

Elba Braga Ramalho*

Música:

uma aventura entre o oral e o escrito.

RESUMO: A Oralidade, no campo da linguagem musical, abrange todas as esferas das expressões sonoras, sejam elas de caráter tradicional ou revestidas de uma elaboração mais culta. A música, arte do tempo, apresenta modos de comunicação que superam o texto escrito, uma vez que, parafrazeando Sans¹, a oralidade é seu substrato essencial. A presente proposta pretende destacar algumas das características de oralidade na linguagem musical, privilegiando, desta vez, aspectos de uma abordagem dinâmica para o continuum oral-escrito.

1 Abertura

Neste trabalho, farei considerações sobre alguns dos aspectos da oralidade no campo da linguagem musical em contraposição ao enfoque dado pela musicologia tradicional à reificação da partitura. É que a partir de minhas incursões no estudo da palavra cantada, tendo como objeto a produção de Luiz Gonzaga e a tradição da Cantoria e do Aboio Nordestino, venho questionando sobre a relação oralidade-escrita na arte musical. Ao fazer um paralelo com a música de concerto, minha principal área de formação, abriram-se para mim um novas vias para observar a relação entre a cultura da partitura — considerada pela musicologia tradicional como *texto* — e a cultura da *performance*, esta privilégio da música de tradição oral.

Um dos aspectos da Música de Concerto no Ocidente é seu atrelamento constante à teoria literária, recurso que lhe favoreceu a representação escrita, no mesmo patamar do texto literário. A título de ilustração, cito algumas desses entrelaçamentos ao longo da história: a partir da Idade Média utilizam-se letras do alfabeto grego² ou a primeira sílaba dos versos do Hino a São João para fixar o nome das notas³ recorre-se aos acentos da gramática latina — *agudo* (*grave-agudo*), *grave* (*agudo-grave*) e *circunflexo* (*grave-agudo-grave*)

Palavras-chave:

A Música;Obra Musical
Oralidade; *Performace*.

¹ SANS, Juan Francisco. “Oralidad y Escritura en el texto musical”. *Akademus*, vol. 3, n° 1, 2001, pp. 89-114.

² Procedimento que permanece nomeando a escala de sete sons, nos países anglo-saxônicos.

³ Ut queant laxis/
Resonare fibris/
Miragestorum/Famuli
tuorum/Solve poluti/
Labireatum,/Sancte
Joannes. Hino a São
João Batista, muito
familiar ao público
ouvinte do séc. XI,
utilizado pelo monge
Guido d’Arezzo para
facilitar a aprendizagem
mnemônica dos seis
sons do hexacorde (dó-
ré-mi-fá-sol-lá). As
sílabas iniciais de cada
verso começam com os
nomes dessas notas.
Eis a tradução do texto
em Latim: Para que os
vossos versos/possam
cantar livremente/as
maravilhas dos vossos
feitos/tirai toda a mácula
do pecado/Ó São João.
In Grout-Palisca
(1997:80).

— para consolidar o direcionamento melódico elementar; o ritmo musical toma de empréstimo o sistema dos pés métricos da poesia grega ou as regras de acentuação prosódica da poesia latina para representar espacialmente as relações métricas do movimento melódico; introduz-se a rima poética, para aprendizagem do canto gregoriano, propiciando o surgimento de formas musicais preliminares, a exemplo dos *tropos* e *seqüências*.⁴ Acrescente-se que a *Doutrina do Afetos*, posta em prática no século XVIII com fins de descrever musicalmente os vários estados emocionais do ser humano, tem seu fundamento nos tratados complexos de retórica que ressurgiram no século XV. A ópera, renascimento da tragédia grega, revive a antiga tradição do recitar cantando. (Sans, 1995: 95). O próprio surgimento da Musicologia, no século XIX, uma emulação do *status* e dos métodos da pesquisa filológica e literária, modela o estudo das obras musicais nos pressupostos dos textos literários, tornando plausível que nos portemos diante daquelas do mesmo modo que nos posicionamos frente a uma obra poética: “em estado de contemplação silenciosa diante do texto escrito”, disso resultando que a *performance* (assim como a leitura da poesia) seja apenas um suplemento (Cook, 2001).

⁴ Procedimento nem ô n i c o empregado durante a Idade Média que consistia em inserir um texto novo em grandes melismas melódicos cantados sobre uma única sílaba, fazendo com que as palavras novas rimassem com a vogal da sílaba do texto original

⁵ O termo refere-se, nos séc. XVII e XVIII, a acentuações e prolongamentos de sons, principalmente nas cadências finais. A partir do séc. XIX, passou a designar qualquer desvio ou abandono do rigor métrico-temporal. (Casnók, 2001: nota 15, p. 56)

⁶ CHANAN, Michael. 1994. *Musica Prattica*. London: Verso (apud Cook, 2001).

2. O Texto Musical __ I e sua Incompletude

A partitura prescreve, espacialmente, alguns dos parâmetros da música como frequência e duração, em detrimento de outros — timbre, dinâmica e agógica⁵ — para os quais as tentativas de racionalização não alcançaram uma representação espacial precisa. O texto musical na partitura, considerado como obra poética — assim como o livro — não pode comportar em si todas as complexidades que um evento sonoro em contexto encerra. A dimensão acústica, os elementos de expressão sinestésica, por exemplo, dificilmente poderão estar encerrados naquele tipo de registro. A partitura, prescrição das intenções do compositor para uma possível interpretação direcionada ao ouvinte, no campo da Musicologia de tendência culturalista é considerada como uma representação ilusória da obra em si uma vez que as execuções passam a ser o reflexo imperfeito das intenções do autor. Dalhaus (1991: 24) nos lembra que enquanto a linguagem escrita representa em mais alto grau a linguagem, na música a linguagem musical anotada só o faz pela metade.

3. A Música como Produto

Em trabalho recente referia-me a autores, críticos da sociedade capitalista — a exemplo de Chanan e Cook —, os quais revelam que o prestígio da obra musical, apresentada como partitura na sociedade capitalista, nas palavras de Chanan (1995)⁶ tornou-se parte de uma estética econômica que prioriza o

consumo passivo e privado de produtos mercantilizados em vez do processo social ativo da performance participativa. Neste sentido é que a obra musical transformou-se em investimento lucrativo, possibilitando a “estocagem”, a sua permanência como “capital estético”, naturalmente, traduzido entre nós como repertório. Na nossa mente estabeleceu-se, como natural, a ideologia de que o fazer musical é do domínio de especialistas apropriadamente qualificados em instituições de ensino formal; a inovação é central nessa cultura musical delineada nos moldes estruturais e ideológicos da sociedade capitalista moderna, na qual os compositores constituem-se como elemento primeiro, uma vez que são geradores do “capital estético”; os intérpretes atuam apenas como intermediários; os ouvintes são consumidores passivos. Privilegiaram-se, como critério, a aplicação de estratégias metodológicas direcionadas à apreensão, controle e manipulação do vocabulário inerente. Nesse contexto, revela-nos Cook (2000), tem-se procedido de duas maneiras na aplicação dos projetos curriculares: tradicionalmente, centrado na obra, numa reprodução das três etapas do processo de representação da cultura musical — “produção-criação”, “distribuição-performance” do repertório, e “consumo-apreciação”; atualmente, centrado no aluno, com ênfase em atividades a serem trabalhadas institucionalmente para desenvolverem habilidades de criar, executar e apreciar, tendo como meta final resultados satisfatórios que permitam aos estudantes o domínio de qualquer uma delas, uma vez que se supõe saibam ler e escrever música.

4. A Dupla Modalidade da Arte Musical

A Arte Musical, mesmo ao consolidar-se na condição de texto, e com uma gramática específica ensinada nas escolas especializadas, à exceção do êxito na unificação espacial de frequência e duração, reitero, não conseguiu encontrar um meio de representação precisa na partitura para outros de seus parâmetros como timbre, dinâmica e agógica. Sans (2001: 96-97) enumera alguns dos aspectos, entre os processos musicais orais e escritos, como impossíveis de serem considerados unívocos, e que ainda estão por ser estudados mais detalhadamente: a) o grau de formalidade no registro da disciplina, a exemplo das distinções feitas na classificação de diversas categorias de música no léxico; b) as diferentes convenções estabelecidas na maneira como intérpretes dialogam no decorrer de uma peça; c) o modo de interação intérpretes/ouvintes durante um evento (a formalidade de um concerto clássico versus a participação ativa de músicos e platéia dos concertos de música popular); d) os elementos proxêmicos⁷ e sinestésicos; e) os atos de fala;⁸ f) a competência comunicativa. Só para tomar um desses elementos como ilustração, a competência comunicativa, por exemplo, Sans nos lembra que ela apresenta mais complexidades na seara da escrita do que da oralidade:

⁷Termo usado na Semiótica com referência ao estudo das variações de postura, distância e contato tátil na comunicação humana.

⁸Atos de fala são elementos não lingüísticos na expressão. Sans considera que, embora o termo apresente uma certa inadequação, é de muito interesse para a música a teoria dos atos de fala.

A música escrita permite a independência entre as figuras de compositor e intérprete, os quais, na oralidade costumam estar freqüentemente imbricados em uma pessoa. O leitor da partitura não é, geralmente, o destinatário final; senão, uma sorte de intermediário, de tradutor entre o compositor e sua eventual audiência. O intérprete executante é, simultaneamente, o emissor e receptor da mensagem. Tal como ocorre no teatro, na música se verifica uma separação evidente entre o texto e sua representação sonora, um feito em torno do qual se suscitam acaloradas discussões como aquela da fidelidade interpretativa da partitura (2001: 97).

Entretanto, a obra musical (compreendida como partitura) também deixa escapar sua dupla modalidade oral-escrita. É nessa interligação que vamos encontrar a dimensão processual daquela arte do tempo, que na linguagem viva das tradições orais tem na performance seu canal de produção, transmissão, recepção, conservação e reprodução (Zumthor, 1997a: 33-34). Nicholas Cook (2001) propõe uma subversão à concepção de obra musical, autônoma e plena, de que a Musicologia tradicional tem feito apanágio. Em contrapartida defende uma mudança paradigmática que desloque o enfoque de produto para processo, e, conseqüentemente, que a partitura também possa ser considerada mais como um script (como o roteiro no teatro) do que como um texto. Essa tendência já pode ser observada nas versões de música popular que constam da linha melódica como guia, algumas vezes acrescida de cifras para o acompanhamento harmônico, sem qualquer outra indicação específica que dê uma visão do conjunto.

5. O Continuum Oral-Escrito

Sob esse prisma, pode-se admitir uma abordagem mais dinâmica, apoiada por alguns etnomusicólogos que consideram a obra musical unicamente como *realidade sonora autônoma, independente de sua existência gráfica*. (Sans, op. cit. 98). Se percorrermos as distintas fases da existência da música como processo, seguindo a proposta de Zumthor para a poesia oral, poderemos encontrar o substrato oral também comum à arte musical. Elejo apenas os itens limítrofes — *produção/reprodução* — para apreciação.

Em se tratando da *produção*, dois de seus aspectos cruciais dizem respeito à criação (originalidade), e à autoria, por exemplo. Estas premissas, relevantes na cultura escrita, não apresentam tanto destaque na cultura oral. Uma obra de arte nascida na oralidade apresenta outros paradigmas que caracterizam o

processo de criação. Bruno Nettl (1983: 26-35), apontando as relações entre os processos de composição na *performance*, adverte-nos para o fato de que, do ponto de vista intercultural, aquilo que se considera “composição nova” numa cultura, em outra pode parecer muito mais uma “repetição” ou “variação” sobre material existente. Esse autor, referindo-se à arte musical, pensa o processo de criação nessa área a partir de “três contínuos”, cujos extremos, aparentemente opostos, se interpenetram. São os “contínuos” entre

a) *inspiração divina e ginástica mental*: música, num certo sentido, pode provir de inspiração, mas também ser resultante da manipulação e reorganização, mediante trabalho árduo e concentrado, de “vocabulário” preexistente. A concepção de inspiração divina está muito espalhada entre as sociedades humanas, desde as mais simples às mais complexas. NOHL⁹ menciona Haydn que compunha em horas regulares e costumava rezar quando lhe faltava inspiração divina. Também os índios americanos das Planícies, afirma Nettl, concebem suas músicas como uma “visão”, a partir de preces. Os próprios cantadores nordestinos atribuem seu talento a uma dádiva divina. O cantador cearense, Geraldo Amâncio, dá mostra disso nessa estrofe improvisada por ocasião do 2º Festival de Viola, realizado no ano de 1998, em Fortaleza:

*Eu tenho cantado e ainda garanto /o meu sertão verde,
toda a redondeza,
A praia bonita dessa Fortaleza /desde a Iracema e até Alto
Santo
Esse meu trabalho, pois é quase santo d /tem a mão de
Deus pra me auxiliar
Um dia também eu quero parar /deixar o trabalho com
bem polidez
Mas deixo saudade pra todos vocês /nos Dez de Galope na
Beira do Mar*

Por outro lado, estabeleceu-se a concepção de criação como um trabalho essencialmente intelectual, através do qual o compositor apresenta a obra rigorosamente estruturada a ponto de somente ser inteligível a partir da análise. Nettl cita como modelos, tanto o “serialismo do século XX” para a música de concerto quanto as composições de canções Peyote dos índios americanos, comprovando assim que este critério não é privativo de sociedades que possuem notação escrita e teoria musical. Uma fusão das duas abordagens, continua Nettl, seria o paralelo entre a música de Mozart — soando “divinamente inspirada” e sempre criada com uma tremenda rapidez – e as

⁹ NOHL, L. 1883: *Life of Haydn*. Trans. Geo. P. Upton. Chicago: Jansen, McClurg. p. 173, apud Nettl, 1983: 27).

¹⁰ LINDLEY, Mark. 1980. "Composition". In S. Sadie ed. *The New Grove*. London: Macmillan, 4: 599-602. apud Nettle, 1983: 29)

¹¹ O modo de conceber uma obra varia muito entre os compositores de música erudita. Alguns necessitam de lápis e papel para gerar seu trabalho; outros concebem suas peças na mente, por antecipação, a exemplo de Haydn e Stravinsky.

¹² Exemplo disso é a música clássica da Índia. Nesse caso, o improvisador internaliza as ragas e as talas, o material e o modo como vai tratar a melodia e o ritmo, e certas peças que lhes permitam apreender as técnicas de improvisação. A partir disso, que representa o modo de apreensão da herança musical dessa cultura, em situação de performance, a música que ele faz é a composição. Portanto, todo o aprendizado das fórmulas pode ser considerado como pré-composição e a composição será a própria performance, a qual inclui um "ajustamento a seu plano mental" (Nettl 1983: 29-35). O mesmo acontece em outras artes, naquele país, como pude observar in loco, quando em viagem de estudos realizada em 1990. As crianças são treinadas, progressivamente, para dominar todos os gestos corporais que lhes permitirão expressar — em performance e de improviso — a dança clássica de sua cultura.

canções do índios Yahi da Califórnia — peças curtas, com poucos sons, extremamente sofisticadas na sua concepção estrutural —, as quais apresentam uma lógica similar à de Mozart.

b) improvisação e composição: aparentemente tidos como processos diferentes, ambos podem ser vistos como duas formas de uma mesma coisa, como pontos extremos do contínuo. De um lado estaria a improvisação pela sua característica de "velocidade", de tomada de decisão rápida perante um público ouvinte que quer presenciar o músico tratar do assunto imediatamente; do outro, estaria o trabalho caracterizado por um processo de elaboração lenta e cuidadosa e que exige do artista uma "atenta solução de problemas complexos;"

c) etapas que envolvem os ouvintes na criação prévia de uma peça e na criação durante a performance, que, segundo Lindley¹⁰ no caso do músico erudito, a *pré-composição* (aprendizagem do vocabulário básico, da gramática e do plano antecipado da obra) e o produto final — *composição e revisão* — costumam ser critérios de distinção entre improvisação (pré-composição) e composição propriamente dita (a obra em si). Nettle, entretanto, não vê razão para que se considere tal classificação como espécies diferentes tais como as criações entre sociedades de cultura oral, tidas como improviso, e as de sociedades de cultura da música escrita, consideradas como composição.¹¹ O autor apóia sua crítica no argumento de que as etapas do modelo *pré-composição - composição - revisão* são tanto aplicáveis entre compositores de música erudita ocidental, que dependem da notação musical, quanto entre aqueles que não dispõem dessa tecnologia.¹²

Como me referi acima, a Música de Concerto do Ocidente é que tem supervalorizado o sistema de notação como critério para a apreensão, controle e manipulação do vocabulário. Mas é válido saber que entre sociedades de tradição oral que possuem notação, se fazem uso desta é apenas para arquivar os elementos mnemônicos que constituirão as fórmulas-padrão sobre as quais construirão suas composições. A Cantoria Nordestina é um exemplo desse modelo no qual momentos de elaboração e transmissão ocorrem durante o evento, diante de um público ouvinte. É na articulação entre cantadores e ouvintes, intermediados pelo apologista, que a obra se constrói. Uma particularidade do *Repente* é que o seu conteúdo poético é obra de mais de um autor, embora, em se tratando das toadas, todos tenham livre acesso. Travassos chama à atenção para o fato de que se poderia,

... pensar a contínua recriação de melodias pelos repentistas como exemplo de criação coletiva. ... As toadas são entendidas como patrimônio coletivo dos cantadores-

repentistas, o que lhes permite servir-se livremente de todas as que conhecem. Isso faz delas obras de domínio público e seu uso por não cantadores é condenado. (1999: 13-14)

O componente *repetição-reprodução* na *Cantoria* revela-se na apresentação dos mesmos estilos com a particularidade de que seus conteúdos mudam com o contexto e emergem revestidos de outras toadas, à exceção de alguns poucos que possuem toadas fixas — *Martelo Alagoano, O Boi amarrado no pé da cajarana, No Tempo de Pai Tomás* etc. — ou seja, estilos esses mais recentes, estruturados no idioma da música tonal e que possuem refrão, o qual é sempre cantado simultaneamente por cantadores e público. O conteúdo da letra pode até ser repetido, pois há sempre temas recorrentes,¹³ mas surge com nova organização estrutural. Até mesmo porque as duplas de cantadores geralmente se revezam. A repetição não deixa de ser também um modo de conservar a tradição.

Em relação à Música da Concerto, afora o contexto que gerou a reificação da partitura, no qual o executante não deveria arvorar-se a dar sua interpretação a obra mas atuar como tradutor das intenções do compositor, a música do passado revela situações na qual a partitura possuía apenas algumas indicações para que esse intérprete realizasse sua versão. Sem falar no jazz que se processa a partir de algumas fórmulas rítmicas e melódicas, previamente estabelecidas. Na música contemporânea também se observa o deslocamento daquele enfoque para uma proposta de intervenção do intérprete, a exemplo da maioria dos “ensaios” do compositor H. J. Koellreutter¹⁴, entre outros.

Portanto, podemos concluir, compartilhando com os autores abordados que não há dicotomia entre escrita e oralidade, no campo da linguagem musical, senão que ambas fazem parte de um *contínuum* dentro do discurso. Considerando-se a situação de *performance* como o lugar propício para que a Arte Musical apresente a totalidade de seus elementos, a relação oral-escrito passa a ser distinguida muito mais por sua dimensão de “grau” do que de “nível”.

ABSTRACT:Orality, in the realm of musical language, embraces all spheres of sonorous expression both in traditional and art music. Music, as a temporal art, presents ways of communication besides the score, since, according to Sans orality contains its main essence. This article intends to present the main features of orality in musical language, emphasizing for now some its aspects for a dynamic approach of the continuum orality-literacy.

¹³ Temas que versam sobre conhecimentos gerais, sobre figuras heróicas como Lampião, Padre Cícero, Luiz Gonzaga, sobre acontecimentos do cotidiano, ou mesmo aqueles que geram debates sobre casados e solteiros, por exemplo.

¹⁴ A exemplo de Acronon e Audio-game.

Key words:

Music; Musical Work; Orality; Performance .

Bibliografia consultada:

CASNÓK, Yara Borges. 2001. *Música: entre o Audível e o Visível*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP. Não publicada.

COOK, Nicholas. 2000. *Music: an Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

_____. 2001. “Between Process and Product: Music and/as Performance”. *The Online Journal of Society for Music Theory*. Vol. 7, nº 2, April 2001.

DALHHAUS, Carl. 1991. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70.

GROUT, D.J , PALISCA, C.V. 1978. *A History of Western Music*. London: Dent.

MARIZ, Vasco. 2000. *História da Música no Brasil*. 5ª ed. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

NETTL, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

RAMALHO, Elba B. 2000a. *Cantoria Nordestina: Música e Palavra*. São Paulo: Terceira Margem.

_____. 2000b. *Luiz Gonzaga: A Síntese Poética e Musical do Sertão*. São Paulo: Terceira Margem.

_____. 2001. *Cantoria Nordestina: um Novo Enredo para o Metro Cantado*. Tese de Professor Titular. Não publicada.

SANS, Juan Francisco. 2001. “Oralidad y Escritura en el Texto Musical”. In *Akademus*, vol. 3, nº 1, 2001, pp. 89-114.

TRAVASSOS, Elizabeth. “Repente e Música Popular: A Autoria em Debate”. In *Brasiliana*. nº 1. Jan,1999:06-15.

ZUMTHOR, Paul. 1997. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec. Traduzido por Jerusa Pires Ferreira.