próximos passos da pesquisa será necessário mapear quais são esses recursos metodológicos e analisar sua aplicação sobre a interpretação do choro.

Referências:

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1972.

AUGUSTIN, Kristina; JANK, Helena. *Música antiga criando o passado*. In Cadernos da Pós-Graduação, Ano 5, Volume 5, nº2. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DART, Thurston. *La interpretación de la música*. Madrid: A. Machado Libros, 2002.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular - sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001

SÊVE, Mário. *Vocabulário do choro*. Rio de Janeiro: Lumar Editora, 1999.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc – História e inventário do choro*. 1984.