

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Paulo Vinícius Amado

**A expressividade no Choro:
um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da
Fenomenologia**

Professora Dr^a. Glaura Lucas
Orientadora

Belo Horizonte
2014

Paulo Vinícius Amado

**A expressividade no Choro:
um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da
Fenomenologia**

Trabalho de Dissertação submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Glaura Lucas.

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2014

A581e

Amado, Paulo Vinicius

A expressividade no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia de Merleau-Ponty / Paulo Vinicius Amado. --2014.

174 fls., enc.; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Orientadora: Profa. Dra. Glaura Lucas

1. Choro (Música). 2. Etnomusicologia. 3. Fenomenologia. 4. Etnografia. I. Lucas, Glaura. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.91



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno PAULO VINÍCIUS AMADO, em 21 de novembro de 2014, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Glaura Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez
Universidade Federal do Paraná

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais

À memória de

*José Benedito Amado.
Avô que adorava ouvir seu neto
tocando Pixinguinha.*

Sua benção e muita saudade.

AGRADECIMENTOS

À (e pela) vida.

Aos meus pais,

Porque se não puderam estudar mais, também não negaram esse privilégio aos seus filhos.

Minha irmã, porque me deu um pouco de sossego para que eu estudasse.

Aos familiares.

Aos professores d'antes e de agora (e de sempre),

Sobretudo ao mestre Alberto Sampaio pelo ‘ – vai e faz o mestrado’;

Professor Doutor Flávio Barbeitas, pela paciência de suas leituras da qualificação e daqui, e pela pertinência de suas inferências e gentileza de suas sugestões;

Professores Doutores Edwin Pitre e Eduardo Campolina, pelo obséquio da atenção e leitura ao trabalho, e pela presença no momento da banca;

E, em especial, Professora Dra. Glaura Lucas por oferecer-me verdadeiras orientações, não para o mestrado, mas para carreira, profissão e vida. Agradeço pelos seus questionamentos sempre pertinentes, as leituras mais que interessantes que dava e, mais, pela generosidade e abertura para ouvir e trocar ideias com esse seu aluno para sempre.

Às pessoas especiais e amigos que não sei se encontrei ou ganhei de presente; à Letícia que, há dois anos dizia: “– Você passou no mestrado!”. Aos alunos todos, colegas de música e de mestrado, pelos momentos e pelo incentivo...

À música – trabalho, diversão e vida! Som... Silêncio... Gente e Expressão;

Ao Choro e aos chorões (em especial aos das rodas do Bar do Salomão),

Música apaixonante, irmãos por afinidade – gentis e prestativos na sua grande colaboração.

A todos do Bar do Salomão.

*“Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais,
é só a fazer outras maiores perguntas.”*

João Guimarães Rosa (1908-1967)

AMADO, Paulo Vinícius. **A expressividade no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia**. 2014. 174 f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

RESUMO

O Choro caracteriza-se, segundo estudiosos e cultores devotados, por “gestos” específicos de interpretação e de expressividade musical. A questão da expressividade musical, por sua vez, é assunto dos mais discutidos por pensadores e músicos de diferentes épocas, e o consenso ainda não se atingiu. Concernente à expressividade musical específica do Choro, a realidade não é diferente. O intuito deste trabalho, considerando isto, é o de uma busca no sentido de compreender algumas das características da expressão musical no contexto do Choro e contribuir, em alguma ordem, para sua compreensão. Assim sendo, a pesquisa gira em torno de um relato etnográfico-fenomenológico oriundo das apreensões do trabalho de campo realizado em meio a “Rodas de Choro” em Belo Horizonte. A seguir, a tarefa é o desenvolvimento de uma aproximação entre os apontamentos epistemológicos surgidos da formulação complexa quando se concatenam referenciais teóricos – em especial da Etnomusicologia e da Fenomenologia – e da revisão orientada de literatura; e a efetiva realização de uma audição-observação-participação em eventos musicais, especificamente, “Rodas de Choro” da capital mineira.

Palavras-chave: Choro, Expressividade no Choro, Etnografia, Etnomusicologia, Fenomenologia.

AMADO, Paulo Vinícius. **The expressivity in Choro: a study from the perspectives of Ethnomusicology and Phenomenology**. 2014. 174 f. Dissertation (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

ABSTRACT

The Choro (brazilian instrumental music) is characterized, according to scholars and enthusiast, by specific "gestures" of interpretation and musical expressiveness. The issue of musical expressiveness, therein, is the subject of the most discussed by thinkers and musicians from different eras, and the consensus on this topic has not been reached. About the Choro's specific musical expressiveness, the reality is no different. The objective of this work, thus, is try understand some of the characteristics in the context and Choro's musical expression and contribute, in some order, for your comprehension. In this way, the research revolves around an ethnographic-phenomenological account from field work conducted in the Belo Horizonte's "Rodas de Choro". After that, the task is the development a closer relationship between epistemological notes arising from the complex formulation of the theoretical frameworks – particularly the Ethnomusicology and Phenomenology – and oriented literature's review; and effective realization a hearing-observation-participation in musical events, specifically "Rodas de Choro" in the Minas Gerais capital.

Keywords: Choro, Expressivity in the Choro, Ethnography, Ethnomusicology, Phenomenology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. UMA DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICO-FENOMENOLÓGICA	15
1.1 Vibrações (<i>do bar do Salomão, do imanente musical e de suas Rodas de Choro</i>) ...	15
1.2 Na Glória! [<i>as quintas-feiras no ‘Salomão’ e suas Rodas de Choro</i>]	22
<i>Como é bom!</i> [<i>a mistura de clientela e audiência ao tempero da roda</i>]	25
<i>Acerta o Passo</i> [<i>a Dança e a Música, o Corpo e o Choro</i>]	27
<i>Regra de Três</i> [<i>por uma ‘geometria’ da roda</i>]	30
<i>Flauta, Cavaquinho e Violão, e etc.</i> [<i>do instrumental da roda...</i>]	34
<i>Nostalgia de Plutão</i> [<i>da tensão entre tradição e mudança</i>]	36
1.3 Cá entre nós [<i>as rodas-ensaio das segundas-feiras e o seu caráter introspectivo</i>] ..	39
<i>Quem é bom já nasce feito</i> (?) [<i>a transmissão de conhecimento de causa</i>]	41
<i>Segura Ele</i> [<i>o caso dos violões e cavaquinhos em defasagem</i>]	44
<i>Lá – Ré</i> [<i>A questão das partituras nas rodas do ‘Salomão’</i>]	46
<i>Estilizando</i> [<i>o fazer chorão e algumas de suas figuras de estilo</i>]	48
1.4 Hermenêutica [<i>das idas e vindas do pensamento sobre o Choro</i>]	50

2. DEFINIÇÕES METODOLÓGICAS DA PESQUISA	53
2.1 Epistemologia de uma Revisão de Literatura sobre o Choro	53
<i>Parâmetros</i>	53
2.2 Revisão e Apontamentos Críticos	56
Trabalhos Histórico-Biográficos	56
Da reiteração de dados e episódios	58
Songbooks e Coletâneas de Partituras	63
Valores e contradições das partituras do Choro	64
Pesquisas com Abordagem Técnico-Analítica ou Comparativista	67
Do ‘papel’ do papel no Choro	70
O Choro no âmbito da Educação Musical	74
É ‘chorando’ que se aprende?	74
Algumas novas vertentes do pensar acerca do Choro	77
Sobre alguns indícios de coesão	78
2.3 A necessidade de uma Descrição Fenomenológico-Etnográfica	80
Algumas intersecções entre Etnomusicologia e Fenomenologia	82
Da atenção à Experiência	84
Cerceamento da pesquisa	88
3. EXPRESSIVIDADE: REFLEXÕES INICIAIS	93
3.1 Merleau-Ponty e sua ‘Fenomenologia da Percepção’	93
Apontamentos iniciais.....	93
A fenomenologia como método e exercício crítico	94
3.2 Da estrutura da expressão e do sentido pelas lentes de Merleau-Ponty	99
O “Retorno aos Fenômenos” e a busca de um “Sentido Sensível no Mundo”	99
A noção de Intencionalidade	101
A Corporeidade ou “Intencionalidade Motora”	103
Da gestualidade segundo M. Merleau-Ponty	108
O corpo habitual	110

3.3 Da possibilidade da busca fenomenológica da expressão em música	113
Notas iniciais de aproximação	113
Um pouco mais acerca da Corporeidade	118
4. APONTAMENTOS DA PESQUISA	122
4.1 Um Estudo da Expressividade no Choro	122
Da “coisa” Choro ao “Fenômeno do Choro”	123
Por um ‘retorno ao Fenômeno do Choro’	126
4.2 O Estatuto Fenomênico do Choro	129
A experiência <i>de</i> Choro: índices semânticos da intencionalidade	129
A noção de Performance Participativa: da inferência ao método	132
A Corporeidade nisso: corpo e expressão no Choro	136
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
A expressão ‘chorona’: sentido <i>no</i> sensível – conhecimento antepredicativo	145
REFERÊNCIAS	152
Anexo A – Lista integral das referências estudadas na Revisão De Literatura.....	157
Anexo B – Cartas de Anuência de Menção Nominal (participantes nos Choros)	169

INTRODUÇÃO

Se algo define ou caracteriza o Choro, e se em algum ponto a grande maioria dos seus estudiosos concorda, este se dá a partir da ideia de que o Choro é, antes de tudo, uma manifestação expressivo-musical com surgimento e perpetuação ligando-se intimamente a características da formação sociocultural – pré-urbana ou urbana incipiente – do Brasil oitocentista¹. Antes de ser, então, um ‘gênero musical’ (o que quer que isso signifique!) ou um ‘modelo estilístico-composicional’ o Choro pode ser considerado – tanto original quanto atualmente – como um tipo de *modus operandi* em música, uma espécie de ‘sotaque’ de execução musical que os aficionados tomam como intimamente vinculado às condições histórico-culturais, sociais e político-econômicas de uma época; isto é, imbricado, influenciado e influente no que concerne às estruturas societárias que lhe viram surgir e que, pelo menos n’alguma parcela, se propuseram a ‘cultivá-lo’.

[...] A única coisa que eu espero [...] que vocês coloquem na cabeça, é que... As pessoas tentam, há cento e cinquenta anos, transformar o Choro numa música folclórica; e isso não é folclore, isso é uma linguagem... E a primeira linguagem [musical] brasileira... O que a gente conseguiu com música no Brasil, a gente não conseguiu com os índios; os caras [provavelmente os portugueses] proibiram o Tupi-Guarani que era falado no país [...], mas o Choro eles não conseguiram proibir, então, a gente conseguiu uma linguagem... Que é uma música em que você pode fazer a coisa mais simples do mundo até a música mais complexa, milhões de variantes de harmonia, de melodia e de ritmo; pra toda formação instrumental, pra pequeno conjunto, pra grande orquestra. Então, vocês têm que pensar, sempre que vocês pegarem Choro para trabalhar, que vocês estão trabalhando com uma grande música. (CARRILHO *apud* CAMPOS & CHIARETTI, 2008)².

A importância do tema da expressividade no Choro nota-se, corroborando o início, quase dramaticamente no depoimento do violonista chorão Maurício Carrilho – considerado por muitos uma ‘autoridade’ no assunto. A despeito de sua consideração personalíssima de alguns pontos da história do país, é interessante e provocativo o seu friso à ideia do Choro enquanto música que se emparelha a linguagem; em outras palavras, e conhecendo, ademais, mais de seus trabalhos, pode-se com ele inferir: realmente, o Choro é uma música essencialmente expressiva – ‘em si’ e ‘de si’.

¹ Sabe-se que o Choro foi inicialmente ‘cultivado’ no Rio de Janeiro do final do século XIX, que respirava ares de modernização e adequação urbanística – fato corroborado por todas as fontes históricas a este respeito. Ocorre, entretanto, que ao longo do século XX, e, sobretudo a partir da chamada “era do rádio” – década de 1930 a 1950 – esta manifestação musical ganhou apreciadores em todo o país, sendo que hoje, ao lado do Samba, talvez seja um dos mais perenes representantes do “patrimônio musical” do Brasil.

² O trecho se transcreve da primeira cena do documentário intitulado “*Na levada do Choro: um almanaque musical*” (de 22’ até 01’23’’). O filme foi produzido em 2008, por iniciativa do grupo de choro Corta-Jaca, de Belo Horizonte, com direção de Lúcia Campos e Marcos Chiaretti.

Chama muito à atenção este tipo de posicionamento a respeito do Choro, que, conforme se sabe, não é somente de Carrilho, mas também de muitos outros chorões³ e estudiosos de várias áreas que se interessam e se aproximam dessa música. A consideração sobre esse modelo de pensamento, em que expressão e Choro tomam-se indissociavelmente, tem ocupado importante lugar nas reflexões que, pelo menos em princípio, colocar-se-ão com centralidade a seguir. Com vistas nisso, e elaborando um panorama sucinto da orientação cumprida no desenvolvimento da presente pesquisa, pode-se afirmar que a expressividade no Choro se estudará tomando-se esta sua sempre denotada inerência à música e à maneira com que os músicos lhe executam; isto é, voltar-se-á, neste trabalho, um cuidado com o estatuto processual do fazer chorão e, adianta-se, essa tarefa se dará através de um exercício atento para sua constituição fenomênica.

A ideia, entretanto, não será a de tratar de um ou dos vários tipos de ‘discursos sobre o Choro’ – embora se saiba e compreenda que estes ocupem papel importante neste universo de estudo da expressão – e nem tampouco se pretende aqui denotar uma possível translação de um ‘discurso do Choro ou dos chorões’ ou sequer elencar exemplos em que ‘o Choro se erige como discurso’. Antes disso, e um tanto mais radicalmente, se tratará da expressividade musical no contexto chorão, e em especial no ambiente de Rodas de Choro, como uma atividade humana, diga-se, ‘alternativa’ aos discursos – ou mesmo parelha a eles e às inúmeras formas de linguagem constituídas⁴. Esta música será considerada enquanto ramo de uma comunicação outra, de um fazer expressivo motivada e situacionalmente distinto. Aqui se delinea, pois, uma pretensa ‘reviravolta’ na caminhada de construção do conhecimento acerca da noção geral de expressão em música; e em vez da tentativa de ‘elevação’ dos fatos musicais dos Choros à categoria da (s) linguagem (ns), o texto adiante procurará primeiramente tratar da raiz existencial e experiencialmente informada em que se igualam os diversos ramos das linguagens, inclusive as mais ‘convencionais’⁵, algo de comum e gerador de todo sistema incrustado de semanticidade – e nesse meio, os atos musicais, à execução chorona e sua inerente característica comunicativa.

³ “Chorão” e o seu plural “chorões” são termos próprios do vocabulário musical ‘popular’ e que, no universo considerado, mencionam ou se relacionam aos músicos que executam e/ou compõem Choros.

⁴ O que parece cabível, pois, considerando-se que o Choro é inerentemente, e mesmo por definição, uma forma expressiva. A noção de uma ‘alternativa’ aos discursos, como se estudará em detalhe, demonstra também que se está tratando de algo que não compele à tradução, que não quer, pois, ‘dizer algo’ essencialmente. O Choro credita-se, pois, como equivalente ao discurso e a linguagem sem ser, entretanto, sinonímico deles.

⁵ Algo mais previsível, mas que se considerará reflexiva e criticamente adiante, como postura imbuída de um critério de valoração muito peculiar das correntes epistemológicas mais comuns na tradição do eurocidental, mas que, perante a música, ainda carecem de reconsideração.

--

O *como se realiza* a empreitada de estudo sugerida acima condiz com aquilo que o título deste trabalho delimita: a proposta, portanto, será tratada a partir da reunião de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia – ambas como vertentes do pensar que, em foco e diretamente, se dedicam ao estudo e compreensão das experiências. A primeira dessas disciplinas ensinará ao investigador muito de seus métodos e, sobretudo, o quão amplo e envolvente pode ser o conceito de ‘música’ quando se consideram sons e pessoas em constituição mútua e circunstancial – e, em geral, circundadas, imbricadas ou transmitindo, de algum modo, sentidos. Autores capitais do ramo, como John Blacking (2007), Alan Merriam (1977) e Anthony Seeger (2008) se mencionam e contribuem para o estudo empreendido, isso ao lado de algumas novas tendências da área conforme os escritos de Thomas Turino, Jeff Todd Titon, Harris Berger (todos de 2008) e outros tantos que serão referenciados e dos quais as ideias serão coadunadas para que se tenha pelo menos uma resenha adequada das influências de seus postulados no desenvolvimento deste trabalho⁶.

O segundo ideário do qual esta pesquisa se aproxima é o da fenomenologia, e isto, a partir de premissas do pensador francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), que chegaram à leitura através de sua obra “*Fenomenologia da Percepção*”, de 1945⁷. Ao estudo de postulados deste autor se devem algumas noções importantes levantadas e discutidas ao longo da escrita adiante, principalmente, a respeito de uma atenção à experiência enquanto ponto fundamental e primevo do conhecer humano e, por extensão, de uma macroestrutura que permite a expressão. O corpo enquanto modo ambíguo – agente e senciente – pelo qual o ser humano se depara com o seu mundo circundante também são preocupações do filósofo francês e que se achegam muito aos intentos daqui; esta última alínea, inclusive, coincidirá muito com o que se pode pensar a respeito da relação, de mão-dupla, de ‘constituído e constituinte’ encontrada no inextricável complexo ‘música-e-homem’.

--

⁶ O quadro das referências com ênfase etnomusicológica ou mesmo de trabalhos de alguma maneira próximos da Etnomusicologia é consideravelmente amplo e traz muitos apontamentos e inferências que colaboram com esta pesquisa. Condensam-se, por ora, ainda neste panorama, apontamentos de musicólogos (sobretudo defensores de uma ‘nova’ musicologia), além de estudiosos das chamadas ciências sociais, da antropologia e disciplinas híbridas ou correlativas.

⁷ Auxiliaram neste que é um primeiro contato com a vasta e contundente obra merleau-pontyana, alguns de seus leitores mais assíduos e que se dedicaram a compendiar algumas das mais importantes noções do filósofo.

A abordagem e a caminhada na demanda desenhada se dão com base na divisão das seguintes etapas, e dos correspondentes capítulos e assuntos, dentre os cinco que se inscrevem nesta dissertação:

O primeiro capítulo traz um relato etnográfico-fenomenológico de situações de campo, descrição de um estudo de aproximação e um exercício de audição-observação-participação em Rodas de Choro ocorridas no chamado ‘Bar do Salomão’, estabelecimento antigo e tradicional da região centro-sul da capital mineira e que há alguns anos abriga eventos musicais de verve chorona. A primeira tarefa, portanto, é a de uma narrativa em que se coloquem para o leitor descrições de acontecimentos, momentos, contextos e, principalmente, sensações e experiências que, por assim inferir, pipocavam daquele ambiente. O texto, nesta parte do trabalho, nota-se consideravelmente afeito a um trânsito menos rigorosamente talhado das impressões – atém-se, claro, a fatos, mas com certa concessão na escrita, para um tratamento de quê literário que se toma como mais condizente com a realidade da experiência daquele ambiente e dos seus eventos musicais.

A seção seguinte trata mais de perto de questões referentes à metodologia empregada no desenvolvimento da pesquisa... e, claro, nela se explica o caminho cognoscitivo que fez decidir, sobretudo, pelo trabalho de campo e pela ementa dum relato condensadamente etnográfico e fenomenológico. Antes, porém, debruça-se sobre uma revisão de literatura sobre o Choro, e se atenta para características constitutivas de um montante de trabalhos dedicados ao estudo e apontamentos acerca da música dos chorões⁸. E, mais do que saber o que os autores concluem a respeito dessa música interessante lá e cá – o que, logicamente, é mais que proveitoso – outro contentamento veio quando se percebeu que, dedicando tempo e reflexão àqueles escritos, instigante e produtiva seria a tentativa de elencar as ‘perguntas de pesquisa’ geradoras deles, e perscrutar algo das ferramentas teórico-cognoscitivas empregadas na busca de suas respostas e inferências.

⁸ Cumpre mencionar que essa revisão se baseia numa procura de referências iniciada em meados de 2009, ainda à época da elaboração de uma monografia que serviu como Trabalho de Conclusão de Curso na graduação, então pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) – o trabalho foi também a respeito da expressividade no Choro, embora com viés de investigação bastante distinto (AMADO, 2010). Trata-se, de uma empreitada extensa e que se desenvolve por meio de consultas a: 1) livrarias, discotecas e bibliotecas particulares, públicas e universitárias; 2) ferramentas usuais da internet tais como Google Search, Google Acadêmico, Google Books e Bing; 3) portais como os da Capes, Plataforma Lattes, Domínio Público; 4) sites de associações de pesquisa em música como ABEM, ANPPOM e ABET; 5) artigos em periódicos diversos (Revista Em Pauta, Revista Per Musi, Anais ENABET, Anais SIMPOM, etc.); 6) bancos de dissertações e teses de instituições de ensino e programas de pós-graduação como os da UFBA, UFMG, UNICAMP, UNIRIO, USP, dentre outras.

O terceiro passo nos escritos vai mais ao sentido de, inicialmente, aproximar o estudo da terminologia e essência da filosofia de Merleau-Ponty e de trazer para a discussão algumas das inferências desse pensador registradas em sua mais famosa obra, a antes citada *Fenomenologia da Percepção*. Chama a atenção, neste ínterim, a concepção da fenomenologia enquanto método de reflexão, e este seu tônus serviu muito a este trabalho. A seguir, inclusive, percebe-se tal realidade: a segunda parte da terceira seção da dissertação busca, pois, contextualizar mais diretamente a demanda que se pretende com o estudo atual e a possibilidade de uso dos fundamentos fenomenológicos merleau-pontyanos para se contemplar elementos do âmago da estrutura de sentido da música: a dialética, então, inicia a coadunação mais incisiva das noções de redução eidética, retorno aos fenômenos, corporeidade, gestualidade e corpo habitual.

E depois de todo o, permita-se a analogia, ‘acúmulo de tensão’ da constituição do texto, encadeia-se o quarto capítulo da dissertação, e nele as indagações e o pensamento seguem-se mutuamente e, de certa maneira, escoam fácil para perto do Choro; e chega a hora de se tratar mais diretamente do assunto. Aquela ‘música’ – amplamente tomada como ato humano e processo cultural e sócio-significativo tratado nas páginas antecedentes – ganha, então, um exemplo contundente: e este vem do ‘campo’, das situações vivenciadas naquele boteco gerenciado pelo Sr. Salomão Filho e, em especial, daquelas noites com Rodas que lá ocorrem. O Choro, agora, se compreende como fenômeno e, como Merleau-Ponty propõe ‘metodologicamente’, empreende-se uma tentativa de retorno ao fenômeno daqueles Choros; e a fenomenologia se irmana a etnomusicologia quando da consideração da experiência dos chorões, e esta pensada em seu estatuto performático e participativo – e nisso, a corporeidade como um índice semântico de destaque.

As considerações finais vêm encerrar o *script* daqui, e deve-se esclarecer que com certo apazimento pelo caminho que se percorreu *da capo* até esse desfecho provisório. O restante do volume são as caras referências e alguns anexos pertinentes...

--

– E acabou-se o trabalho.

Conclui o leitor (Correto?!).

– Ora, não se termina assim uma pesquisa; só mesmo se pontua a dissertação.

1. UMA DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICO-FENOMENOLÓGICA

1.1 Vibrações⁹

(do bar do Salomão, do imanente musical e de suas Rodas de Choro)

“E o vento perdeu.”

O visitante desavisado, ganhando o ambiente vindo da Rua do Ouro, certamente se ateria àquelas grandes letras num cartaz a meia altura da parede que limita o bar pelo lado da Rua Amapá. Cismando um pouco, confabularia provavelmente sobre alguma paródia daquele clássico do cinema do ano de 1939, segundo o qual ‘o vento levou’. Seriam necessárias, então, duas situações para a sua confusão se desfazer: a primeira, atentar para as demais paredes do lugar e para a emanção, ali, de um sentimento atmosférico e em preto e branco; a segunda, indagar algum dos presentes que supusesse assíduo do boteco – este possivelmente seria douto em coisas mineiro-alvinegras, e poderia atualizar o neófito sobre as glórias e desventuras do Clube Atlético Mineiro¹⁰.

“Bar Oficial do Galo!” – lhe esclareceria também o cartaz da parede oposta, a que dá frente para a Rua do Ouro, donde se notam ainda muitas e muitas camisas listradas e fotos de times de várias épocas; registros que atingem pelo menos a década de 1910. Ou lhe viria ainda a parede ‘dos fundos’, que evidentemente não leva a rua alguma, mas nem por isso é menos ornada; ostenta-se ali um escudo do time, entalhe em alguma madeira de fibras fortes (qual metáfora!). A peça, aliás, curiosamente colocada ao lado de uma cabeça de peixe...

– Ora, claro! Intuiria o recém-chegado. E concluiria para si mesmo:

– O time preferido e as pescarias sempre rendem estórias memoráveis.

⁹ “*Vibrações*” é o nome de uma das composições mais famosas de Jacob do Bandolim (1918-1969), choro da década de 1960. O nome foi dado por um amigo de Jacob afeito às questões espiritualistas (CAZES, 1998). Convém mencionar, desde aqui, que as seções formadoras desta parte do trabalho serão nomeadas utilizando-se títulos de choros, principalmente os mais prestigiados durante o trabalho de campo. Põe-se nestes termos, portanto, um sentido dialético que desde há muito se constata no universo chorão: lembre-se, então, que o escritor Machado de Assis (1839-1908), ainda no século XIX, fez menção aos diálogos truncados dos títulos das polcas tocadas por chorões antigos. A este respeito bem coloca José Miguel Wisnik: “um fenômeno curioso anotado e recriado hilariamente pelo cronista: a ocorrência de polcas cujos títulos [...] conversam entre si, em forma de pergunta e resposta, numa animada e polimorfa correspondência [...]” (2004, p. 34).

¹⁰ A expressão “e o vento perdeu” traz uma alusão bem humorada a uma famosa crônica de Roberto Drummond, publicada originalmente no jornal “O Estado de Minas” onde a frase inicial descreve enfaticamente a maneira atlética de torcer: “Se houver uma camisa preta e branca pendurada no varal durante uma tempestade, o atlético torce contra o vento”. Pois em 2013, para os atléticos, até o vento perdeu para o Atlético.

Apontando o nariz para o alto, o ‘botequeiro de primeira viagem’ notaria que nem o teto escapa da caracterização pertinente. O forro, de uma maneira muito própria, cobre-se por uma bandeira estendida e ‘escoltada’ por ‘galinhos’ devidamente uniformizados. Atento ao ‘mobiliário’, notaria ainda, por sobre os congeladores, o amontoado de troféus dos mais diversos formatos, além de adesivos com escudos, versos e palavras de ordem em todas as superfícies possíveis. Enfim, quase tudo naquela construção lhe narraria um dos maiores motivos de coesão entre os frequentadores do conhecido Bar do Salomão: uma espécie de paixão em branco e preto, essa quase religião da qual os relicários bicromáticos se acumulam naquele ambiente há décadas¹¹ – elementos de uma aproximação interpares que se desenha naquela rica ‘linha do tempo’ ali inscrita.

Oportuno, aliás, falar mais sobre o tempo logo adiante. Mas, não se deixe de continuar percorrendo, por enquanto, sobre aquelas paredes.

- Mas, paredes?! É de se perguntar...
- Este esboço, afinal, é de interesse arquitetônico?!... Alguns ririam.
- Não, mas tudo se explica.

Ora, para começar a esclarecer tome-se algo que o visitante conhece de antemão e que lhe pode servir de parâmetro inicial; destarte, aquilo que é popularmente sentenciado, e há muito – o fato de as paredes terem ouvidos; essa máxima de bastante perspicácia e de mais um tanto de sensibilidade. Vem daí o que se percebe mais amiúde e na marcha do dia a dia: o como além de ouvirem algumas ‘paredes’ podem também fazer ‘ecoar’. Ainda que de um modo bastante diferente do usual ‘falar’, apura-se que, a partir de um quase murmúrio, da sonoridade abafada na medida de certa porosidade material, aquelas paredes do boteco mencionam a possibilidade d’algumas coisas. E dentre estas, a quem lhes quis prestar atenção, como o amigo em questão, conta-se que ali existe o som e existem pessoas, e aloca-se aquilo que a estes dois contempla e reúne: ali há música¹².

¹¹ Segundo o atual proprietário do estabelecimento, o senhor Jorge Salomão Filho, no local funcionou primeiramente uma pequena venda dirigida pelo seu avô, imigrante sírio. À época, seguia-se o modelo de comércio de mantimentos e utilidades multigêneros: o varejão no térreo e os cômodos da casa no segundo pavimento da construção. Na década de 1940, Jorge Salomão (o pai), que paulatinamente assumia as responsabilidades pelo local, modificou seu direcionamento comercial, transformando-o num ponto de recreio; em suma, pode-se dizer que desde 1945 aquele pequeno recinto se conhece como o “Bar do Salomão”.

¹² Lembrando-se, aqui, que segundo Anthony SEEGER (2008, p. 239) [citando ainda John Blacking (1973) e Alan Merriam (1977)] “uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos”.

Assim, pois, se das paredes se percebeu todo um envolvimento do ambiente com momentos e nomes representativos do futebol mineiro, delas também muito se deduz sobre o elemento que aqui interessa. E, aliás, é exatamente pela parede da qual ainda não se falou que se abre a possibilidade de uma compreensão inicial acerca do fenômeno musical que se abriga no Bar do Salomão. Trata-se de um tapume em cimento que, embora com a mesma altura dos outros, do chão à marquise, não chega à largura de dois metros, dos quais ainda se solapa do que seria maciço, o espaço de uma porta oficiosamente escancarada para a Rua Palmira¹³. Esta é a parede que, não sendo devotada às coisas do Atlético Mineiro, tornou-se o tabique que aconchega – sem separar do todo do bar (recinto e ruas¹⁴) – o cantinho do Choro.

Ali naquela espécie de proa do prédio – que aponta na direção da esquina – inserem-se as rodas dos chorões, e, alarmantemente, mesmo em dias em que não acontecem as reuniões dos executantes, presente-se sua presença e chega-se perto de escutá-los¹⁵. Sim, percebe-se o ambiente como devotado à música, quase como sua simultânea causa e efeito: o preto e branco dos adornos do local, que por mais de um motivo fazem rememorar ‘tempos que não são mais’, servem de moldura das várias fotos de músicos chorões que passaram pelo bar. E das fotos, mais que imagens, gestos musicais se prestam – tudo ali se funde e adensa inundando os sentidos do visitante.

– Eis aí algo digno de se nomear como pasmo-espanto!¹⁶

¹³ O formato geral da construção do Bar do Salomão é bastante curioso e determina-se evidentemente pela disposição do terreno donde se erigiu. Trata-se basicamente de uma espécie de “ponta de lote” situada numa encruzilhada de ruas: perpassam ali, como mencionado no corpo do texto, a sinuosa Rua do Ouro (que, aliás, confere ao estabelecimento o seu endereço: Rua do Ouro, nº. 895, Serra, Belo Horizonte/MG), cortada perpendicularmente pela Rua Palmira, ambas traspassadas em aproximadamente 45º pela Rua Amapá que parece encerrar-se justamente no cruzamento. Por isso a possibilidade de tantas entradas e saídas do recinto; e daí vem também o cantinho do Choro, pois é exatamente nessa ponta que se projeta para a Rua Palmira que os músicos se dispõem. A busca utilizando as palavras-chave “Bar do Salomão” na página do ‘Google Maps’, revela fotos detalhadas do local, com a possibilidade de circundá-lo visualmente e compreender um pouco do que se descreve (conforme consulta do dia 29 de maio de 2014 em www.google.com.br/maps).

¹⁴ Não se pode considerar um bar como o do Salomão apenas pelo que está dentro de seus limites físicos. Obviamente o recinto abriga o centro donde se irradia o todo comercial e gastronômico do estabelecimento. Entretanto, para o abrigo da ampla clientela aquilo seria irrisório. Assim sendo, sobretudo à noite, as calçadas funcionam como extensão do bar e, em dias de maior movimentação, não se deve pensar somente no que fica sob as marquises do prédio... Até o passeio oposto, na Rua Amapá, serve para distribuição de mesas e clientes.

¹⁵ Convém esclarecer que foram feitas visitas ao Bar do Salomão também em dias em que não havia roda de Choro. O intuito foi perceber o contraste geral entre datas em que havia a reunião dos músicos e dias de frequência comum do estabelecimento. Evidentemente, a música é um fenômeno aglutinador ali. Dias mais cheios do que os de música somente mesmo aqueles em que há transmissão de partidas de futebol.

¹⁶ A expressão é de citação livre. É conhecida, entretanto, dado um período de convívio com colegas estudantes de filosofia, mais especificamente pós-graduandos com trabalhos relacionados à arte ou ao que denominam estudos em estética. O uso corriqueiro que se faz da locução substantiva parece aplicável aqui.

Experiência que escapa a qualquer explicação que se pretenda irretocável. Situação em completude que chega ao ponto de misturar, sensacionalmente, as ondas daquele espectro semissoturno, filtrado em ar denso e quente de humanidade, com as vibrações trépidas e inquietantes de sons conhecidos antigos e de tradição; atinge-se, pois, um excessivo sinestésico similar ao que parece causar, por exemplo, o cinema – o imagético e o audível indissociáveis, chocando e fundindo-se aqui, entretanto, com algo mais corpóreo e menos da ordem do inteligível.

Chegando a esta parede da Rua Palmira, o que se mostra é a interessante infraestrutura de acolhimento aos tocadores do Bar do Salomão. Este biombo de alvenaria que circunda o local da roda – e mais à frente se entende o porquê de dizê-lo biombo – conta com adereços donde incontestavelmente se espera a música, pelo menos no que diz respeito à sua ‘materialidade’: a certa distância do teto, suportes metálicos se apresentam para o ‘descanso’ de instrumentos de cordas bem típicos daquilo (violões de seis e de sete cordas, cavaquinhos e bandolins); do outro lado, no vértice com a parede da Rua do Ouro, um pequeno balcão em pedra ardósia fixa-se à pequena altura do chão, apresentando-se todo marcado pelos fundos molhados de copos que ali se assentam... isso, claro, enquanto não aparece alguma flauta, saxofone, escaleta e pandeiro para ocupar o espaço.

Além disso, fixa-se abaixo desta pedra, de modo singular – feito de algo entre o provisório e o definitivo, com elásticos e bastante criatividade – uma pequena ‘mesa de som’ de alguns poucos canais que servem para a ligação dos instrumentos de cordas semiacústicos e aos microfones dos instrumentos de sopro e percussão. Existe também uma ‘caixa de som’ que completa o conjunto de amplificação. Tome-se, entretanto, um detalhe: esta tal caixa se volta para o interior do ambiente e, devido às características acústicas do local, ocorre muito pouca propagação da sonoridade para a rua, ouvindo-se as músicas da Roda de Choro somente num pequeno raio do seu entorno:

– Muito bem! Comemoraria um entusiasta das leis do silêncio noturno. E sentenciaria ainda: – Aí temos um exemplo do exercício de sensatez dos músicos e do dono. Evita-se assim, claro, o incômodo aos moradores e aos demais comerciantes vizinhos.

Alguém mais atento, contudo, ponderaria:

– Sinceramente, não se pode afirmar que o dado se refira somente a isso.

Ora, é possível crer também que exista ali outro critério implícito: uma indicação de que a música que dali se propaga é realmente para quem se interesse por ela: ‘o melhor ouvinte é aquele que realmente quer ouvir’. De mais a mais, diga-se também que, diferentemente de muitos outros estabelecimentos do tipo na própria capital mineira, no ‘Salomão’ a sonoridade que ecoa naquela aparelhagem amplificadora é, em si, de intuito pouco comercial.

A atenção a este elemento permite, inclusive, dar outro passo na descrição. E aqui, perdoe-se, mas é necessário tocar novamente no assunto do futebol.

Considerando o que percebeu inicialmente a respeito do bar, o inexperiente visitante intuiu, de certo, a formação no público dali algo que beira um séquito coeso e, evidentemente, de pouca permeabilidade concernente à predileção esportiva. E é neste ponto, mesmo que por contraste, que se estabelece uma importante e surpreendente relação entre a paixão alvinegra da casa e a existência da Roda de Choro do Salomão. Instiga a questão de a música daqueles chorões não ter cores de camisa e não segregar torcedores doutros clubes – até onde se constata, portanto, um dos fatores que permitem a um ‘não atleticano’ transitar com mais conforto no local é o fato de pertencer, d’algum modo, ao círculo musical ali abrigado¹⁷.

A relevância disto passa não somente pela questão de preferir ‘isto ou aquilo’ e encontrar ou não pessoas que comunguem da mesma inclinação. O que é de se mencionar marcadamente, neste íterim, é a formação de grupos de pessoas mediante a existência de algum interesse comum que as reúna – algo que se complexifica, entretanto, pois denota, no contraviés, que a determinada coisa que se prefere é inexoravelmente factível precisamente pela existência de quem lhe cultiva. Ademais, permita-se compreender também que falando especificamente do Bar do Salomão, não se trata de um todo homogêneo e finito em características; existem, sim e a bem da verdade, diversos fatores da tensão entre ligação e afastamento entre os frequentadores do local, e a coesão é bastante forte dentro de cada um destes círculos, dos mais amplos aos mais restritos.

¹⁷ Não se entenda com esta parte, entretanto, que exista hostilidade ou violência contra torcedores de outros times naquele bar. Aliás, nenhum caso de violência se notou no local durante o período de visitas. O ponto é antigo e tradicional na capital mineira e seus frequentadores parecem ser bastante cautelosos nesse aspecto. A farra e a galhofa são boas e constantes, mas o limite entre a paixão e o respeito delinea-se bem. Mas, bem se sabe como são coisas do futebol no Brasil: da mais incalculável intensidade.

Coexistem ali, portanto, vários grupos, maiores ou menores, e diferentes aglutinações de indivíduos com seus quereres e vontades mais ou menos intensos e explícitos: há quem prefira tomar algo de cevada, mas existe também quem só tome bebida destilada, embora todos possam ser atleticanos. E dentre os que tomam cerveja, muitos ali gostam realmente de Choro, e vão para escutá-lo. O que os une, deste lado, a alguns tomadores doutros aperitivos. Há, ainda, os que ficam no lado não etílico, desfrutando das demais iguarias do boteco, que, aliás, são muitas; aí, inclusive quem se embrenha no ambiente estudando atrevidamente a efervescência do Choro – alguém que, portanto, está no subgrupo dos que não preferem nem cevada nem cana, mas gostam da música e de compreensão de seus usos e frutos.

--

Alguns casos e dados dos entusiastas e apreciadores mais ávidos do Choro do Salomão serão tratados em uma seção específica a seguir. Por ora, entretanto, convém retomar a deixa de algumas páginas acima, a qual provavelmente deixou pairar uma interrogação:

– E o porquê da ideia de biombo destacada acima?

Siga-se novamente o visitante, ainda desavisado como no início, mas alguns instantes antes daquela primeira cena descrita, caminhando pela Rua do Ouro e ainda um pouco distante do estabelecimento. A ele, numa quinta ou segunda-feira de Choro, certamente aquelas paredes figurariam como biombos: anteparo que, a despeito de colocar-se como tapume de algo ou de outrem, não consegue evitar que se intua muito do que se tem por detrás. Ainda que a solidez monolítica da construção traçasse ali um limite físico-visual, e que isso se corroborasse de algum modo pela bicromaticidade daquela pintura de retângulos bem marcados – um cinzento do chão à altura de um parapeito, e outro que se cede à cor de cal na parte superior da taipa – muito do que se depararia lá dentro podia ser pressentido a alguns passos de distância.

O emaranhado de cheiros e vapores e a confusão das falas, dos sons e demais ruídos dão a quem se achega alguma noção do que o espera, e antes mesmo de ganhar visual e fisicamente o interior do ambiente, esses elementos quase fluidos permitem à intuição materializá-los ou dar-lhes algum sentido de coisa sensível por obra de uma intrincada relação entre conteúdo e forma, hábitos, memórias e significados.

Revela-se por estes excitantes dos sentidos, em síntese, a presença antecipada de músicos e ouvintes, mais ou menos inquietos. E de algum modo dão-se também evidências de que alguns daqueles fenômenos sonoros estão fadados a certo aniquilamento, ou a transfiguração num quase silêncio – mesmo que este se apresente múltiplo e denso em significações. Algum ouvido pode querê-los compreender ainda como elementos a serem absorvidos num todo musical complexo, donde sua função é a de algo que emoldurará o sonoro do Choro, sendo-lhe limite e parte a um só tempo.

Antessentia isto o novato, o amigo que narrativamente se tem acompanhado *da capo* até aqui, este que se aproxima passo a passo do que de agora em diante se poderá chamar de campo de estudo:

– Vem dali, do ‘Salomão’ alguma expressão por entre atos e de fatos.

--

Mas, é necessário frisar: esta riqueza de elementos e detalhes aparece e incita a percepção em dois dias específicos durante o ciclo das semanas. Como marcado acima, que se anotem, então, as segundas e as quintas-feiras, especialmente à noite, como momentos de um exercício crucial de audição-observação¹⁸. Mais do que dias da semana, fixem-se com estes nomes verdadeiras demarcações complexas de espaço-tempo cujo exame pormenorizado é elemento essencial ao trabalho.

¹⁸ A ideia de utilizar o binômio ‘audição-observação’ na descrição do trabalho de campo é fruto de reflexões trazidas por Yara CAZNOK (2003), que trata da relação sinestésica entre visão e audição no estudo da música. A decisão apoia-se também no trabalho de Rose S. G. HIKIJI (2004: 05), que critica a “impregnação dos discursos imagéticos” no campo das humanidades, inclusive ao se tratar de fenômenos musicais.

1.2 Na Glória!¹⁹

(as quintas-feiras no 'Salomão' e suas Rodas de Choro)

Algo do humanamente tangível diz que, pelo menos em algum momento de sua vida, muito provavelmente mais próximo da primeira infância, toda pessoa chegou a se questionar sobre uma evidente incoerência na ordem delineada dos dias da semana. Ora, chega a ser impactante quando alguém informa que, por alguma lógica, o primeiro dia dentre os sete do ciclo é domingo – sim, aquele que se conhece como o melhor no fim da semana! Mais do que um impacto, esta informação passa perto da incoerência.

O fato é que por desígnios do costume, pelo acelerado da marcha de afazeres e acontecimentos, o que parece ser o início preciso da semana, para muitos indivíduos, é a chamada segunda-feira. E algo impensado se instala aí, nota-se pela nomenclatura: tratando de ser uma feira segunda, era de se concluir, então, ‘por A e B’, a existência do que seria uma ‘primeira-feira’ – esta sendo exatamente a que se camufla por outro nome como mencionado imediatamente acima. É sensível, portanto, que a despeito da ordem matemático-substantiva, e extrapolando a fixidez inscrita de um calendário, o sistema de ações e hábitos dos indivíduos, sozinhos ou socialmente, determinam também um ciclo sobreposto e de organização outra. O factível, o necessário, o diferente, o comum, o divertido... enfim, o lançar-se ao dia-a-da acaba significando também muito para cada ser humano e o coloca como responsável também por uma estruturação do tempo, paralela às determinações cronológicas mais amplamente expressas.

As indagações a este respeito e essa explanação vêm aqui para fixar duas coisas: a primeira, reforçando o que foi escrito antes, é a de que neste trabalho muito se discorrerá sobre o tempo; a segunda abre lugar para a previsão de um questionamento possível graças à aparição desta seção do trabalho antes de alguma outra:

- Por que iniciar a descrição pela quinta-feira? Pode perguntar o leitor. E daí:
- Começar pelo dia mais próximo do final de semana e não pela segunda?!
- Sim! E a explicação para isto é simples.

¹⁹ Na Glória: ‘Choro-Gafieira’ do trombonista Raul de Barros (1915-2009), gravado pelo mesmo em 1974, no disco “Brasil Trombone”. A composição, da qual não se sabe a data correta de surgimento, conta também com letra [atribuída a tal Ary dos Santos (?!)] onde se exalta certo tipo de festa regada a muito Choro e a muita dança.

A realidade mostra que as Rodas de Choro do Bar do Salomão iniciaram sua história em dias de quinta-feira, ou, quase assim²⁰. As reuniões de chorões nas noites de quinta são, por assim dizer, as mais tradicionais dali. Segundo consta, portanto, as farras musicais dos ‘dias de Júpiter’ ocorrem há mais tempo do que as de segundas-feiras: apura-se até que em 2014 estes eventos músico-sociais completam seis anos de perenidade²¹.

Por ocasião destes dias o bar costuma ficar lotado. O interior do estabelecimento dificilmente permite o trânsito livre das pessoas, o que, aliás, complica notavelmente o trabalho dos garçons; estes, ao modo de uma difícil coreografia – notavelmente inconciliável com a música ambiente – vão e voltam de um lado para outro equilibrando garrafas e pratos por sobre seus tabuleiros metálicos.

Os passeios do entorno do local são tomados como extensões do mesmo, totalmente ocupados com mais de vinte mesas vermelhas e amarelas, todas repletas de pessoas à sua volta, sentadas ou de pé – isso tudo regado a um sem número de bebidas, com destaque para as derivadas da cevada, e de ‘tira-gostos’ comuns aos botecos da capital mineira:

- Amigão! Vê aí um contrafilé com fritas!... Solicita-se ao serviço.
- Ôh, Salomão! Tem algum conhaque bom aí?! Frio pra burro hoje, meu!...
- Tá pronto aqui, André! Ouve-se da cozinha:
- A canjiquinha e a carne cozida que você pediu!

Mas, a melhor das todas da noite ainda se deve contar:

O camarada se aproxima do dono do lugar e cumprimenta-o. E no instante seguinte, olhando para aquela ‘vitrine’ sobre o balcão, indaga aparentemente aos bolinhos de feijão:

- Oi, seus redondinhos!... Dormiram bem essa noite?!

²⁰ Aqui aparece novamente alguma influência do futebol. A intenção inicial era a de que as rodas de Choro se fizessem durante as noites de quarta-feira. Isso, porém, seria algo difícil de conciliar com o restante do ambiente do bar devido à realização e transmissão de jogos justamente neste dia da semana. A quinta-feira se estabeleceu, portanto, como a opção mais próxima disso, sem, contudo, haver inconveniente de concorrer com alguma outra demanda ou evento marcante do boteco, e até pelo contrário, acabou acontecendo que a roda se tornou um elemento diferenciador e chamativo que movimentou mais o dia.

²¹ Agradecimentos, aqui, aos amigos chorões Thiago Balbino e Mateus Fernandes pelas informações a este respeito. Gratidão e menção também ao senhor Emanuel Madeira Casara – o Sr. Madeira! – que, muito gentilmente tem respondido, sobre curiosidades das rodas de Choro que ajudou a iniciar.

Outro fator digno de se por reparo diz respeito às relações estabelecidas entre os proprietários do estabelecimento com os músicos que participam destas rodas. Primeiramente, pensando-se nas relações interpessoais não se poderia imaginar maior cordialidade entre estas partes: estabelece-se evidentemente certa apropriação e uma espécie forte de acolhimento da roda por parte de quem gerencia o espaço ²². Evidencia-se profunda admiração pelo evento musical que ali se realiza, fato comprovado pelas inúmeras vezes em que se pôde ver a postura de quem se prontifica atrás daquele balcão; suas feições denunciam, muito corriqueiramente, a alegria de uma apreciação realmente devotada à música de tais chorões.

A segunda questão diz respeito a critérios econômicos, e aí é possível dividir as constatações em três linhas para descrição. O detalhe mais imediato a ser entendido – a linha A – refere-se à apuração de que não há relação econômica direta estabelecida ou acordada entre os gestores do bar e os executantes. Os chorões, portanto, não se enquadram ali como prestadores de serviços ao ‘Salomão’ – cachês e couverts, portanto, inexistem, embora se note claramente que, como contrapartida, se é que se pode chamar assim, os músicos desfrutam de algumas regalias no que se refere ao consumo de bebidas e iguarias próprias do local.

Outra compreensão – linha B – que beira caracteres de economia ou do monetarismo é, diga-se, menos franca e evidente, mas se deduz facilmente com base numa consideração um tanto mais complexa e extensiva. O exercício, aqui, passa pela inquirição, de início, sobre a relação existente entre o Bar do Salomão com os demais bares da cidade de Belo Horizonte, e somando a isso a ocorrência de suas Rodas de Choro exatamente em dias de quinta-feira. Ora, a simples investida a outros estabelecimentos do gênero, exatamente em dias de quinta, revelam a relativa inanição dos mesmos, comparativamente, com os dias vizinhos de quarta e sexta-feira: a quarta, dada a programação esportiva, marca os bares e restaurantes como ponto de recreio fundamental dos fanáticos, e a sexta-feira é o abre-alas para o fim de semana, dia tradicional e inspirador da máxima mineira – “quem não tem mar, vai ao bar”. Percebe-se, por estes dados, que o posicionamento semanal dos eventos musicais do ‘Salomão’ acaba sendo também ‘comercialmente’ estratégico em alguma medida. Seria, por assim dizer, uma cartada certa do proprietário, contando com a fidelidade da clientela do ambiente e com a força de uma tradição musical que tem seus adeptos e entusiastas dedicados e assíduos.

²² Além do Sr. Salomão Jorge, na maioria das vezes a gerência do local é feita pela figura amável de sua irmã, Karla. Aos dois muito se deve agradecer pela gentileza e também pela viabilização do presente estudo.

A linha C – ou o terceiro detalhe deste intrincado sistema de situações reflete-se mais abertamente na prática dos músicos, na sua pró-atividade e disposição dentro daquele ambiente socioeconômico e cultural: a ausência de um atributo de valor capital para a atividade que realizam parece deixá-los com considerável liberdade para assumir um ‘compromisso’ mais escancarado com a música de que tanto gostam e para as inter-relações que, a um só tempo, derivam dela e a completam²³. Permitindo, portanto, o atrevimento da síntese e de uma premissa descritiva vinda de reflexo, é de se afirmar que os músicos encontram ali no ‘Salomão’ uma espécie curiosa de ‘festa em casa’, sendo aquele boteco a extensão desanexa do que muitos chamariam de “quintal” (CAZES, 1998).

Como é bom!²⁴

(a mistura de clientela e audiência ao tempero da – e temperando a – roda)

É enorme diversidade de pessoas que se aglomeram no Bar do Salomão nas noites de quinta-feira, e a pluralidade de características ali encontradas regula dimensionalmente com esse ‘quê’ de diverso. Para além do discutido a respeito de preferências esportivas e de consumação dos gêneros de bebida e comida do ambiente – elementos constituintes das ‘vibrações’ do local – alguns outros índices podem ser destacados aqui, e agora mais intimamente relacionados e inseridos no (s) Choro (s)²⁵ que ali acontece (m).

Conflui, no local, gente de idade bastante distinta: jovens quase que ainda ‘cheirando a talco’ e pessoas de mais idade que devem, inclusive, ter passado o mesmo talco pelo menos em alguns netos. Aos mais novos, o fervor das interações, o volume das vozes felizes e alteradas em intensidade, certa propensão ao inebriamento mais imediato e a liberdade dos gestos e toques. Os mais idosos – muitas vezes, aliás, contemplativos dos anteriores – formam um nicho mais coeso e comedido, aparentando também serem ‘de casa’, conhecedores do local e de sua rotina; herdeiros diretos dessa tradição social. Os primeiros, sem muito resguardo, no geral colocam-se ao sereno, na porção externa do bar; os últimos, com a experiência e o zelo de toda uma vida, usam da proteção daquele teto.

²³ Lembrando, novamente, SEEGER (2008) e, ainda mais diretamente, TURINO (2008).

²⁴ *Como é bom!* – é o título de uma das ‘polkas’ de Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. (1848-1880).

²⁵ Pense-se aqui o Choro como pensaria Alexandre G. PINTO: “Os Chôros [sic] Quem não conhece este nome? Só mesmo quem [...] nunca deu uma festa [...]” (1936, p. 11).

As diferentes faixas etárias no local, numa caracterização mais ampla, conservam também distinções no que se refere à atenção dedicada à música ali em curso: os mais moços, em geral, são mais dispersos e menos ligados ao fenômeno sonoro. Em grande parte do tempo, este grupo apresenta-se um tanto alheio à roda, pelo menos num sentido físico-visual e no acinte das interpelações – com exceção de algumas pessoas, das quais se destaca, muito significativamente, aliás, o fato de serem músicos ou chorões e, portanto, conhecidos dos executantes dali ou apreciadores do repertório em situação.

As noites de quinta, para este grupo de pouca idade, parecem ser tomadas como uma pré-sexta, interlúdio nos ciclos dos dias que prenuncia a chegada de alguma folga muito querida, porém, ainda do prelo:

- Puxa vida! Amanhã ainda tenho aula...
- E eu, bicho?! Cedinho levanto pra encarar a sexta-feira brava.
- Pois é. Aguardei a aula de agora não. O terceiro se denuncia.

Os mais vividos, por sua vez, embora interagissem entre si pela afinidade adquirida de anos de conhecimento mútuo, dedicavam ainda especial atenção à atividade dos músicos ali presentes e, interessadamente, suas conversas muitas vezes mencionavam diretamente o fenômeno sonoro – demonstravam de algum modo proximidade com o Choro. Alguns relatam ter tocado quando mais novos, enquanto outros se lembravam de ascendentes que tocavam ou que conheceram este ou aquele músico antigo de renome. Sempre muito saudosismo nesses diálogos que lembram conversas de vovô:

- Ôh, rapaz! Exclama um senhor:
 - Eu queria ter tido a oportunidade de aprender a tocar violão...
- E seu camarada completaria:
- Antigamente isso enchia os olhos das mocinhas!

Alguém de costas para o balcão sentenciava:

- A qualidade de vida da gente estava até na música.
- Saia poesia do rádio! Completa, austero, o seu interlocutor.
- Ainda bem que tem essa moçada que salva isso aí ainda...

E apontam pra roda.

Ainda a respeito do grupo destes frequentadores contumazes do Bar do Salomão mais um caso torna-se interessante de se mencionar, evidenciando por mais um modo o quanto são antigas e duradouras algumas das relações entre os clientes e o estabelecimento. Nesse sentido, deve-se inferir que um determinado casal de mais idade chamou muito a atenção naquele meio e não por si só, mas devido, sobretudo, à acompanhante inusitada que traziam a tiracolo e que, com sua presença, torna notável o quão recorrentemente o ambiente era visitado pela ‘família’.

Este senhor e sua senhora, em praticamente todas as noites de incursões ao estabelecimento, eram dos primeiros clientes a chegar, ocupando quase sempre a mesa de mesma posição – de frente para a porta que se abre para a Rua Palmira – ponto privilegiado para se deleitarem com a Roda de Choro. Mas, crucial mesmo é a descrição da citada acompanhante do consorte: uma bonita cadelinha de estimação, da qual a raça de fato escapa ao conhecimento, mas que pela extrema calma e docilidade de seu comportamento com todos que lhe acariciavam – e eram muitos os que faziam isto – parecia frequentar muito costumeiramente aquele ambiente.

A maneira de se comportar do pequeno animal serve, portanto, como considerável indício de que seus donos são destes que fazem do ‘Salomão’ um ponto tradicional e perene de recreio familiar e social na região centro-sul da capital mineira; e muito devido à existência de seus Choros característicos.

Acerta o Passo²⁶

(a Dança e a Música, o Corpo e o Choro)

Marcadas as distinções da postura e das características tanto dos frequentadores mais novos daquele boteco quanto dos visitantes e clientes mais assíduos, é interessante uma proposição que coloque em questão alguma ação ou característica do que se pode chamar de faixa intermediária de idade. E o que se vai citar, aliás, é um dado que impressionou fortemente e em muitas oportunidades.

²⁶ Chorinho vívido e saltitante composto, segundo consta, pela dupla formada pelo flautista Benedito Lacerda (1903-1958) e pelo multi-instrumentista chorão Pixinguinha (1887-1973). O ano de composição é mistério, tanto quanto a verdadeira participação de Benedito na feitura da mesma.

Já numa das primeiras visitas diretivas ao local, em uma das quintas mais animadas, um elemento da interação humano-musical solicitou consideração: uma mulher de idade mediana, muito vívida, interagiu acintosamente com seus pares e com alguns dos músicos, aparentemente seus conhecidos e, embora fosse evidente sua fruição da bebida – ou até em razão mesmo desse usufruir – a mulher não deixou de se mostrar francamente afetada pela música. Isto se percebia pela dança solo e extremamente expressiva que desenvolvia; seu corpo seguia a música e, muito sugestivamente, se embalava em requebrados induzidos pela sensação coreográfica, diga-se, sincopada²⁷ ali circunscrita, uma dança que se integrava de tal modo aos que os músicos tocavam que não poderia aparecer como algo indissociável do sonoro: aquele balanço todo era também música²⁸.

Algo semelhante em intensidade e contexto ocorreu numa outra noite, esta um tanto mais recente, mas causando o mesmo pasmo e chamando a atenção de uma maneira similar. Aqui o que antes foi sentido como um exercício de ‘coreografia solo’ cedeu espaço a uma realidade de dança de par encostado, ou seja, de casais com bastante proximidade corporal entre si. O Choro correndo no tempo e ganhando o ambiente como de costume serviu de ensejo para dois pares, que se encontravam exatamente entre a roda dos músicos e o balcão, iniciarem seus meneios que seriam extravagantes caso não fossem contidos pelo volume de ocupantes naquele recinto que se fazia pequeno para a ocasião. Se uma tentativa de aproximação se permite na descrição dos passos executados pelos dançarinos desta feita, é de se anotar, então, que o acontecido ali foi alguma coisa entre o conhecido forró e o famoso samba – muitos saltos intercalando-se com entrelace de pernas e pés, passos ‘miudinhos’, conforme se diz popularmente, variando ou inserindo-se entre movimentos mais arrastados, além, claro, de muito do popular “jogo de cintura”.

Somente estando ali e presenciando aqueles atos em sua completude para saber do impacto que causa e da energia que se transmite.

²⁷ Ocorre aqui a utilização, por necessidade do discurso, de termos do sistema teórico-musical tradicional que, muitas das vezes não são próprios dos músicos e participantes das rodas. Trata-se de uma utilização aproximada de conceitos. Para refletir especificamente sobre a “síncope brasileira”, ver SANDRONI, 2001, p. 19.

²⁸ Um indício forte daquilo que Michael Chanan (1994) e mais adiante Thomaz Turino (2008) chamam de “Performance Participativa”. Trata-se, neste caso, de um tipo de fazer musical em que a linha divisória entre executantes e ouvintes é, quando existente, considerável e grandemente atenuada. A expressão aparece antes num trabalho de M. Chanan (1994), opondo-se ao que o autor denomina, grosso modo, como uma música que se torna parte de uma economia estética definida pelo consumo passivo e cada vez mais privado, fruto de um longo e perene processo histórico-econômico eurocidental. A leitura e emprego dos termos por T. Turino interessa mais aqui, entretanto, pela sua aproximação com universos musicais populares ou que são comumente tratados mais de perto pelas ferramentas usuais da Etnomusicologia.

A imersão nestes acontecimentos mereceu mais elevo, entretanto, na projeção do percebido sobre algo que se coloca num passo além da apreensão direta, isto é, em contexto com elementos vindos da escuta direcionada e atenta dos dizeres dos músicos executantes em tais situações entre uma ‘peça musical’ e outra. Os chorões dali sempre utilizam estes pequenos intervalos para conversarem sobre as características de execução de seu repertório, falam do que esperavam do que se tocou e preparam detalhes para a próxima música:

O bandolim entusiasticamente pedia:

- Essa aqui tem que fazer dentro da tradição, hein?!
- O legal é tentar executar tipo antigamente; completava o violão de sete cordas. (Saudades de velhos chorões pairando no ar...).

O côro dos ‘das cordas’ solicita:

- Tem que tocar que nem Jacob (do Bandolim).

E a resposta próxima dos ‘sopristas’:

- Isso aí é que nem Pixinguinha e Lacerda (valei-me, Benedito!).

O mais interessante nesse meio, entretanto, não está somente no discurso destes músicos, não passa só pelas palavras e conceitos em ordem alguma. O essencial à compreensão, então, era evidenciado através da corporalidade dos envolvidos – o complexo gestual na constituição das discussões: a ‘tradição’ do Choro, para eles, se mencionava metamorfoseada em movimentos corporais carregados de ‘ginga’ e de ‘meneios’ os quais são muito semelhantes aos dos ‘bailarinos’ dos casos citados anteriormente²⁹.

--

Abre-se, daí, algo vindo da compreensão estendida: da mesma maneira que se sabe que a linha divisória entre a música e a dança é tênue e contextual, assim também se constata que a construção do sentido e da expressão musical do Choro coloca-se muito no que a prontidão e semânticidade dos corpos circunscritos no fenômeno deixam perceber.

²⁹ A este respeito, tornam-se cruciais os apontamentos de M. Merleau-Ponty em seu livro “*Fenomenologia da Percepção*” (1999). Suas noções de “Corporeidade” e de “Corpo Habitual” serão ferramentas interessantes para entender este tipo de conhecimento “antepredicativo” ou pré-objetivo.

Regra Três³⁰*(por uma 'geometria' da roda)*

Como se numa aula de geometria, imagine-se ali no Salomão, em frente ao balcão, um tipo de trapézio, e nele inscrito um círculo ou algo que lembre esse formato. O que se busca com o destaque deste 'sistema' é perceber algumas razões: saiba-se, porém, que estas, num sentido músico-social, e antes de qualquer fração, se compreendem melhor pela intersecção de interesses humanos; um complexo que, longe de ser divisivo, é de ordem relacional.

Ao centro da formação circunscrita – a 'roda' de Choro – coloca-se ainda uma pequena mesa de madeira que nivela seu tampo com as pernas dos que se sentam à sua margem. Seu diâmetro não ultrapassa setenta centímetros. Mas, mesmo com a área da superfície tão reduzida, acomodam-se nela copos e garrafas, além de dispositivos díspares: pratinhos, isqueiros, paliteiros, dobras de papel e afinadores.

– O que os une?

– As pessoas que os usam.

Gravitam por ali indivíduos multifacetados, ora agregando-se. Sim, gente diversa e musicistas de alguns 'tipos'. A mesinha do centro irradia seu formato ao grupo de executantes que ali se reúne. E se é permitido lembrar mais da 'geometria', diga-se que ali se notabiliza a existência de muitos 'pontos' de interesse – entre meia dúzia e uma dezena – e cada um destes constructos individuais delimita possibilidades de compreensão tangente. De maneira assim esguia se estipulam suas peculiaridades.

Eis então um primeiro plano, o envoltório humano-musical, assembleia de aficionados do Choro que permite igualdade em nível necessário de se enredar: ali todos estão à distância de um 'raio' do centro da mesa. Todos se veem e ouvem indissociavelmente; e parece que se sentem e pressentem equidistantes e iguais. Porém, nada de fixo nem de inerte. O exercício perceptivo descortina ali ao menos dois tipos de movimentos: há rotação, pois cada um dos tocadores é um 'eixo' de sensações em si; e existe também o transladar de sentidos que somente a música permite; dá-se a partir dela.

³⁰ *Regra Três*: choro virtuosístico de Alfredo da Rocha Viana, o Pixinguinha (1887-1973), que figura, aliás, entre suas composições menos conhecidas e gravadas.

--

Se, conforme a arte-ciência de Pitágoras, a menor distância entre dois pontos é uma reta, aqui se tem exemplificado algo que extrapola a lógica. E o exemplo conta – com alguma metáfora e consideração de muitas dimensões – que a distância é inversamente proporcional à música. E mais se traçam linhas para evidenciá-lo: risque-se inicialmente, pois, um triângulo com os vértices imaginados sobre três indivíduos duma destas quintas-feiras: um tem certa idade, enquanto o segundo é pós-graduado em ‘coisas do violão’; e a tríade se encerra com aquele ao qual a própria roda formou. Todos ‘opoentes’ e ‘convizinhos’ entre si... E assim a figura se fecha, e as possibilidades se abrem. A geometria da Roda de Choro delinea-se múltipla, rica e mais intrincada do que se pode colocar em ‘croqui’.

Ainda assim, com a ‘triangulação’ prescrita muito se pode rabiscar sobre os eventos musicais dados à atenção. E de início, siga-se a possibilidade de mencionar um ‘ângulo proeminente’ – o senhor mais experiente que se destacou: Madeira é o seu vocativo, e tal como os escudos que se penduram na parede ‘dos fundos’ do boteco, eis aí um indivíduo de fibras fortes³¹. Como bandolinista de repertório rico e bem decorado, ‘puxava’ grande parte das músicas que se ouviam. Assíduo e ativo, durante muito tempo colocou-se naquele canto, de costas para a parede da Rua Amapá.

E dali, de algum modo, coordenava os acontecimentos. Segundo consta – o próprio dono do estabelecimento o diz – as rodas do ‘Salomão’ existem muito graças a seu entusiasmo. Em suas atuações sempre se podia esperar a diversidade, pois não se tocavam somente músicas famosas. Cuidava-se também de trabalhos pouco conhecidos ou mesmo ‘locais’, isto é, composições de mineiros ou de chorões residentes em Belo Horizonte, ‘obras’ do conhecido “lado B”³². E foi assim até que, por imperativos de trabalho, esse bandolim foi soar bem distante: mudou-se o senhor Madeira para Porto Velho, em Rondônia.

³¹ Ao senhor Emanuel Fulton Madeira Casara não se pode deixar de agradecer pela conversa amigável e pela liberdade ofertada durante a realização do trabalho. Lembre-se também de sua sentença: “– A roda de Choro do ‘Salomão’ é um serviço prestado à música brasileira e à consolidação e popularização do Choro em Minas.”

³² As expressões “lado A” e “lado B”, muito ouvidas em contextos de rodas de Choro mencionam a antiga organização do repertório conforme distribuição em LPs e K7s. Estes tipos de suporte de gravação traziam as músicas mais em evidencia – geralmente as composições que conferiam títulos aos álbuns – no seu lado A. Músicas menos conhecidas, mas nem por isso menos interessantes, ficavam no chamado lado B, segunda face do disco ou segunda banda da fita magnética. O ‘lado A’ continha as músicas mais divulgadas pela mídia, muitas vezes por solicitação das próprias gravadoras. Somente por isso o ‘lado B’ ser menos conhecido. (Anote-se: daí vem à mente a discussão proposta GOEHR (1992) a respeito das ideias de “cânones” musicais.)

Sua ausência não abalou a existência da roda, mas é de se inferir que marcou o momento de consideráveis mudanças. A maior delas, ou uma das mais sensíveis, deu-se mesmo no que concerne ao repertório, que se direcionou para composições de mais notoriedade dentro da história do Choro. E o “lado A” iniciou um giro mais perene no Salomão. E mais geometria, e mais circunscrição...

--

– E as outras duas pontas deste quase ‘delta’ desenhado?!

– Eis, abaixo, o seu lugar.

Permita-se, entretanto, mencioná-los de modo diferente do que se propõe na ‘trigonometria’: ora, nada e nem ninguém aqui deve se opor a ‘hipotenusa’ alguma e, antes disso, no ‘triângulo’ em evidência torna-se interessante tratar dos elementos formadores de maneira relacional. E evite-se esquecer de que nessa figura todo lado e todo ângulo é ‘adjacente’ a outro – todos se apresentam circunscritos na construção do musical. Além do que, é exatamente a partir da correlação entre os dois ‘vértices’ ainda não descritos que surgirá uma face distinta a respeito das Rodas de Choro do ‘Salomão’.

Como passo inicial, deve-se contar de algumas visitas específicas ao estabelecimento. Via-se nestas ocasiões, recostado à bancada de ardósia acima descrita, um violonista bastante desenvolto e detentor de maestria na execução de seu instrumento. Ali, ou apreciando a brisa vinda da Rua Palmira, ou se esquivando do sopro gelado da esquina onde o vento ‘faz a curva’, aquele ‘sete cordas’ exibia sua sonoridade e postura ‘bem educadas’. Ordinariamente, sua presença constatava-se ao lado da do mentor da roda, o senhor Madeira, e entre eles algo permitia intuir afinidade mútua. A ‘retidão’ de propósito e a atenção ‘ponto a ponto’ ao que se tocava eram suas marcas³³. Surpresa alguma, até aqui, no rascunho: o ‘esquadro’ da música que se ouvia daquelas sete cordas não contrasta com a ‘formação’ de quem lhes feria em dedilhado – o prezado Junqueira, afinal, é ‘pós-graduado em musiquices’!³⁴

³³ O personagem é real e gentilmente aceitou que se mencionasse aqui. Trata-se do violonista Humberto Junqueira, Mestre em Música pela UFMG e professor da UEMG. Registre-se aqui um ‘Muito Obrigado’ duplo: primeiro pela gentileza com a pesquisa e, segundo, pelo brinde de sua música nas noites de Choro do ‘Salomão’.

³⁴ Com a devida licença, parodia-se aqui Mário de ANDRADE (2006, p. 266). O poeta e musicólogo que instituiu em seu livro “Música, Doce Música” o grau de “doutores em sambice” ofertados a alguns músicos populares do Rio de Janeiro de seu tempo.

Perpendicularmente ao colocado, mas sem concorrência nenhuma disso, aparece uma linha diferente de construção do saber músico-cultural que reúne alguns músicos modelados ao ‘calor’ das rodas. Fale-se, então, do elemento final da tríade proposta: um flautista que o Choro formou e que, se tivesse diploma, nele constaria o brasão do Bar do Salomão. Mais que simplesmente aluno, o fato é que o colega Cabralzinho³⁵ é um quase ‘herdeiro’ de tantos flautistas chorões que, ao longo do último século, ‘inspiraram tradição e sopraram música’³⁶! E com isso se ganha para os contornos daqui algo entre o sinuoso e a insinuação: uma execução que, se não tão medida e pontuada quanto à do amigo violonista, se equivale a esta pela destreza no imensurável e no matematicamente indeterminado.

Assim se dão algumas coordenadas da complexa geometria da roda. A partir, então, da contextualização do que se apurou sobre estes indivíduos e da sua prática nos eventos do ‘Salomão’, é de se inferir mais das dimensões que formam o cenário músico-cultural do boteco em noites de quinta-feira: ali se reúnem num simultâneo de realização e apreciação musical, executantes de formação ‘conservatorial’ ou até ‘superior em música’ com instrumentistas mais ligados ao fazer musical popular, e à realidade músico-educativa das rodas. E isso sem que exista um escalonamento entre eles.

--

Mas essa é apenas mais uma face do que se pode compreender quase como um tipo único e inimitável de poliedro. Colocam-se, assim, as arestas que se veem de cá, desse ponto de um perceber possível e que se sabe como apenas um neste contexto multidimensional de espaciotemporalidade, contorno e conteúdo desse prisma.

³⁵ O nome do rapaz, na realidade, é Pedro Alvarez, com tempero hispânico. Mas a genialidade e o improviso dos chorões do Salomão não puderam deixar de fazer alguma graça: e o Pedro Alvarez se fez também Cabral, em memória do lusitano pioneiro; e do Cabral histórico passou-se ao “Cabralzinho” num diminutivo acarinhado.

³⁶ A frase foi declamada pelo cantor, apresentador e recitador Rolando Boldrin na apresentação de um programa da TV Cultura em homenagem a Altamiro Carrilho, na ocasião do falecimento do flautista chorão.

*Flauta, Cavaquinho e Violão*³⁷ [e etc.]

(do instrumental da roda, e um pouco de seus instrumentistas)

O preto e o branco dali se misturam ao cinzento, e a um aroma que parece vir da cozinha acortinando todo o boteco. E a despeito do volátil de sua existência – quase não presença – neblina-se a visão. É sutil essa névoa, mas impõe-se inseparável da arquitetura local, e do quê de anacrônico que se apura ali. Adentra-se em algo turvo e, assim, o olhar não é suficiente para experimentar a plenitude do que se desenrola. A felicidade, entretanto, é completa: cheira e escuta, tasteia e até saboreia um pouco. O sentir dá-se numa imersão.

Ouve-se, então, o brilho argênteo, de uma, duas ou mais flautas, em contraste com a rouquidão da palheta malabarística de um ou outro saxofone, alto ou tenor. Os plectros ferem as cordas e, como resposta, faíscas agudas dos cavaquinhos e bandolins. Acheça-se também algo da espessura d’uma sétima corda, e a ‘ária’ esperada se amplifica no ‘ventre’ do pinho. Com alguma semelhança, as amarrações de seis cordas: de um lado, aderindo a dedos canhotos, e do outro, sendo destramente beliscadas – e não se sabe se concordam ou resistem ao atrito com os trastes.

O couro protesta às pancadas do pandeirista. O som, de algum modo, resiste à forma que se lhe tenta impor. A disputa, contudo, ao desenrolar-se no tempo, dele se enreda. Assim faz-se o ritmo: aproveitando-se a necessidade de reiteração das batidas premia-se a insistência do percussionista. Outro ‘couro’ abre e fecha, suspira abafado. Resfolega-se um acordeom, e o preto e branco das teclas soa plenamente... do seu outro lado a ‘máquina dos baixos’ baila com os dedos do sanfoneiro. A ‘dança’, aliás, parece vir do que sugere o pandeiro.

Até aqui, portanto, tudo dentro da ‘rotina organológica’ chorona, espécie de indício sonoro de uma tradição dessa música. Parece mesmo que é tudo “pau e corda” como se costuma resumir (DINIZ, 2003, p. 14): é de se inferir algo da madeira, das peles e do nylon, com intervenções de metais, ora prata, ora latão. Em síntese, flauta, cavaquinho e violão, e alguma percussão leve, mais um ou outro aerofone ou cordofone. Tudo, entretanto, ainda dentro do ‘previsível’ para a constituição do que se chamaria ‘regional de Choro’.

³⁷ *Flauta, Cavaquinho e Violão*: choro-canção saudosista de Custódio Mesquita [de Pinheiro] (1910-1945) e Orestes Barbosa (1893-1966), composto e escrito em 1945 e gravado neste mesmo ano pela cantora carioca Aracy de Almeida (1914-1988), na antiga gravadora Odeon.

Mas o inusitado também se faz em timbre nesse universo sonoro-musical. Surpresas se reservam. O som ali, às vezes, se tomava com mais ‘cores’ e ‘fisionomias’ em noites privilegiadas de Choro. E a apreciação do todo permitia muito de várias coisas: o vai e vem da válvula e os meneios em ‘*glissando*’ do trombonista; o lúdico-sonoro de uma escaleta. Sem contar ainda o sotaque ‘oriental’ emprestado dum oboé, e o seu ‘colega de orquestra’, violino, parecido com um bandolim tangido à crina, se considerada sua afinação, ou irmão do cavaquinho, pelo formato. Todos numa ciranda especial, e tudo em Choro.

Sim, a organologia da Roda de Choro é sensacionalmente rica, e intrincada em sua poesia. O mergulho em sua realidade dá-se em elemento denso, mostrando quanto o fazer e o sentido nela se engendram e compreendem-se indissociáveis, no limite de um sistema quase simbiótico. E a ‘simbiose’ é figurativa por muito pouco: de fato, há ali no Choro do ‘Salomão’ o equilíbrio e o mútuo sustentar de existências. Atrás de cada instrumento, uma pessoa que, num só turno, é sensível e se faz sentir. O indivíduo *está e é*. Ora se permite, ora se dá a perceber; e dum tensão extrai a música torneada d’algum material. Mas, também se toca pela música. O ser circunda a roda e lhe é, em simultâneo, causa e resultado.

--

Alguns músicos dali são multi-instrumentistas. Além disso, os solistas da roda costumam se revezar, e mesmo durante uma mesma ‘peça’: ora flauta, ora sax (às vezes tocados alternadamente pela mesma pessoa); ora bandolim, sanfona ou cavaquinho. Sem combinado prévio, no geral tudo vem de uma comunicação de intenções nascentes na e da própria performance. Existe muito entrosamento entre os músicos e isto se evidencia, por exemplo, em momentos súbitos de agógica – os ‘breques’ – que, não fossem audíveis, ainda se intuiriam dos semblantes dos chorões. O nível de propriocepção não destoa da assiduidade dos músicos na roda.

O repertório contempla choros tratados de modo muito ‘idiomático’. A improvisação, assim, permeia o ambiente musical alicerçada principalmente na valorização de reinterpretações da rítmica em algumas composições. Experimentam-se ali também a ‘pirotecnia das notas’, o virtuosismo na execução dos instrumentos, mas tudo desde que se contribua para o clima instaurado naquele momento musical. Com mais atenção ao tema, é de se inferir que dentre todas as execuções uma fixou-se muito na memória:

Quase no fim da roda o acordeonista alçou seu instrumento e atacou a ‘Wave’ de Tom Jobim, e nisso foi seguido por outros executantes que ainda empunhavam os seus instrumentos. A maneira da execução, entretanto, foi instigante tanto à percepção quanto ao pensamento: a música seguiu muito semelhantemente a tudo que se tinha tocado naquela noite. Muito embora se enquadrasse num outro gênero – a bossa-nova – ali se ouvia um ‘Wave Choro’: instrumental e com o ‘fraseado musical’ diferente. Destacaram-se nessa versão as execuções do pandeirista e do violão de sete cordas: a rítmica chorona “maliciosa” (CAZES *in* DREYFUS, 2007, p. 40) era sustentada no instrumento percussivo e concordava com “as baixarias” (TINHORÃO, 1974, p. 95) do violão de sete cordas. Estes elementos, ao mesmo tempo em que seguiam a estabilidade de execução daquele grupo instaurou também outra dinâmica de realização musical para a ‘Wave’. O agrado dos ouvintes foi enorme. O Choro apresentava-se ali como “[...] uma maneira de frasear, aplicável a vários tipos de música brasileira” (CAZES, 1998, p. 21).

Nostalgia de Plutão³⁸
(*da tensão entre tradição e mudança*)

Considere-se a cena a seguir, tomando-se o excerto como o de uma conversa entre dois compadres veteranos no preciso momento de saldo do legado das décadas passadas...

– Ah, amigo! Que saudade dos tempos de Plutão...

Queixa-se o anfitrião. E completa por entre um suspiro demorado:

– Aquilo que era vida! Era melhor do que aqui.

Ouve-se o ranger da cadeira. É o movimento concordante do outro:

– Sim, sim! Aquele lugar... E aquela época...

Carros, sirenes e burburinhos dos prédios e do comércio.

A cidade está presente. E o visitante continua:

– Pensa só! Se fosse naqueles tempos essa de ‘rebaixar o planeta’?!

Os ombros em desdém contrastam com o rosto inflamado – explode o primeiro:

– Ora! Eu não, mas que não concordava mesmo! Coisa de louco, uai?!

– A gente batia o pé, mas rebaixar não rebaixava!...

O café quente encontrava os lábios. As palavras se molhavam e ferviam:

³⁸ “Nostalgia de Plutão” é o nome de um choro muito antigo e que, segundo consta, foi composto pelo flautista chorão carioca Cícero Telles de Menezes (1880? - 1910?) (PINTO, 1936).

- Gambiarra... Sei não... Esquisito.
- Trem de ciência, né?! Quem entende?...
- Se esse negócio não for história dessa tal internet, não é mais nada.

Assim, devagarzinho, o assunto descamba para o trivial:

- Afinal, os novos podem, mas os mais velhos sabem...

--

Eis uma alegoria; e esta vale necessariamente pelo insólito. Os contornos da cena, ainda que triscando a anedota, se inspiram em alguns dizeres e posturas dos chorões que aqui interessam. Sim, nas rodas do ‘Salomão’ onde vários sentimentos transitam um dos mais fortes é o da ‘saudades de onde não se foi’; uma ‘nostalgia de um tempo que não se viveu’. Ocorre ali, portanto, um fenômeno que de algum modo lembra ao visitante atento a parêmia de uma ‘nostalgia de Plutão’. Ora, bem se sabe que não há ali no ‘Salomão’ nenhum cosmonauta de vanguarda, e nem se pode afirmar que dentre os frequentadores do boteco alguém entenda de astronomia. Antes disso, parece mais acertado que ninguém dali tenha evidências de que esteve algum dia em Plutão – nem o mais extrovertido deles afirma alguma reminiscência acerca de uma temporada neste ‘planeta anão’.

Esta não é uma propriamente uma surpresa. O interesse nisto, contudo, surge de uma construção estendida, e sua compreensão é como se duma ‘parábola’, daí a importância da alegoria acima. E o que se pede aqui é simples: conceber a correspondência do ‘Plutão’ distante com as origens remotas de elementos tomados como tradicionais do Choro: pois, se em verdade nenhum ser humano vivente esteve naquele ponto tão arredado do cosmos, algo semelhante se percebe a respeito da memória construída sobre esta música. Outrora alguma coisa sobre um “fascínio pelos primórdios” foi narrada; isto se pode tomar como característica de muitos chorões, inclusive dos que se encontram no Bar do Salomão. Volta-se, pois, aos episódios das tentativas de tocar conforme o ‘antigamente chorão’ ou como os ‘chorões de antigamente’.

- Mas, o que é esse ‘antigamente’ que se tenta renovar?! Ou indo mais longe:
- Renovando-se, continua a ser ‘passado’?!

Completando os dados sobre estes entusiastas de um ‘legado’ – antes da tentativa de responder às questões acima – importante frisar que, na sua grande maioria, os músicos

conhecidos do ambiente do ‘Salomão’ não são idosos. Com uma ou outra exceção, os executantes dali estão, por assim dizer, na ‘flor da idade’. Se muito sabem dos chorões de antes, isso parece ser mérito da curiosidade e de muito estudo aliados a algumas ferramentas da tecnologia, entrevistas e documentários. Algo parecido se desenrola mesmo com os mais experientes, detentores atávicos de mais memórias e causos, sempre ávidos por uma boa estória e pela oportunidade de ‘colocar na roda’ um acontecimento para ilustrar ‘isso’ ou ‘aquilo’. Cogite-se, porém, o seguinte: em cada um destes ‘contos’, aumenta-se um ponto. E o ‘passado’, a pretendida ‘coisa cristalizada’ da recordação, mesmo que sem desfavor à verdade, destarte molda-se para a compreensão do (s) presente (s).

Ocorre assim, e no mínimo, que algum elemento da vivência atual – talvez até aquele mesmo que desencadeou o movimento de recordar – embrenha-se na estrutura do evento ou dado recordado. A situação de um momento novo exige então a adequação do que se lembra, de maneira que, provavelmente, o próprio instante recente e simultâneo ao ‘recordar’ solda-se no contorno da memória, e coloca-se como seu constructo a partir deste átimo. O recordar é, pois, um (re) viver, e este vai e vem corrente da existência, com sua completude sensacional, será quase que imediatamente dado também à recordação. O caso, entretanto, é muito menos caracterizado por qualquer manipulação de um ou outro dentre estes elementos, e muito provavelmente se dá, na realidade, pela instância de um arrevesado envolvimento dos campos imaginativo e afetivo inter-humanos.

Ao que parece, os músicos do boteco em questão se contentam precisamente com o ato da entrega a um fazer que, segundo acreditam, este ou aquele chorão admirado também se dispôs a realizar por alguma ocasião e motivo. O complexo ditado se ancora no seu componente sonoro que ali funciona de ‘pretexto’; e um instigante tipo de sinédoque nutre-se daquele simultâneo de performance musical e encontros interpessoais: os ‘choros’ executados passam representar indícios dum contexto pretérito ao qual se reverencia. E assim também esta ou aquela composição delineiam caracteres de seus respectivos compositores – e a ‘obra’ pretende valer por um ressuscitar do seu autor. O fenômeno musical das Rodas de Choro do Salomão ganha, pois, também contornos metonímicos, que, como os demais, são interessantes e expressivos.

1.3 Cá entre nós³⁹

(das rodas-ensaio das segundas-feiras e do seu caráter introspectivo)

As Rodas de Choro no ‘Salomão’ nas segundas-feiras, conforme se tinha notícia, eram realmente muito diferentes das realizadas nas quintas-feiras. Ao bem da verdade, todo o ambiente do bar se modificava. Encontram-se nestes dias menos pessoas no local e até menos mesas se distribuía nas calçadas – algumas delas, inclusive, permaneciam vazias até o mais adiantado da noite. Ora, no começo da semana realmente se entende que a clientela dali, assim como a de outros botecos semelhantes, ainda se resguarde das noitadas e de seus aperitivos característicos – poupam-se, conseqüentemente, dos ‘efeitos colaterais’ que estas incursões noturnas podem acarretar nos dias posteriores.

Para que se tenha uma noção mais clara da dimensão da mudança ali instaurada, lembre-se do exemplo daquele casal assíduo que se mencionou anteriormente, e que se destacava no estabelecimento pelo inusitado fato de se fazer acompanhar por uma cadelinha muito mansa e simpática. Se nas noites de quinta – com o ambiente notavelmente mais agitado e barulhento que se descreveu – o animalzinho permanecia tranquilo, perto de seus donos e dos demais frequentadores, nas segundas-feiras aquele bichinho peludo chegava ao ponto de dormir no colo do senhor ou de sua esposa.

Talvez pelo concurso de todos estes fatores, a sensação vinda dali deixava crer que nestas ocasiões se permitia uma forma de fruição mais dedicada do material sonoro-musical que se tocava. O grupo dos instrumentos, na sua quase totalidade, era idêntico ao dos eventos antes tratados: violonistas de seis e sete cordas, bandolim, cavaquinho, pandeiro, flautas e algum outro sopro, além dos menos costumeiros trombones, escaletas e acordeons. Nas segundas-feiras, porém, viam-se no ambiente, instrumentistas diferentes – mesma formação organológica, mas outro envoltório humano; timbres semelhantes, mas com rostos bem distintos na ‘responsabilidade’ de sua emissão. As composições experimentadas eram menos conhecidas ou, diga-se, um tanto menos ‘movidas’ e ‘badaladas’, e a roda dos chorões, não se sabe se por isso ou a favor disso, era consideravelmente mais introspectiva, embora a cada peça ensaiassem-se aplausos tímidos dos circundantes.

³⁹ “*Cá entre nós*” é o título também de um choro composto pelo violonista Raphael Rabelo (1962 – 1995) e por sua irmã, a cavaquinhista Luciana Rabello, hoje professora da Escola Portátil de Música, e uma das referências na execução de seu instrumento, sobretudo, dentro do contexto musical do Choro. O primeiro registro do “*Cá entre nós*” é a publicação de uma partitura datada de 1996.

O ambiente parece realmente ser facilitador – ou menos ‘intimidador’ – para aqueles que, mesmo tendo vontade de participar da execução musical, ainda se acanham por não terem muita vivência no universo do Choro. Esta situação permite compreender, pelo menos inicialmente, a presença destes outros músicos, dentre os quais muitos ‘neófitos’ (conforme os chamaria o violonista de sete cordas Maurício CARRILHO em prefácio à DINIZ, 2003), e que não se viam corriqueiramente nas noites de quintas.

O senhor Madeira – aquele que, conforme mencionado, mudou-se para Porto Velho, em Rondônia – parecia inicialmente ser o ‘dirigente’ das rodas-ensaio. Alguns músicos em seu entorno o definiam como o maior entusiasta da roda e da arregimentação de mais e mais músicos. Não se saberia dizer, entretanto, quem assumiu esta ‘função’ depois de sua mudança. Parece certo, porém, que a ‘responsabilidade’ se dividiu entre todos os demais músicos assíduos e que pareciam de algum modo ‘seguir-lo’ numa sentença:

– O mais importante no Choro são as pessoas⁴⁰.

Sim, o ser humano ali, independentemente de estar tocando ou não seu instrumento, assume a predominância no fenômeno e a música que se ouve passa muito pela sua satisfação e disposição ao fazer o Choro, atravessa-se pela dedicação ao próprio ‘artesanato’ e toda uma afetividade nele inscrita. Muito além do dado sonoro, ou daquilo que tão somente se toca – a correção do som ou o polimento do que é derivado de um instrumento ou outro – vale ali o interesse coletivo do ‘estar tocando’.

--

Do que concerne ao tempo, e às tensões entre inovação e continuidade tradicional, existia muito de semelhante entre a roda-ensaio das segundas e as rodas mais antigas, das quintas-feiras. Além disso, algo do que une uma e outra categoria das Rodas de Choro do Salomão se cristaliza também a partir de um elemento cronológico.

⁴⁰ O enunciado remete ao senhor Madeira, mas foi sintetizado pelo chorão Mateus Fernandes, numa conversa dirigida realizada após a mudança do primeiro. O fato, contudo, é que a assertiva é feliz e compõe, com o que foi observado, um elemento concordante: sempre se percebia o quanto interessava nas rodas do Salomão, sobretudo nas segundas-feiras, o ajuntamento de músicos de várias origens, provenientes de muitos ambientes, inclusive músicos menos experientes naquele tipo de música. O apreço demonstrado, principalmente pelo Madeira e seus amigos, era notável e fazia condensar ali uma satisfação constituída ao mesmo tempo do gosto em se ver um instrumentista novo e a felicidade de se tecer uma nova amizade.

Tanto nas segundas-feiras quanto nas noites de quinta, inicia-se a execução musical a partir de umas 18 ou 19 horas, e isto mesmo em período de ‘horário de verão’ (nesta época do ano se faz Choro ainda a luz do dia!).

– Mas, o que é bom, dura pouco!...

E nisso novamente a maioria dos chorões dali concorda.

Por volta das 22 horas, quase invariavelmente, e mesmo que com alguns protestos da audiência mais afeita à música, se arrefecem os ânimos e os sons da roda – toca-se a ‘saideira’ e encerram-se, paulatinamente, as atividades dos músicos. Em todo caso, porém, aqueles chorões não se dispersam imediatamente. Antes disso, continuam no boteco, desmontando algum material e guardando seus instrumentos, enquanto trocam ideias a respeito, por exemplo, do repertório daquela noite. Discutem muito também sobre outros elementos pertinentes àquele universo musical, além, claro de falarem de coisas triviais, regando sempre o paladar com o que um estabelecimento daquela verve pode oferecer.

*Quem é bom já nasce feito*⁴¹ (?!)

(da transmissão de um ‘conhecimento de causa’)

O que se pode chamar de ‘didatismo’ das Rodas de Choro das segundas-feiras via-se muito, por exemplo, em breves intervalos da roda, onde cabia a experimentação dos instrumentistas que, muitas vezes em separado, treinavam pequenas frases daquilo que chamariam de ‘contracanto’, bem como inserções rítmico-melódicas cabíveis em ‘improvisos’ (por mais inusitado que possa ser um ‘ensaio de improvisos’⁴²). Contudo, mesmo oportunizando essas circunstâncias de um quase ‘isolamento’ de alguns dos músicos, a roda ainda era mais “concentrada”⁴³ e com mais exame interior do que as das quintas-feiras.

⁴¹ É bastante curioso este título de um dos choros do flautista Altamiro Carrilho (1914 - 2012). Permite-se aqui, entretanto, a inserção da interrogação a este respeito, corroborando, o que se percebeu do campo de estudo.

⁴² Empreendendo-se um esforço analítico por sobre tais “contracantos” e “improvisos”, interessadamente se notaria que seu valor e graça davam-se mais devido a sua simplicidade e pertinência de trejeitos ali tomados como característicos do que, propriamente, a demonstração de grande habilidade técnico-virtuosística. Isto se pressentia diretamente da aprovação que os músicos improvisadores conseguiam dos demais integrantes da roda, esboçada por sorrisos, exclamações, reverências de cabeça e piscadelas dos olhos de sentido concordante.

⁴³ E aqui se pode pensar o termo com sentido próximo ao que lhe foi dado por SANDRONI, 2000.

Apesar do mencionado espaço para o esforço individual, a prática em conjunto era a verdadeira tônica daquelas reuniões, e as performances daí decorrentes eram também momentos de se revisitar o ‘estudo do repertório’ de uma maneira bastante peculiar. Algumas vezes, inclusive, permitia-se, ainda que a despeito da forma composicional geral, a repetição de uma ou outra parte de alguma música, visando, sobretudo, àquelas características tomadas ali como essenciais para a própria execução em grupo. Em outros casos semelhantes a estes se davam também oportunidades a algum dos músicos para a ampliação de sua ‘destreza’ na execução e memorização de alguma passagem considerada importante.

Pairava na roda uma intensa preocupação com características musicais, mas, sobretudo, com a participação de todos no momento de tocar, sem muita distinção de importância entre quem tocava alguma melodia principal e aquele outro que executava um instrumento acompanhador. A todos cabia atenção, e a tudo se considerava para que o fenômeno global transcorresse de maneira, diga-se, ‘mais fiel à tradição’⁴⁴, e, a este respeito, alguma forma bastante própria de interação e comunicação se estabelecia entre os músicos, e para além do elemento sonoro que se produzia.

--

Especificamente a respeito destes detalhes, um dos violonistas das rodas do ‘Salomão’ revelou alguns dados muito interessantes por ocasião de uma conversa⁴⁵. Tratando, inicialmente, sobre a constituição e trânsito de ‘ideias’ e ‘sentidos’ dentro roda, revelou a seguinte percepção de quando estava tocando:

– Eu, assim... tô pensando nisso agora, sabe?... A gente tocava só olhando um pro outro, sabe?! [...]. A gente dá algumas dicas, entende? [e a fala se acompanhava de uma inflexão das sobrancelhas e um franzir da testa]. Toda hora alguém sugere alguma coisa, sabe?! Você tem que ficar esperto... dinâmica, essas coisas, né?... Um abaixa e todo mundo vai atrás... Isso rola o tempo inteiro, esse negócio de alguém sugerir alguma coisa, e todo mundo compra ou ninguém compra a ideia.

E ainda arremataria a respeito do complexo dos sinais faciais e corporais sutis que permeiam a execução da música dos chorões:

⁴⁴ A expressão é do bandolinista e frequentador do Bar do Salomão outrora mencionado, o músico Thiago Balbino a quem não se pode deixar de agradecer pela gentileza das trocas de ideia a respeito do Choro.

⁴⁵ Aqui novamente cabe um agradecimento ao amigo das sete cordas Mateus Fernandes que se dispôs a conversar mais demoradamente a respeito do Choro e das rodas do Bar do Salomão. Os trechos transcritos encontram-se em registro de áudio datado de 03 de junho de 2014.

– É igual sinal de truço isso aí, sabe?! É... meio que dar uma dica: “– olha, vou fazer isso, vamo comigo!”, sabe?... [...] E é a forma de comunicação que você tem né?! Você não vai ficar “– vai lá, agora, faz isso!” [gritando no meio da roda] [...]. É uma forma de comunicação que deu certo e que acontece, sabe?...

E acrescentaria também sobre o formato específico de “roda” como facilitador desta forma crucial de interação:

– Até quando a gente vai tocar num palco, assim, rola uma meia-lua pra todo mundo se enxergar [...]. Eu, numa boa, eu tocando, esqueço que tem público, sabe?... “– A gente tá resolvendo aqui [na roda formada pelo grupo de músicos] o que tá acontecendo”, sabe?... [...]. Você tem que fazer o negócio, e gostar do que você tá fazendo e se não tá bom, vamos resolver isso agora, sabe?...

Mas, talvez o detalhe mais interessante de suas declarações – e aqui bem diretamente ligada ao ambiente de formação de chorões – deu-se mesmo a respeito de uma determinada manipulação da ‘forma musical’ das composições em favor do exercício dos executantes:

– Tem esse negócio também, assim, que é legal, assim sabe?... principalmente em roda, que é o formato que o Choro é tocado, né?! Apesar de existir um padrão... meio... bem repetitivo, né?! Que é aquele formato de três partes, de dezesseis compassos, divididos em quatro frases de quatro compassos. Que é essa maneira do tocar, né?!... “AA – BB – A – CC e volta no A”, né?... Então, assim... você tem umas três chances de tocar o “A”. Quer dizer, você errou na primeira: “– Olha, vai acontecer de novo lá na frente, então fica esperto!”... Se na segunda, não deu, ainda tem a terceira chance ainda, sabe?... [...] É uma forma também de você absorver conhecimento. E volta naquilo, da forma como o Choro sempre foi passado, sempre foi transmitido, né?!

--

Evidencia-se, no ambiente do Salomão em noites de segundas, e também através do depoimento do amigo músico transcrito acima, que o momento de execução em roda é realmente um complexo rico em acontecimentos e detalhes. Ao mesmo tempo, o fenômeno se permite à performance, ao aprendizado e à apreciação musical. E é o elemento vivencial que desempenha o papel de catalisador de todo um processo de transmissão de um conhecimento musical em sentido amplo: mais do que técnica de execução, apreendem-se ali os sentidos, mais ou menos locais ou gerais, daquele fazer musical e de suas ferramentas de construção:

– É justamente isso... É um processo coletivo mesmo. A hora que a coletividade sai, acaba o Choro, assim, sabe?! Não é Choro, vira, sei lá... vira um outro tipo de música que não é Choro, sabe?... Tem que ter... o Choro é uma música coletiva.

Além disso, o transcorrer dos acontecimentos naquele espaço-tempo específico do ‘Salomão’ demonstram o quanto que mesmo “quem é bom” ainda pode ser lapidado – há muito que se fazer e aprender para quem pretende ser um bom chorão, e estas rodas servem abertamente a este intuito.

*Segura Ele*⁴⁶

(o caso dos violões e cavaquinhos em ‘descompasso’)

Como era de se esperar, no que se refere à ideia de ‘transmissão de um conhecimento’, nas segundas-feiras no ‘Salomão’ os músicos mais experientes – sendo alguns, inclusive, provenientes de grupos profissionais de Choro – passavam suas ‘instruções’ aos executantes mais novos ou aos que ainda eram pouco habituados àquela música ou mesmo àquele ambiente em específico. Tudo, entretanto, ocorria de uma maneira muito fluente e, muitas das vezes, através de uma prática inserida na – e/ou simultânea à – execução de alguma “obra”, através mesmo da demonstração ‘*in loco e in práxis*’ de um sem número de detalhes: das fôrmas de mãos e de acordes aos acentos aqui e acolá do pandeiro; dos momentos de crescendo e decrescendo aos locais mais apropriados para glissandos, apogiaturas e mordentes; e isso sem se esquecer daquela forma idiomática de agógica – os famosos e surpreendentes ‘breques’ – além de outros efeitos sonoros e corpóreos similares.

Ora, não há dúvidas de que o formato de roda é realmente o ideal para todo aquele ‘exercício’. A este respeito – e concordando com o que se deu no depoimento acima – deve-se mencionar que os músicos mantêm constante interação visual e, ainda mais profundamente e mesmo que não se saiba explicar como, é de se dizer que há ali algo de axiomático ou veladamente manifesto: aquelas pessoas não somente se viam e se ouviam, elas interagiam acintosamente umas com as outras, numa ordem interessantemente proprioceptiva: uma quase dança que, se não os iguala do ponto de vista de um sincronismo ‘matemático’ dos seus movimentos, ainda assim os irmana através do que se pode descrever talvez como ‘amplos períodos de oscilações’ em que se equilibram muito sutilmente os meneios individuais com a dinâmica rítmico-musical total do grupo.

Condensando em um exemplo estes fenômenos dos mais marcantes que ocorriam naquelas noites, vale lembrar uma ocasião em que se ‘afetaram’ mais diretamente os violonistas e os cavaquinhistas acompanhadores: o caso envolve, mais especificamente, dum lado, um violonista que parecia deter um respeitável conhecimento das ‘progressões harmônicas’ e ‘das levadas’ que compunham o acompanhamento das composições em voga naquela noite, e do outro alguns cavaquinhistas principiantes naquele repertório.

⁴⁶ “*Segura Ele*” é certamente uma das mais famosas composições atribuídas à dupla de Pixinguinha (1897-1973) e Benedito Lacerda (1903-1958).

Ele, o das sete cordas, era sem dúvida um profundo conhecedor dos meandros harmônicos cabíveis no Choro e se prestava muito franca e naturalmente a transmitir algumas destas sequências àqueles novatos, dispondo-se até mesmo a discutir a respeito com os companheiros mais contumazes, mas que aparentemente não conheciam aquelas possibilidades de desenvolvimento... Ávidos e curiosos, aproveitando ao máximo os instantes, os neófitos e os demais amantes do Choro atentavam para cada movimento e para toda instrução que se lhes direcionava.

Ah, sim! Saiba-se que isto tudo se fazia durante a execução de alguma música, e a coisa se repetiu assim em várias oportunidades, quase que sequencialmente ao longo do repertório da noite e em pleno ‘fervor’ da roda e das demais atividades do bar. O que se apresentava, então, era uma espécie de perseguição aprazível ao músico em evidencia, seguindo-lhe os gestos e a mímica, os risos, os acenos e as olhadelas. Experimentava-se o seu exemplo. E era de tal magnitude o que se apercebia dali que, com alguma licença, é possível revisar o estimado e respeitável Machado⁴⁷, e dizer que dali ‘o mais se dava tanto por vê-los quanto por ouvi-los’. E algo fascinante vinha mesmo da felicidade de estar naquele mesmo ambiente e permitindo-se àquela audição-observação – um estado de deleite em que trabalha o complexo sensacional-perceptivo desdobrando-se na tentativa de compreender o que se estabelecia.

Ocorria disto uma resultante sonora realmente muito peculiar: os cavaquinhistas e os demais violonistas, ao tentarem acompanhar o que conseguiam das fôrmas dos acordes dadas no braço do violão daquele indivíduo, engendravam-se numa realização musical de complexidade rítmica incalculável. Aquela construção dada no tempo corrente parecia vir, em grande parte, de pequenas defasagens de execução de uns em relação aos outros. Emergia, então, um efeito muito curioso, mas que se percebia como algo muito característico e pertinente à música do Choro. Estabelecia-se um equilíbrio muito sutil entre uma pretendida simultaneidade do tocar e um atraso indefinível de frações de tempos que conferiam àquela execução uma entonação tão interessante quanto única e irrepetível.

⁴⁷ Em seu conto “*O Machete*”, Machado de Assis narra o episódio da execução de um músico popular no pequeno instrumento de cordas que serve de nome ao texto: “Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. *Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo.*” (ASSIS, 1994, p. 05). A complexidade e complementaridade dos sentidos nesta passagem machadiana vêm ao encontro do que se sentiu no campo de estudo, sobretudo, nalgumas ocasiões como a que se narra nesta secção.

Lá – Ré⁴⁸

(a questão das partituras nas rodas do ‘Salomão’)

Tome-se como possibilidade o interessante exercício de uma transcrição de alguns trechos musicais conforme o que se expõe abaixo:

– Você faz primeiro uma nota mais prolongada, depois você pega... Você volta e atrasa, e depois você dá de volta no tempo, sabe?... [...] um [músico] joga nos buracos que o outro deixa, sabe? [...] Entendeu? Então... Assim, acho que uma música fica bonita quando ela está bem preenchida, então você tem sempre que tocar pensando no que você está fazendo, mas também *vendo* o que o outro está deixando de espaço pra, sabe?... E encher a música; isso dá uma coisa bem legal...⁴⁹.

Ou ainda tente-se grafar o quase ‘ditado rítmico’ a seguir:

– Tem que tocar como antigamente [e os ombros do interlocutor começam a se contorcer e chacoalhar ao mesmo tempo]... Umas notinhas mais, outras mais sumidas. O acento do Choro mesmo, mantendo os contratempos no lugar deles, as síncopes onde elas caem, e nada de correr com o andamento, sacou? [fazendo gestos retos e abruptos com os braços, como que num momento de regência musical ou como quem simula uma partilha]... Tem que ter sentimento... Nostalgia. Essa roda aqui era pra gente tocar na tradição, na nostalgia, tá entendendo? [e assopra a fumaça de seu cigarro, mexendo também no seu cabelo com *dread*].⁵⁰

Imaginem-se as composições ou pense-se pelo menos numa orquestração que leve em consideração este simultâneo de indicações. Como passar a outro músico, graficamente, a riqueza de tais detalhes e a exatidão deste idiomatismo chorão?! Certamente faltariam símbolos para dar conta destas sutilezas e seriam insuficientes mesmo quaisquer termos na tentativa de compor alguma bula de execução. E a dificuldade se agravaria quando se considerasse, por exemplo, aquele ‘contorcer e chacoalhar’ dos ombros ou aquela ‘contagem de tempos e contratempos’ – incisiva e semelhante ao movimento de um corte no meio de uma fruta – mencionados na segunda declaração. O que não seria mais fácil ou passível de transmitir por notação do que aquele ‘volta e atrasa, e depois você dá de volta no tempo’ do depoimento inicial. E nem se pense somente numa partitura, mas amplie-se a questão: qual seria ou como se constituiria um *script* para dar conta desse complexo de ‘idas e vindas’ carregadas de algum sentido musical?! Será que seriam necessárias também indicações de ‘direção de cena’ para ler uma ‘pauta chorona’?!

⁴⁸ Lá – Ré é o nome de uma polca pouco conhecida composta por Pixinguinha no início de sua carreira.

⁴⁹ Mais um fragmento de depoimentos do solícito amigo violinista sete cordas Mateus Fernandes.

⁵⁰ Trecho de uma conversa, no próprio Bar do Salomão numa destas segundas-feiras, com o bandolinista Thiago Balbino. Esta é uma figura inusitada da roda de Choro convicto na ‘tradição’, apaixonado por um repertório do início século XX, ‘os princípios do Choro’. Tudo concordante até aí. Mas, o contraste é inevitável com sua indumentária e os detalhes de seu visual: camisetas pretas com algum ícone do *rock* ou do *metal*, cabelo com *dread* digno de muitos amantes do *reggae* e tatuagens, várias tatuagens. Simplesmente eclético.

--

Era de inculcar com o fato de, mesmo nas rodas das segundas-feiras, com aquele caráter mais de ensaio e dando-se mais a certo didatismo e ensino-aprendizagem, a ausência de partituras dos Choros que se tocavam. Ora, pois é correto afirmar que, durante as noites de visitas ao ‘Salomão’ nunca se viram músicos lendo pautas musicais ou sequer cifras ou tablaturas para o acompanhamento harmônico. Somente em algumas fotos penduradas na parede do bar que dava para a Rua Amapá viam-se musicistas – os quais pessoalmente nunca se deram a aparecer em ocasiões de pesquisa – que se equiparam em alguma ocasião com partes musicais escritas.

Esta realidade traz à mente algumas possíveis divagações, mas alguns dos questionamentos se cristalizam ou complexificam exatamente sobre as questões dadas nos parágrafos anteriores, versando, sobretudo, sobre a complexidade do fazer musical que se defende ali. Ainda assim, é de se dizer que inquirindo alguns dos músicos a respeito do porque de não serem comuns partituras dos Choros tocados ali, a resposta era sempre muito parecida⁵¹:

– Bom... Aqui ninguém tem nada contra a música escrita. Mas, é só que na roda o pessoal costuma não curtir muito mesmo.

E os mais diversos motivos se dão para isto. E diversos mesmo: passava-se do pretexto de que as partituras poderiam se perder ou mesmo serem molhadas com alguma bebida ou manchadas com condimentos típicos do boteco, e chegava-se até aos fatos e explicações mais intimamente ligadas a caracteres ‘musicais’ relacionados⁵²:

– Música escrita é mais pra você estudar em casa ou para quando se vai tocar numa apresentação num palco ou coreto⁵³. Mas ninguém aqui acha ruim não... Tem gente até que quando vem pra roda traz sempre as suas partituras e usa. Mas, o repertório é um repertório comum [presume-se isso para quem frequenta assiduamente a roda] e normalmente quando alguém quer alguma coisa nova o pessoal avisa antes pra turma dar uma ouvida.

⁵¹ Estes trechos são o condensado das opiniões de muitos dos músicos inquiridos em ocasiões diversas, inclusive aqueles mencionados em seções anteriores deste trabalho.

⁵² Excerto de outra conversa com o músico Mateus Fernandes.

⁵³ Interessante notar do discurso de muitos músicos dali a diferenciação entre as rodas do Salomão – tanto nas quintas quanto nas segundas-feiras – e apresentações. As marcações distintivas de plateia e músicos ali são realmente mais tênues e parece certo que se conceituam também na mente dos executantes de uma forma bastante mais fluida.

Estilizando⁵⁴

(o fazer musical chorão e algumas de suas figuras de estilo)

– Varandão! O bom aí é fazer um varandão...

E fazia-se o ponteio das cordas, insistente, repuxado e em andamento corrido.

À espreita, pouco sabendo do caso musical, era de se pensar a respeito:

– Danou-se, o negócio agora que passou mesmo para arquitetura.

--

Quem teve a inspiração de batizar uma “levada de Choro” com o nome de “varandão” não se conseguiu apurar no Salomão... E se muito, o que veio de tal indagação foi um segundo momento onde se matutou também a respeito do emprego e sentido da expressão “levada”. Optou-se, então, por acreditar, disto, num exemplo performativo de catacrese.

Ora, mas dentre os tantos termos e expressões, muitos substantivos e outros tantos verbos que se utilizam no ambiente de uma roda como as que se ‘estudaram’, a busca ou tentativa de qualquer compreensão literal acaba esbarrando com dificuldades. E, mais intrincadamente, é precisamente o enorme leque de possibilidades que carrega em si o índice do quão difícil se torna a empreitada: são muitos os caminhos de compreensão e descuidadamente perde-se na pluralidade. As escolhas a este respeito, ora chegam a realizações musicais distintas, ora se compreendem como elementos complementares dentro de um contexto de ricas atitudes possíveis – tudo se enleva mesmo num instante de facticidade e com sentido de ordem situacional.

São inúmeros os casos de transnomações, metáforas e onomatopeias que se destacavam no contexto destas noites do bar, e passando por tipos variados, mencionando elementos estritamente musicais – se é que o estrito cabe em música – ou caminhando também para coisas mais ‘amplas e humanas’. As palavras saltavam, aqui e acolá, às vezes sendo reconhecíveis, mas, dada a especificidade do instante de seu uso – e algum intuito tácito de seu arauto – seus índices semânticos variavam consideravelmente. Era preciso atenção a muito mais do que o fonema para que a compreensão se encaminhasse.

⁵⁴ Polca-Choro de Cândido Pereira da Silva (1870-1860), o também conhecido Candinho Trombone.

Os ‘signos’ que se instauravam durante as execuções dos chorões eram diversos e muitas vezes pareciam assumir conotações diferentes a cada reiteração. O apelo de semioticidade, ali, se erguia para além de conceitos e representações calcadas num só dado sensorial: ouvir precisava ser também ver, intuir e de algum modo pressentir – e vice-versa. O Choro entregava-se a um quase ‘não conceito’: sua semantividade criava-se pelo ato daqueles músicos. E isso pareceu bom, sobretudo, para a compreensão de outros elementos que se agregam ao material sonoro; e também para a percepção da existência de dados culturais e mesmo psicossociais que se envolvem nas performances e que, sutil e veladamente, influenciam os seus resultados.

--

Advertência

Com a devida licença, uma informação importante deve ser registrada aqui a respeito das Rodas de Choro do ‘Bar do Salomão’ em noites de segunda-feira. Ainda sem que se saiba como, percebeu-se que mais recentemente o ambiente do bar se modificou consideravelmente neste dia inicial da semana. O que se quer dizer com isto é que passado o tempo de visitas e ao ‘campo de estudo’ – época entre setembro de 2012 e novembro de 2013, com mais regularidade nos últimos 04 meses desse íterim – idas menos compromissadas ao local permitiram constatar a modificação de muitas características que, inclusive, algumas que interessaram muito nesta descrição.

As transformações deram-se tanto no concernente ao interno da roda (participantes, repertório, instrumentação, etc.) quanto no que se refere ao ambiente geral do boteco (clientela, volume de aglomeração). Ainda se tem que pensar a respeito do mutualismo destas mudanças: se partiram do bar e afetaram a roda, ou, se no contraviés, pela existência da roda a movimentação do estabelecimento foi alterada – lembre-se, por ora, que a existência das rodas das quintas-feiras representou algo de interessante aos intuitos comerciais dali. O fato é que, atualmente, aquele primeiro caráter introspectivo das reuniões de músicos é algo difícil de conseguir dado o trânsito enorme de pessoas ali no primeiro dia útil da semana. E a distinção entre as segundas e as quintas-feiras de Choro agora se mostra menor. Aquele ambiente de ‘roda ensaio’ outrora constatado – e que muito chamou a atenção – agora quase inexistente ou pelo menos perdeu sua frequência de acontecimento.

1.4 Hermenêutica⁵⁵

(das idas e vindas do pensamento sobre o Choro)

Seria difícil de cogitar que o problema de um dado momento, ainda que por uma vez, fosse mesmo o de necessariamente ‘ter um problema’. Em passos subsequentes ainda seria problemático não tê-lo ainda formulado ou não saber como se colocaria uma dúvida ou questão, com muito de idiossincrasicamente atraente, num formato que fosse interessante também a outrem, ouvinte ou leitor.

Na mesa, ora escrivaninha, indícios desta procura: livros empilhados, assim como se fotocópias amontoadas d’um ou d’outro volume. Algumas, de tão marcadas, deixaram seu quê de dicromático para verem-se agora fosforescentemente coloridas. É de se confessar certa alegria quando se tomam textos desta maneira. Em contexto com a ventura despertada pelas cores vívidas de marca-texto, algo de movimento neles se impregna – um ‘mover’ não do papel impresso ou das palavras marcadas em si, mas o da busca e oportunidade de conhecer o que ali se contém. A consciência se toma como este movimento.

Alguém, com ar de risota, um dia opinou do cenário:

– O negócio está ficando sério mesmo!

E apontando um dos tomos, completou sua ‘lógica’:

– Aqui tem mais livros de filosofia e ciências humanas do que de música.

Embora ainda não se soubesse, era mesmo de se rir, entretanto, mais de felicidade e menos de galhofa. Germinava ali algo que se colocaria como etapa crucial e engendradora na definição de um propósito. E se não se tomavam daquela biblioteca propriamente respostas, pelo menos dali apreender-se-ia algo que, oportunamente, se firmaria como ponto de inflexão do pensamento e alicerce de algumas perguntas. E se resolveria o problema de ‘precisar ter um problema’. Seria de se compreender, sobretudo, que muito de interesse vinha exatamente da maneira como se pergunta.

⁵⁵ Conhece-se como “*Hermenêutica*” uma valsa atribuída a Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), publicada recentemente em um *Songbook* da empresa Choro Music (2007). Ocorre, entretanto, que numa coletânea de gravações realizada pela empresa Acari Records, “*Hermenêutica*” figura também entre os títulos de composições do flautista chorão, porém classificada como uma quadrilha, informação corroborada pelo historiador e biógrafo de Callado, André Diniz (2008). Sem entrar na polêmica, contudo, deve-se dizer do inusitado desta palavra figurando como título de uma obra musical.

--

Sai-se pela Rua do Ouro. Tarde, mais de 22 horas. Caminho de casa.

– Sim, é expressivo. Mas, o que está expresso?! Curso confidente de questões.

Direita, Rua Trifana. Semáforo. O ouvido melodia os minutos de antes. O vermelho do farol colore a imaginação no recordar dos músicos.

– O que eles ‘queriam dizer’ com aquela música?!

Sinal verde. Avenida Afonso Pena cheia. Era horário de saída dos centros de ensino. Quanto mais demora o caminho, mais trafegam as ideias. A mente mencionava memória e expressão.

– Me parece que falaram de muitas de coisas. Quais?! De quê?!

Ainda não se sabia. E ainda sem resolver nada disso, desliza-se para pensar em como a memória d’agora mencionava algo daquelas ‘memórias de outrora’.

– Será que é assim que elas ganham expressão?! Ou seria a ‘metalinguagem’ só um viravolta do raciocínio na tentativa de responder a si mesmo?...

Decidia ainda entre continuar na avenida ou virar para Rua Espírito Santo. Se você tem dois caminhos existe alguma dificuldade na escolha. E o que dizer da dificuldade de encontrar pelo menos um caminho. E complicado é que nesta noite nada se conversou de fato com nenhum dos músicos do ‘Salomão’. Quase nada:

– Essa ‘cerva’ é sua?

– Não. Tenho que dirigir depois.

Praça da Rodoviária. Aos pedestres a prioridade.

– E não é preferência não: é prioridade. As faixas dizem.

– Ora! Dizem?!... Bobagem: significam isso só por estarem ali.

Sabe-se que se chegou. O caminho foi automático. O corpo sabia de cada uma das curvas e esquinas. Mas algo no trecho se apreendeu de necessário. Uma ‘inter-relação’ inusitada entre faixas e músicos: também no ‘Salomão’ ninguém disse nada naquela noite. Mas o estar e o existir de todos conferia ao Choro seu contorno expressivo.

--

E mais uma vez retornava-se ao ‘gabinete’ em que se estabelecia a mesa-escrivãzinha da cena penúltima. Contudo, a cada ida e volta, entre uma e outra incursão a campo, algumas daquelas leituras da pilha se resignificavam. Outras, inclusive, passaram mesmo a ‘significar algo’ diretamente a partir de apreensões do campo. E não que a leitura dos textos tivesse sido falha, pouco cuidadosa, ou mesmo que deles nada se apreendesse ou pelo menos se admirasse, mas ocorreu que a estrutura de sentido se lhes impregnava a partir da compreensão do existir do campo e de apontamentos dele advindos.

Sim, o pensamento estava dando voltas. A mente se movia para compreender algumas tensões. A reflexão oscilava entre possibilidades: primeiro, intuía-se que o ‘trabalho de campo’ era uma opção de método previamente examinada e arquitetada, e que valeria muito como endosso aos elementos apreendidos, de antemão, por via teórica. Seria como se esta etapa funcionasse como fornecedora de dados e exemplos para que determinada ‘linha de raciocínio’ se firmasse. Assim, conhecer muito sobre o que se tem dito e escrito sobre Choro seria fundamental, assim como a aproximação com uma literatura a respeito de técnicas e ferramentas deste tipo de trabalho.

A segunda alternativa, entretanto, veio à tona na prática e estabelece uma tensão que, mesmo inicialmente angustiante, revelar-se-ia preciosa, sobretudo para a compreensão mais acertada do que se queria conhecer com a pesquisa. Ora, pois, se antes a ‘teoria’ colocava-se como possibilidade maior acerca para o entendimento do campo – e isto se dá menos por conceitos prontos e mais pela riqueza das tentativas de sua elaboração – do lado de cá é preciso assumir e sublinhar o quanto o campo também sugere de novas perguntas e da necessidade de uma procura crítica por ideias e métodos que permitam realmente compreender o seu ‘enredo’.

Crucial, portanto, prestar contas a respeito da importância que essa etapa da pesquisa teve para o direcionamento da busca por um aparato teórico-procedimental mais pertinente tanto para a compreensão de alguns ‘dados’ coletados – e no que se refere à especificidade e idiosincrasia do elemento ‘observado-ouvido’ – quanto (e talvez mais ainda) do próprio exercício de ‘observação-audição’ e das características e possibilidades de seu ‘transporte’ para algum meio de transmissão – no caso, esta escrita acadêmica.

2. DEFINIÇÕES METODOLÓGICAS

2.1 Epistemologia de uma Revisão de Literatura

Parâmetros

A partir de não muito mais que uma procura interessada por materiais e trabalhos diversos a respeito do Choro percebe-se, com certa facilidade, o quanto esta manifestação músico-cultural tem despertado a curiosidade e o fascínio de muitos pesquisadores e entusiastas. Antes mesmo de uma reflexão sobre as características desta busca, e sem ainda adotar qualquer crivo a respeito dos direcionamentos tomados pelos autores de tais obras, constata-se o amplo interesse por essa música, e isto tanto no universo dito ‘acadêmico’ quanto no âmbito de outros ramos de transmissão do conhecimento.

Cabe considerar, assim, que a elaboração de um panorama bibliográfico-documental a respeito do Choro seria uma demanda propriamente instigante e fundamentada mesmo pelo intuito direto e orientado do desenvolvimento de algum modelo de catalogação a este respeito⁵⁶. Em outras palavras, esta seria uma ideia ou tarefa que, a partir de seu apelo quantitativo e volume da empreitada, poderia se defender nos parágrafos subsequentes, uma vez que resultaria na feitura de um inventário impressionante não só pela sua extensão, mas também pelas características formativas dos trabalhos a serem estudados⁵⁷.

⁵⁶ Essa constatação advém de uma pesquisa de referências sobre o Choro iniciada ainda em 2009, à época da elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia – Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Minas Gerais), também a respeito do Choro (AMADO, 2010). Configura-se, portanto, uma empreitada extensa e que tem se desenvolvido por meio de consultas a: 1) livrarias, discotecas, videotecas e bibliotecas particulares, públicas e universitárias; 2) ferramentas usuais da internet como Google, Google Acadêmico, Google Books, Canais do Youtube; 3) portais da Capes, Plataforma Lattes e Domínio Público; 4) sites de associações de pesquisa em música como ABEM, ANPPOM e ABET; 5) artigos em periódicos diversos (Revista Em Pauta, Revista Per Musi, Anais ENABET, Anais SIMPOM, etc.); 6) bancos de dissertações e teses de instituições de ensino e programas de pós-graduação como os da UFBA, UFGO, UnB, UFMG, UNICAMP, UNIRIO, USP, dentre outras; 7) consultas a catálogos e acervos de museus e institutos preocupados com a “memória sonora” do Brasil, tais como Museu da Imagem e do Som e Instituto Moreira Salles.

⁵⁷ Esta realidade se reflete, com destaque, no fato de alguns destes estudiosos do Choro – ancorados numa interessante espécie de proposição de cunho praticamente ‘intertextual’ ou ‘metalinguístico’ – defenderem a importância dessa manifestação músico-cultural expressamente pela sua recorrência como tema de dezenas de trabalhos das mais diversas áreas do pensamento. Esta ideia se apreende, por exemplo, no texto do violonista e compositor carioca, Maurício Carrilho, como prefácio ao livro “*Almanaque do Choro*” (Zahar, 2003, p. 09) do historiador, André Diniz. Trata-se, portanto, de uma justificativa que certamente pode ser sustentada pelo registro de um esboço repleto de títulos autores e que, levada a cabo, conta até mesmo com obras editadas em outros países. A discussão das páginas a seguir permitirá visualizar um tipo de inventário de trabalhos sobre o Choro, alinhados a diversas disciplinas: musicologia histórica e comparada, antropologia, sociologia e história, além de, mais recentemente, estudos ligados à pedagogia musical, etnomusicologia e até economia e linguística.

Ocorre que o contato mais detido com este amplo quadro de materiais⁵⁸ deixa perceber o quanto a ideia de uma aproximação com os mesmos torna-se ainda mais significativa quando, além de seu estatuto de arrolamento, possibilita também dedicar atenção a determinados elementos mais intrínsecos, aos constructos filosófico-metodológicos dos trabalhos. Assim, mesmo reconhecendo num panorama da ‘literatura’ sobre o Choro uma tarefa imediatamente instigante e trabalhosa, é de se inferir que esta etapa da pesquisa pode carregar desde si – e, principalmente, sobre si – propriedades investigativas mais radicais e de implicações mais extensivas.

Abre-se com isso a possibilidade de uma compreensão outra dos trabalhos, destacando deles elementos constituintes de suas formas de estudo que, provavelmente, não se revelariam apenas através de uma pretendida ‘visão geral’. Torna-se interessante, então, adotar uma reflexão sobre outro caráter deste levantamento de dados, superando a ideia de um fichamento de referências e entendendo-o como um exercício epistemológico: um estudo das formas de construção do conhecimento acerca do assunto.

O desenvolvimento de uma revisão de literatura, desta maneira, define-se como processo mais drástico. A atenção não se volta somente para os dados e fatos elencados ou conclusões delineadas em estudos e publicações anteriores. O pensamento posiciona-se um passo atrás destes elementos de leitura direta, e se detém sobre os referenciais e métodos empregados para alcançá-los. Assim – e aqui se define um importante apontamento metodológico do trabalho – passa a existir, colada à triagem de materiais precedentes, uma reflexão que se estende para o momento de produção dos mesmos ou para uma dimensão onde se possam deduzir suas respectivas orientações teórico-procedimentais⁵⁹.

⁵⁸ Na formação deste ‘panorama’, além de monografias, dissertações e livros, torna-se essencial a inserção de discos e seus encartes; coleções e cadernos de partituras (com seus prefácios e comentários); fotografias e material audiovisual (tanto mais documentários e entrevistas), além de chamadas em veículos midiáticos diversos e panfletos de festas de Choro Brasil afora. É de se destacar também o fato de que muitos destes materiais, atualmente, encontram-se disponibilizados gratuitamente na internet, tanto em sites de grandes instituições quanto em ambientes de compartilhamento de dados por usuários diversos. O fato serve de algum modo para atestar o amplo interesse dedicado ao Choro e ao estudo de suas características.

⁵⁹ Mencionando, de imediato, as abordagens teórico-procedimentais mais em voga nos trabalhos estudados, destacam-se: 1) a análise musical e a descrição tecnicista de repertório do Choro (um tipo de discurso que se vê, inclusive, em publicações provenientes de ambientes ‘não acadêmicos’); 2) levantamentos biográficos e históricos; 3) estudos (também tecnicistas) dos estilos de execução de intérpretes e compositores do Choro (em geral, através de gravações em áudio ou áudio e vídeo, destinadas a discos e, portanto, concebidas em estúdio); 4) estudos sobre a transmissão da tradição musical do Choro pela ótica de teorias da educação musical (e, mais recentemente, em contexto com princípios da Etnomusicologia), e 5) nas duas últimas décadas, tentativas de contextualização histórico-social dessa música em diferentes ambientes e recortes temporais.

O que se nota, então, é que a missão de revisão e análise das pesquisas acerca do Choro serve também para cogitar o desvelamento de algumas etapas do pensamento de seus autores a partir de um exame crítico de seus paradigmas filosófico-metodológicos. Trata-se de uma investigação que passa pela categorização de estudos predecessores com vistas em ultrapassá-la por meio da apreensão minuciosa da constituição lógico-discursiva dos trabalhos. A busca, então, segue pelos núcleos cognoscitivos visitados de antemão por alguns colegas e o que se pretende também é avaliar se em alguma medida os tipos de estruturação do raciocínio ou do discurso influenciam os resultados obtidos.

O resultado deste empenho apresenta-se nas próximas páginas. As categorias destacadas advêm, principalmente, do emparelhamento dos materiais a partir da ‘afinidade’ e ‘coincidência’ do direcionamento de suas matérias: a definição destes grupos dá-se primeiro com base no cruzamento do elemento temático de cada trabalho com as características da orientação ‘disciplinar e profissional’ de seu respectivo autor, ou do seu intuito – acadêmico, artístico ou mesmo comercial. Elencam-se, desta maneira, 05 (cinco) categorias básicas de materiais ⁶⁰:

1. **Trabalhos histórico-biográficos:** vertente que, em volume, ultrapassa facilmente a casa das quatro dezenas de títulos;
2. **Songbooks e coletâneas de partituras:** talvez a categoria mais antiga e numerosa, e também mais amplamente divulgada;
3. **Pesquisas com abordagens técnico-analíticas e comparativas:** trabalhos e pesquisas consideravelmente recentes e que, em geral, tomam de empréstimo dados das duas categorias precedentes para validação de suas constatações e procedimentos;
4. **O Choro no âmbito da Educação Musical:** sendo o Choro “um ótimo exemplo de modelo informal de ensino e transmissão de música”;
5. **Trabalhos em aproximação com a Antropologia, Filosofia, Ciências Sociais e Etnomusicologia:** apontamentos recente e aparentemente ‘avulsos’, mas dos quais se pode destacar, por exemplo, a similaridade nas tentativas de aproximação de elementos próprios da análise do fenômeno sonoro musical com reflexões também acerca dos contextos em que se inserem os músicos do Choro.

⁶⁰ Ao final do trabalho, no ‘Anexo 01’, encontra-se a lista completa do material que constitui esta revisão de literatura, separados em categorias, por ordem alfabética dos sobrenomes dos autores, e de acordo com as normas da ABNT para referências.

2.2 Revisão e Apontamentos Críticos

Trabalhos Histórico-Biográficos

A primeira vertente de trabalhos que se destaca é a da vasta série de textos, pesquisas e documentários onde o ponto central do discurso é a explanação acerca do desenvolvimento do Choro ao longo de décadas, o tratamento de hipóteses sobre seu surgimento e o delineamento das possíveis motivações históricas para suas transformações desde a época oitocentista. Aí, também detalhes cronologicamente organizados da vida e das carreiras de determinados compositores e intérpretes inserem-se como ponto de interesse, e são investigados segundo a metodologia do levantamento de dados marcados em documentos e registros de época, artigos de periódicos e revistas antigos, entrevistas e fotografias.

Trata-se de uma categoria muito antiga e perene no universo dos trabalhos sobre o Choro, sendo que os dados levantados por seus autores têm servido, inclusive, como referências a muitos trabalhos posteriores, mesmo que estes se versem mais intimamente sobre outros aspectos do universo musical em questão. Os resultados aqui atingidos, em geral, oferecem informações sobre o contexto cronológico onde o Choro se desenvolveu, com pinceladas que desenham impressões e instigam a curiosidade concernente às facetas socioculturais e político-econômicas das respectivas faixas espaciotemporais analisadas.

Nessa faixa de estudo, destacam-se textos concebidos por indivíduos que, antes de se colocarem como escritores, foram ou são chorões. A maneira de enunciarem-se acaba evidenciando um limite muito tênue entre as anedotas e os verbetes enciclopédicos. É o caso do “*O Choro: reminiscências dos Chorões Antigos*”, de Alexandre G. Pinto. Colocado talvez como o mais antigo livro a respeito do gênero carioca, sua primeira edição de 1936 é certamente uma das mais citadas por pesquisadores: “um livro singular na bibliografia da música popular brasileira” (VASCONCELOS *in* PINTO, 2009). Algo muito parecido ocorre com o abrangente e controverso “*Choro: do quintal ao Municipal*”, escrito pelo cavaquinista Henrique Cazes (1998). Ambas as obras, apesar da distância cronológica de suas publicações, abrangem um panorama geral de acontecimentos e personagens ligadas ao gênero musical que seus autores apreciam, e através de impressões personalíssimas, expressam opiniões e dados d’uma perspectiva vivencial: nos dois livros os autores muitas vezes narram fatos em primeira pessoa, enunciando-se como agentes ou participantes.

Ainda no ramo dos apontamentos biográficos, ressaltam-se os escritos da socióloga Mariza LIRA (1997)⁶¹ e da historiadora Edinha DINIZ (1999)⁶², dedicados ao estudo da vida de Chiquinha Gonzaga (1847-1935); do maestro Batista SIQUEIRA (1970)⁶³ com seu ensaio a respeito da vida e da mestiçagem nas obras de Henrique A. de Mesquita (1830-1906), Joaquim A. Callado (1848-1880) e Anacleto de Medeiros (1866-1907); do carioca Sérgio CABRAL (1997)⁶⁴, autor da primeira biografia de Pixinguinha (1887-1973); do crítico Haroldo COSTA (2005), sobre a trajetória do pianista Ernesto NAZARETH (1863-1934); além do historiador André DINIZ (2007, 2008 e 2011), também biógrafo de Callado, Anacleto e Pixinguinha (fotobiografia).

Outros volumes relativos a esta categoria dos estudos históricos são aqueles em formato de coletâneas de verbetes, dentre os quais há espaço para o Choro, seus personagens e características. Salientam-se, dentre estes, os exemplares de “*Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*”, de Jota EFEGÊ (1978, vol.1 e 1980, vol. 2), o livro “*Música e Dança Popular: sua influência na música erudita*”, de Bruno KIEFER (1983), a “*Enciclopédia da Música Brasileira Popular e Erudita*” (1996), o “*Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*”, organizado por Ricardo Albin (2000), a “*Enciclopédia Itaú Cultural*” (na internet desde 2001) e o “*Almanaque do Choro*”, de André DINIZ (2003). Algumas menções ao Choro se darão também no “*Dicionário Musical Brasileiro*”, de Mário de ANDRADE (1989) e no “*Dicionário do Folclore Brasileiro*”, organizado por Câmara CASCUDO (1962)⁶⁵.

Estendendo a revisão, aparecem trabalhos que, embora não tenham foco no Choro, acabam tangenciando o tema pela proximidade cronológico-contextual dos elementos que abordam. Assim pode ser interpretado o ensaio “*M. A. Reichert – um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*”, de Odette Ernest DIAS (1990), que em suas páginas menciona os chorões Joaquim A. Callado (1848-1880) e Viriato Figueira (1851-1883). Outro trabalho semelhante é a monografia “*Patápio, músico erudito ou popular?*”, de Maria das Graças SOUZA [et. al] (1983), que discute fatos da vida do flautista Pattápio Silva (1881-1907) e traz um descritivo interessante do Rio de Janeiro no início de seu desenvolvimento urbano.

⁶¹ A primeira edição é de 1939.

⁶² A primeira edição é de 1984.

⁶³ A edição mais antiga, até onde se apurou, é de 1969.

⁶⁴ A primeira edição é de 1978.

⁶⁵ A quase totalidade de volumes dedicados à história da chamada Música Popular Brasileira dedica algumas linhas escritas ao Choro ou pelo menos a alguns de seus personagens.

Obras audiovisuais também rendem atenção ao Choro enquanto assunto histórico. Muitos destes inventários de sons e imagens atualmente encontram-se disponibilizados na internet, para ampla consulta e apreciação, conforme acontece com os documentários “*Pixinguinha: álbum de música*”, do Ministério da Cultura (1969)⁶⁶, e “*Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba*”, de Thomas Farkas, (2004)⁶⁷ com imagens do próprio Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana), Benedito Lacerda (1903-1958), Donga (1890-1974), João da Baiana (1887-1974) e muitos outros músicos.

O documentário “*Ensaio: a arte de Altamiro Carrilho*” – produzido pela TV Cultura de São Paulo em 1999 – é outro rico registro, e que trata da carreira do flautista fluminense, nascido em 1924 e falecido em 2012, rememorando sua participação em momentos da historiografia musical brasileira⁶⁸. Em Belo Horizonte, por iniciativa de alguns aficionados, realizou-se também o documentário “*Na levada do Choro: um almanaque musical*” (2008)⁶⁹, trazendo uma visão geral do movimento chorão na capital mineira. Existe ainda um interessante trabalho sobre a manifestação chorona em alguns pontos da zona rural de Minas Gerais – o documentário “*Um choro mineiro: eterno retorno*”⁷⁰.

Da reiteração de dados e episódios

(A história escrita do Choro e as marcas de um positivismo insistente)

Avaliando-se criticamente a numerosa lista de livros e artigos sobre o Choro que se constroem com perspectiva historiográfica, numa primeira análise ou passeando ainda pelo que se desvela da sua substância impressa, seria possível afirmar que os dados e situações que narram são, em geral, muito parecidos – e de imediato se constataria algo de pertinente a se atribuir disto. À segunda leitura o mesmo se nota, mas somente no que se refere à forma de enredar supostos acontecimentos: a maior importância se dá não tanto à música dos chorões, mas ao seu cotidiano, nomes de personagens e locais por eles frequentados, e datas; e ainda que alguns autores discordem a respeito de algumas destas últimas, os outros dados são geralmente reafirmados com mais ou menos detalhes.

⁶⁶ Disponível em http://www.youtube.com/view_play_list?p=8CF238C9BF289380

⁶⁷ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=oPx-7BzxX_g

⁶⁸ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=COF0KQIfgu8&list=PL1E07D65188D72C03>

⁶⁹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=X4Sgf6GCJQE>

⁷⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0xATmxERLDc>

E daí outra hermenêutica: mais radicalmente, passando do que se oferece em seus apontamentos e inquirindo as fontes básicas dos compêndios historiográficos, nota-se um tipo subliminar de redundância. Algo se evidencia como um retorno dos estudiosos a textos e documentos que de tão visitados e revisitados, tomam-se como ‘clássicos’ a respeito da história do Choro, figurando sempre – e parece ser ‘de bom tom’ que figurem – no quadro das referências.

A partir disto, portanto, permite-se inferir pelo menos um contraste entre o volume encontrado no momento de recolhimento de trabalhos desta linha de apelo histórico e o pequeno número de novas fontes ou de ‘leituras’ realmente distintas que se costumam ou se podem mencionar. E aquela suposta vastidão inicialmente constatada pela apreciação mais geral de enciclopédias e biografias pode ser questionada com vistas às fontes documentais anotadas pelos autores⁷¹; e nas raízes implícitas desta vertente positivista acerca do Choro encontra-se o germe de tudo o que se verá em seu frondoso topo.

--

Além dessa restrição do volume real das informações em referências historiográficas, considere-se ainda algo a respeito de suas fontes básicas; pense-se no quanto de imparcialidade realmente carregam. A pergunta crucial a ser feita a respeito dos documentos visitados relaciona-se diretamente ao contexto de sua elaboração. Avalie-se, como exercício, a situação dos trabalhos que investigam o surgimento do Choro: ora, é de se questionar se os vestígios elaborados à época – muitas vezes por representantes de setores socioculturais alheios ao dos chorões – realmente capturaram a essência e a “novidade” da manifestação musical dos chorões, seu dinamismo e complexidade. E mais crucial ainda: indagar se aqueles ‘cronistas’ dispunham da devida isenção – e de adjetivos – que lhes permitissem falar dessa nova configuração do fazer musical popular; ou se, antes disso, o destaque que oferecem a certos personagens e acontecimentos denota, mesmo implicitamente, uma pretensão comparativista calcada num ideal estético-cultural ditado por cânones exteriores ou alheios aos parâmetros vivenciais do Choro.

⁷¹ Isto se constata sem muito esforço: observe-se, como exercício, nos livros e trabalhos historiográficos mais recentes a recorrente menção a obras anteriores ou a presença sempre reiterada das premissas de livros tais como “O Choro” (PINTO, 1936), “Três Vultos Históricos da Música Brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto” (SIQUEIRA, 1970), além de citações e verbetes como os de Mariza Lira (1938), Guilherme de Melo (1947), Luís da Câmara Cascudo (1962), Mário de Andrade (1972 e 1979) e Jota Efegê (1978).

Como oportunidade de pensar a este respeito, interessante que se fixem pormenores de alguns exemplos. Como primeiro excerto, cabe menção à revisitada trajetória do flautista Joaquim Antônio da Silva Callado (1848 - 1840) e à atribuição que lhe é feita, por biógrafos e pesquisadores historicistas, do título de “pai dos chorões” e de compositor do primeiro choro⁷² (DINIZ, 2008). Ora, mas ainda que se tome como verdade que seu grupo “Choro Carioca” ou “Choro do Callado” constituiu uma das primeiras “orquestras de pau e corda” (GOMES, 2007)⁷³, não se deixa de notar que somente o nome de Callado é citado como representante de tal grupo (faltando, portanto, os violonistas e cavaquinhistas⁷⁴); e mais significativo que esta ausência de menção aos acompanhadores é o fato de o flautista se destacar no grupo por ser um indivíduo letrado, musicalmente alfabetizado (?!)⁷⁵ e que atuava como professor do então Conservatório Imperial de Música (SIQUEIRA, 1970)⁷⁶.

Ora, é de se inferir que, independentemente de sua verve chorona e de sua condição de mestiço numa sociedade extremamente segregacionista, Callado parece ter sempre contado com notoriedade dentro dos salões da corte carioca e isto, muito provavelmente, por ser um indivíduo de predicados, sobretudo musicais, que se encaixavam as demandas de postura e comportamento exigidas pelos ‘formadores de opinião’ frequentadores assíduos de tais ambientes (DIAS, 1990). Carismático e flautista de prestígio, o carioca não deixava nada a desejar quando confrontado com músicos vindos da Europa, profissionais trazidos há pouco por D. João VI e que, em geral, eram educados nos conservatórios das metrópoles imperialistas da época, a partir de valores musicais românticos e afeitos a supervalorização de um virtuosismo técnico-instrumental *per si* – estas, aliás, as características que causaram muita impressão no Brasil quando da chegada da comitiva da corte (1808).

⁷² A composição de Callado, de título “Flor Amorosa”, é ‘didaticamente’ tomada como o primeiro choro. Sua primeira edição é de 1880. (Um fac-símile desta edição encontra-se disponível no site da editora *Choromusic*: <http://www.choromusic.com.br/arquivos/AFlorAmorosa.pdf>).

⁷³ Flauta, cavaquinho e violão, isto é, instrumentos de madeira (a flauta era de ébano, nesta época) e instrumentos de cordas dedilhadas: esta era à base dos grupos de choro da época.

⁷⁴ O cavaquinhista Henrique Cazes, em seu “*Choro: do quintal ao municipal*” se arrisca em fornecer alguns nomes de supostos músicos que integravam o famoso grupo de choro de Callado: (...) “de seu grupo fizeram parte, entre outros, o violonista Saturnino, Baziza Cavaquinho e a pianista Chiquinha Gonzaga, além de seu grande amigo flautista e saxofonista Viriato Figueira da Silva” (CAZES, 1998, p. 22).

⁷⁵ O que se destaca aqui é que Callado talvez fosse o único no grupo que lia partituras.

⁷⁶ Ainda a respeito desta eventual ausência de menção aos violonistas e acompanhadores de Callado, poderia se ventilar a hipótese de que por Callado ser compositor, logicamente se enquadrasse numa categoria mais lembrada e valorizada do que a de instrumentista. O argumento, entretanto, cai por terra a partir da constatação de que (se considerados os nomes sugeridos por Cazes, conforme a nota n.º.18 acima) os acompanhadores eram compositores também, muito embora não soubesse escrever em pautas musicais. Volta-se, então, à questão do “musicalmente alfabetizado”. Além disso, não se pode esquecer o caráter comumente visto na música popular das composições coletivas e do seu registro *a posteriori*...

Ora, desta relação de proximidade do flautista com muitos dos indivíduos que alimentavam conceitualmente os veículos de comunicação da época é possível presumir o porquê da recorrência de menção a seu nome, inclusive no contexto de formação da chamada música popular carioca; e não só pelo eminente talento do músico na execução de sua flauta em salões aristocráticos ou em festas do subúrbio, mas também pela dificuldade encontrada pelos próprios ‘críticos culturais’ no contato com o Choro: daí se entende seu ancoramento numa personalidade simpática e da qual as práticas lhes permitissem oferecer pelo menos uma primeira caracterização daquela nova manifestação musical⁷⁷.

--

Situação semelhante a esta pode ter se dado com outro personagem muito lembrado quando se fala da gênese do Choro: o compositor e maestro de bandas Anacleto de Medeiros (1866 - 1907). Chorão e frequentador dos bailes das classes populares do Rio de Janeiro da época, Anacleto foi também o responsável por formar, dentre outras, a primeira Banda de Música do Corpo de Bombeiros da então capital federal, nos idos de 1896, recrutando, para tanto, os principais músicos de choro da época, sobretudo os que tocassem instrumentos de sopro (DINIZ, 2007 *apud* SIQUEIRA, 1970).

O que nunca se questionou, entretanto, é se de fato aqueles músicos sempre tiveram destaque ou se, num contrafluxo dos acontecimentos, foi exatamente a partir de sua entrada para a banda de uma corporação pública que se agregou a eles tal valor. É de se pensar que, dada a característica de formalidade de instituições como o Corpo de Bombeiros, os nomes de tais músicos naturalmente aparecessem em determinados documentos, em detrimento ou a revelia de outros músicos que transitavam somente nas pequenas casas de famílias mais humildes ou em salões de menos renome. Claro que com isso não se está questionando a qualidade daqueles músicos bombeiros – alguns que, inclusive, conhecem-se como ótimos compositores – mas parece plausível acreditar que sua ligação com uma grande corporação certamente lhes conferiu a entrada mais definitiva para a historiografia pela menção de seus nomes na divulgação de grandes eventos e em documentos oficiais.

⁷⁷ A ligação inicial (e historicamente sublimada) do Choro com representantes da chamada música de concerto pode ser tomada, num sentido complementar, como um dos elementos que conferiram aceitação quase imediata dessa manifestação musical entre os setores da sociedade carioca e, posteriormente, em todo Brasil. Para se pensar a respeito destes tipos de engendramentos, é interessante a leitura do ensaio de DIAS (2001) e o artigo de SILVA (2010) conforme referências do trabalho.

Os exemplos permitem refletir sobre as características positivistas de alguns trabalhos historicistas sobre o Choro e demonstram o quanto alguns documentos e fontes ‘de época’, por parecerem ser indícios ‘inertes’, acarretam o esquecimento de que o ato de sua feitura se desenrolou num contexto sócio-histórico muito dinâmico (muito mais dinâmico do que quaisquer formas de registro), e nos quais seus autores também se inseriam. Sim, é possível pensar que a fixidez de registros corrobora, talvez, na confecção de um enredo: a maneira como se posicionam determinados elementos, que de alguma forma se sabe que serão tomados como vestígios, é, pois, uma forma de elaboração ou indução de um ‘discurso’.

É instigante notar, então, que alguns dos indivíduos mais lembrados pelos estudiosos dentro do curso histórico do Choro estiveram, em sua maioria, filiados a uma ou outra instituição importante do cenário social e músico-cultural de uma dada época. Assim, os redatores dos documentos que mencionam chorões de renome – por vezes com menos imparcialidade do que se imagina – antes de tratar das características inusitadas dos Choros, e atribuir sua origem à efervescência das trocas socioculturais daquele momento, parecem ter, com mais ou menos consciência, preferido fixar sua importância na presença de músicos educados conforme o modelo musical eurocidental⁷⁸.

--

Com o exposto, evidenciam duas ponderações que, durante a feitura do presente trabalho, foram fundamentais para que não se buscasse responder às questões de pesquisa seguindo pela trilha de um estudo histórico: primeiro, a ideia não traria em si um apelo de novidade, e a busca se encadearia centrada como que em memórias de memórias; depois disso, ocorreria uma espécie de fenda epistêmica se, de repente, falasse-se de uma ‘história da expressividade no Choro’ quando o assunto da expressão ainda causa dúvida mesmo no decorrer de instantes vívidos e sentidos em primeira pessoa. O fascínio pelo que se pode intuir dos primórdios do fazer musical chorão e das décadas de seu desenvolvimento, claro, existe e é patente; mas permita-se que se procurem ainda outras maneiras de se tentar responder as indagações que agora ocupam o lugar de ‘preocupação da vez’.

⁷⁸ E aqui é bom lembrar a pretensão que se tinha a época de transformar o Rio de Janeiro numa espécie de “Paris dos Trópicos”, através de esforços de urbanização, saneamento e, por mais absurdo que se pense, do ‘branqueamento’ da cidade. O ideal sociológico positivista embrenhava-se nas ações de personalidades da época e repercutia em diversos âmbitos do cenário daquela época. Como exemplo, inquiria-se sobre a origem da frase inspiradora da Bandeira Nacional Brasileira: “Ordem e Progresso”.

***Songbooks* e Coletâneas de Partituras**

Outra categoria das mais perenes e visitadas dentre os trabalhos acerca do Choro são as coletâneas de partituras ou, como conhecidos mais recentemente, os *Songbooks* com obras do gênero. Se, no princípio, os materiais desta divisão concentravam-se somente no fornecimento de informações via pauta musical e em cifras de acordes no modelo da chamada música popular, ao longo do tempo esse quadro se transformou. Atualmente, alguns destes materiais trazem detalhes da ocasião de composição das músicas gravadas, além de conterem ‘impressões’ de alguns intérpretes renomados do gênero, tanto no formato de entrevistas quanto pela via de suas execuções musicais.

Algumas dessas coletâneas do universo chorão contam, por isso, com material de áudio – geralmente em CDs – onde se podem ouvir faixas completas e os chamados ‘*play alongs*’, com os quais é possível praticar a melodia de músicas com a sensação de estar acompanhado por um regional. O exemplo mais antigo nesta linha é o do celebrado “*Tocando com Jacob*” – álbum que conta com a transcrição das interpretações de Jacob do Bandolim (1918-1969) executando suas músicas e choros de Pixinguinha (1897-1973), Ernesto Nazareth (1863-1934), Luiz Americano (1900-1960) e Luiz Gonzaga (1912-1989) “tal como gravadas” nos famosos LPs “*Chorinhos e Chorões*” (1961) e “*Primas e Bordões*” (1962).

Destacam-se ainda, em meio a estas publicações, o antigo e sugestivo, “*84 Chorinhos Famosos*” (Irmãos Vitale, 1977); os três volumes do “*Songbook Choro*”, organizado por Almir CHEDIK (Lumiar, 2007); os outros três cadernos da coleção “*O melhor do Choro*” (Irmãos Vitale, 1997, 1998 e 2002); o volume dourado e comemorativo de “*O melhor de Pixinguinha*” (Irmãos Vitale, 1997, lançado pela ocasião dos cem anos do compositor); a rica e perscrutativa coletânea “*Princípios do Choro*” (Acari Records e Biscoito Fino, 2002); e os vários *Songbooks*, cada qual dedicado a um determinado compositor, da editora e gravadora instalada em Nova York e sugestivamente conhecida como *Choromusic*. Outros trabalhos de enlevo, e que também se fundamentam na abordagem escrita das músicas do Choro, são os que se observam em livros que contêm orquestrações de composições de figuras ilustres do universo chorão: desta vertente, cumpre mencionar os cadernos organizados por Bia Paes Leme (2010) numa caixa onde se inscreve o título “*Pixinguinha na Pauta*”, e também o compêndio, com a assinatura e concepção musical de Radamés Gnattali (1906-1988), intitulado “*Pixinguinha e Vivaldi*”.

Valores e contradições das partituras do Choro

(ou da relação de amor e ódio entre os chorões e a pauta musical)

Como primeira colocação a respeito dos materiais aos quais se atentam aqui, é de se inferir que, desde quando as primeiras partituras de choros surgiram⁷⁹, sua confecção dava-se como uma forma de possibilitar ‘vender a música’ que os grupos característicos de então executavam; as partes serviam como a síntese do elemento sonoro que se pretendia enquanto ‘produto’. Em contato com esse tipo de material, portanto, não pode ser descontada a sua evidente vocação comercial: a música que aqui se considera, de algum modo, necessitou se transformar em mercadoria para a satisfação dos interesses de uns e outros ao longo do tempo. Com base no apelo colecionista de muitos aficionados pelo gênero musical que mencionam, os editores acabaram conseguindo instaurar um tipo peculiar de mercado, o qual, aliás, vem crescendo mesmo em escala internacional⁸⁰.

Continuando os apontamentos epistemológicos dessa linha, a consideração seguinte acerca destes registros do Choro em papel tem a ver com uma suposta importância dos traços notados enquanto ferramenta de aproximação e perpetuação do repertório, e resvala também no uso deste material como subsídio a trabalhos analíticos a respeito do Choro – uma categoria de pesquisas que se considerará logo à frente. A partir do certo sucesso que estas partituras têm feito ao longo de seu caminho histórico – e lá se vai mais de um século das primeiras impressões de composições choronas – é possível problematizar a questão com vistas nos discursos de quem, aparentemente, se insere no quadro do que seria o ‘público’ mais interessado em obtê-las: os músicos executantes do Choro. E aqui a veia etnográfica da pesquisa necessita ser revisitada:

– [Sobre o uso de partituras nas Rodas de Choro do Salomão] [...] ninguém tem nada contra música escrita. Mas, o negócio é que na roda o pessoal não curte muito. Música escrita é pra você estudar [...]. Mas ninguém acha ruim. Há quem leve partitura e use⁸¹.

⁷⁹ E é interessante frisar que a escrita, nestes tempos, era geralmente para piano, com duas pautas, uma em clave de sol onde se registrava a melodia, e a outra em clave de fá, em que se fixava o que se podia do acompanhamento rítmico-harmônico de determinada ‘obra’.

⁸⁰ Alguns relatos de experiência de músicos e editores de material do choro dão indícios de que algumas coletâneas de partitura que aqui se consideram estão atingindo números recordes de vendagem em países europeus e em algumas localidades do Japão. O caso mais recente disso deu-se com os *Songbooks* lançados pela *Choromusic*. O ambiente internacional de vendas desse tipo de material é, inclusive, uma das justificativas para que a empresa tenha se fixado na cosmopolita cidade de Nova York, NY, EUA.

⁸¹ A fala é do violonista Mateus Fernandes, frequentador e músico das rodas do ‘Salomão’. A pergunta que desencadeou a reflexão foi a seguinte: como é a relação do pessoal da roda [do ‘Salomão’] com a música escrita?

Claro está que a síntese do discurso transcrito se inseriu aqui com o intuito não de sanar a questão, mas, no contraviés disso, a riqueza e as variantes de ideia que compõem a passagem acima se propõem mesmo como raízes de uma problemática a que se quer dedicar atenção. Ora, é difícil conceber, ao mesmo tempo, que “ninguém tenha problemas com a música escrita”, mas que “o negócio é que na roda o pessoal não curte muito”. Seria de se intuir que, se os adeptos da roda não o apreciam, o uso de partituras instaura-se, então, como um ‘problema’. Ainda que se permitisse uma interpretação menos dada a antagonismos, se desenharia o seguinte: a preferência é que se toque ‘de cor’ ou ‘de ouvido’, porém, se o músico precisar ler, abre-se a condescendência para o bem do evento musical.

A compreensão, nesse patamar, seria interessante e situacionalmente resolveria o arremedo de impasse vislumbrado. Ocorre, entretanto, que o uso ou não da pauta musical enquanto se toca ou se estuda o Choro não é, assim, um ponto tão acorde entre praticantes dessa música. Se analisado mais profundamente, o resumo do caso do Bar do Salomão remete mesmo a uma quase contenda do universo dos chorões e que envolve, inclusive, personagens de renome. Tomando-se, de início, o caso daqueles que se opõem ao uso da notação, torna-se pertinente citar o enfático Jacob do Bandolim (1918-1969) quando sentencia 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. (BITTENCOURT⁸² *apud* SALEK, 1999: 09).

Ao contrário do que pregava o bandolinista carioca, entretanto, algumas situações deixam entender que, com algumas ressalvas, a partitura de um choro serve muito bem ao propósito de se fazer música. Considerando-se, por exemplo, o caso de oficinas de Choro ministradas mundo afora⁸³, ver-se-á que a ferramenta mais usual de transmissão da música de quê chorão é exatamente a que se baseia no complexo de pentagramas e anotações cifradas, e, diga-se, sem tanto ‘pudor’ por causa disso. Alguns colegas pesquisadores também curiosos sobre a realidade das Rodas de Choro, pela importância quase ‘vernacular’ do assunto têm se dedicado ao questionamento disso⁸⁴, e fazendo ecoar a preocupação.

⁸² Para efeitos de referência, considera-se aqui o nome real de Jacob do Bandolim que, fora o vocativo ‘artístico’, assinava oficialmente como Jacob Pick Bittencourt.

⁸³ Oficinas, por exemplo, ministradas em Belo Horizonte por representantes da Escola Portátil do Rio de Janeiro, e das quais, durante o período do mestrado, se pôde participar.

⁸⁴ Destaque para os trabalhos de Cleida SILVA (2010) e Renan BERTHO (2014).

A parte de cá, contudo, se permite a constatação por vias experimentadas, de que em alguns casos pode existir um grande apreço de músicos de vivência insuspeita das rodas por partituras de seu gênero preferido – em algumas situações, inclusive, oportuniza-se observar o quanto se dedicam à pesquisa e coletânea de tais materiais. Assim ocorreu – e permita-se destacar o caso⁸⁵ – em oficina do violonista Maurício Carrilho numa de suas passagens pela capital mineira⁸⁶. O carioca, afamado pelas pesquisas de repertório chorão oitocentista, para todo exercício que propunha, fosse de execução ou de composição, solicitava a presteza do conhecimento das regras de escrita e leitura da pauta musical.

Em uma destas atividades, ocorreu um episódio que corrobora o enunciado nos dois últimos parágrafos: um trio de ‘alunos’ (violão, cavaquinho e bandolim) compôs uma música se que executou em meio à oficina – uma peça muito idiomática. O que ‘faltou’, entretanto, foi a grafia correspondente às melodias da música, e mesmo a representação do emaranhado “harmônico-contrapontístico” realizado, fato que rendeu, aos executantes, comentários que soaram ao modo de uma repreensão, ainda que bastante sutil e ‘didática’ – ninguém dali, aliás, poderia desmerecê-los em nada após se ouvir sua música que, sem sombra de dúvidas, trazia em si algo do melhor que se pode cogitar em termos de Choro. Passados alguns instantes desta cena, o bandolinista nela envolvido, atento à forma leve e fácil da grafia de um colega, comentou de sua carência pela compreensão das partituras:

– Nossa! Você copia as notas, assim, bem rapidinho, não é?!

E, frente ao aceno de cabeça de seu interlocutor, completou:

– Que bom que é isso, né?! Faz falta saber escrever assim...

O valor que se sugere da circunstância evidencia um tipo de sentimento com relação ao material gráfico-musical que se pode inferir como diametralmente oposto àquele denotado por Jacob do Bandolim no trecho que inicialmente se destacou. A divergência destes intentos aparece, então, como fator digno de atenção e que se pode aproximar um tanto mais com algum aparato que se considere pertinente.

⁸⁵ Entendendo-a como mais um caso de inserção de cunho etnográfico.

⁸⁶ O caso se refere às oficinas realizadas entre os dias 14 e 19 de junho de 2013. As atividades mencionadas aqui foram desenvolvidas pelo músico e pesquisador no Auditório “Fernando Coelho” da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

--

Pesquisas com Abordagem Técnico-Analíticas ou Comparativistas

Antes de prosseguir no estudo do que se atentava acima, permita-se inserir a outra vertente de trabalhos que se constata mediante a revisão dirigida da literatura a respeito do Choro: destacar-se-ão, assim, os volumes de pesquisas acerca dessa música que se atêm a abordagens técnico-analíticas e ‘comparativistas’ como fundamento de estudo. O parêntese que serve aqui para a inserção das considerações desta outra variante ‘literária’ explica-se pelo grau de irmanação que carrega com a anterior. Consequentemente, a opção por sua enumeração aqui se faz estratégica: para o intento de uma busca por conhecimento de raízes cognoscitivas de materiais anteriores sobre o Choro, sugere-se que a avaliação das características de ambos os contextos se toma como possibilidade pertinente.

Ainda que com uma lista menos extensa que as vertentes anteriores – a historiográfica e a das coletâneas de partituras – a consideração mais sistemática dos trabalhos de cunho analítico-musical revela que não são poucos os estudiosos que têm se dedicado ao estudo de características da música dos chorões ou da execução de peças de seu repertório. A busca, em geral por elementos constitutivos das composições do gênero, se dá com base em ferramentas da análise musical ‘tradicional’ e de conceitos usuais da teoria musical próxima disso, inclusive através de empréstimos de sua nomenclatura num quadro amplo.

Um dos artigos acadêmicos que mais evidencia esta metodologia, sob o título diretivo de “*A interpretação do choro ‘Pagão’ elaborada analiticamente*” (GAERTNER, 2008), disseca a composição de Pixinguinha a partir das ideias de “motivo”, “forma musical” e “cadências harmônicas”, procurando entender o processo criativo de Pixinguinha com vistas também na elaboração de uma proposta de interpretação performática. Semelhantemente, outros estudos foram empreendidos pelo professor Wagno GOMES (2008), em trabalho analítico de uma obra de Abel Ferreira. A base do estudo deu-se numa *lead sheet* de “*Chorando Baixinho*”, e na comparação das execuções gravadas desta música pelo próprio compositor – Abel – e pelo também clarinetista Paulo Sérgio Santos. A análise, aí, caminha pela apreensão de características de execução “idiomática do instrumento”, tratando também das inserções rítmico-melódicas adotadas em diferentes momentos na prática dos intérpretes, sendo estas últimas encaradas como “improvisos” (GOMES, 2008).

A flautista Andrea Ernest DIAS (1996) em sua dissertação de mestrado sugestivamente intitulada “*A expressão na flauta popular brasileira: uma escola de interpretação*”, também se concentra no idiomatismo de um instrumento – no caso, a flauta transversal – tratando do Choro e de outras vertentes da música popular brasileira por meio de análises de algumas “peças”. O texto aborda, em geral, questões referentes aos andamentos, forma musical, ornamentos de uma ou outra gravação, além de se deter na descrição e representação de elementos considerados “formativos do ritmo”: “síncopes”, “anacruses” e “quiáleras” (DIAS, 1996). SÁ (1999) também realiza trabalho semelhante em “*Receita de Choro ao molho de Bandolim*” na busca por inventariar uma série de procedimentos de manipulação do material sonoro que seriam os indicativos de pertinência ao universo chorão.

Outros autores, atentos às características de formação híbrida do Choro, enxergam nesse elemento um pretexto de aproximação do gênero brasileiro com outros contextos musicais, inclusive estrangeiros. Através de análises de determinadas composições, buscam destacar elementos musicais e aproximá-los de outras manifestações que tenham também influências africanas. Esse pensamento se faz presente no trabalho da pianista e professora Tânia CANÇADO (1999) – adaptado e lançado em livro no ano de 2013 – que investiga similaridades de ritmos brasileiros, cubanos e norte-americanos, e também em dois artigos de Nilton MOREIRA JÚNIOR e Fausto BORÉM (2006 e 2011), que tratam das possíveis relações rítmico-melódicas existentes entre composições do Choro brasileiro e do Ragtime norte-americano.

--

A realidade desta categoria se assemelha à da anterior ou mesmo nela se engendra, embora aqui o foco e os meios de estudo coloquem-se um tanto distintamente. Em geral, os textos desta linha baseiam-se no suporte material dado pelas partituras – aquelas mesmas de que se tratou em parágrafos d’antes – às vezes contextualizando-as a registros fonográficos e audiovisuais. O que se tenta, com isso, é um postular de elementos e características gerais das composições do gênero ou mesmo acerca do fazer musical de determinados intérpretes do Choro. Os autores desta linha são, na maioria dos casos, felizes por ocasião de suas escolhas dos nomes de intérpretes, dos discos e das partes musicais tomadas de ferramenta em suas empreitadas, e fazem bom uso do conhecimento fornecido pelos pesquisadores da ampla vertente de estudos histórico-biográficos.

Ocorre, entretanto – e aqui se nota mais um indício de irmanação entre as duas linhas de materiais que se contextualizam – que para além da menção a um ‘contexto histórico’ e a indivíduos importantes dentro do mesmo, geralmente, não há aqui nenhuma preocupação que realmente vá além dos fenômenos sonoros e de suas possíveis formas de representação gráfica e conceitual. Conforme os dados elencados em textos desta verve, as características interpretativas e formativas do Choro são presumidamente trabalhadas de maneira a encerrarem-se sobre si mesmas, como se fechadas no restrito de uma linguagem sobre música e ‘para música’.

O que se nota aí, portanto, é uma realidade de superavaliação de um método que se atém unicamente ao material sonoro; uma linha de raciocínio que seria o fruto de “implicações epistemológicas [advindas de um pensamento de base histórico-empirista] e que se mantêm em algumas pedagogias musicais que acreditam haver um mundo externo de matéria e movimento que pode ser descrito em termos físicos [...]. Se há um conhecimento legítimo, ele se localiza no objeto [música]” (CAZNOK, 2003, p. 115).

Esta abordagem desponta, então, alicerçada na reprodução daquela consagrada pela musicologia tradicional no tratamento da música de concerto ou de origem eurocidental. Ela é simplesmente transferida para o outro contexto – neste caso o do Choro – com a mesma concepção de música ‘pura’, ‘autônoma’ e com ‘significância’ em si. Considere-se, como evidencia disso, a apuração dos trabalhos dessa categoria que encerram descrições formalistas com base num léxico técnico-musical inspirado na teoria da música de origem européia. Além disso, é notório que, embora alguns dos textos aqui englobados concluam que seus conceitos básicos de investigação não são os elementos mais fiéis de compreensão da música dos chorões, muitos poucos dedicam a isso alguma maior atenção. Aparentemente, o que acontece se resume pelo anseio das pesquisas pela elaboração de um entendimento empírico calcado no estabelecimento de frações constitutivas do fenômeno sonoro.

Acontece, entretanto, que ao abusarem inadvertidamente de nomenclaturas e terminologias consideravelmente estranhas ao contexto músico-cultural em estudo, acabam fornecendo constatações que – mesmo sendo interessantíssimas e verificáveis dentro de certas instituições que se prestam a manutenção do conhecimento em música – acabam tornando-se pouco úteis exatamente para os músicos que muitas vezes se tomam como exemplo.

Do ‘papel’ do papel no Choro

As ponderações que permitem uma aproximação criticamente orientada para com os trabalhos das duas últimas vertentes consideradas acima vêm concordar com as bases de algumas reflexões etnomusicológicas e também com apontamentos da sociologia da música e da mais recentemente inaugurada nova musicologia: tratam-se, então, de considerações que de alguma maneira se condensam na percepção de que não há, de fato, universalidade na teoria musical desenvolvida a partir do estudo da música europeia.

Ora, através de pouco mais do que uma primeira análise, percebe-se que a notação musical eurocidental – a que se utiliza na confecção dos *Songbooks* de Choro e as mesmas que se veem nos trabalhos analíticos a respeito do gênero musical – estabelece-se como um sistema para representação gráfica de determinados aspectos sonoros que se pretendem em destaque. Trata-se de um complexo de cunho cartesiano, onde se dispõem, verticalmente, ‘as alturas’, e, horizontalmente, a ‘duração’ de cada som. O coletivo dos sinais de ‘dinâmica’, ‘intensidade’ e ‘expressão’ fornecem orientações sobre o volume sonoro que se imprime a cada nota e, às vezes, versam sobre a maneira como se deve articulá-las. Outros signos gravitam ainda em torno deste sistema coordenado enriquecendo-lhe em sua constituição semântico-matemática.

Assim compreendida, a partitura ⁸⁷ demonstra sua essência de elemento cultural delineado, fruto de criações eurocidentais e de transformações músico-culturais. Não se trata, portanto, de uma maneira infalível e universal de representação ou de um “método intemporal e internacional para transcrever a música” (HARNONCOURT, 1982, p.32); antes disso, a pauta musical é uma solução encontrada para atender ao restrito de um fazer musical ⁸⁸, e, em si mesma, variou em formato e significados ao longo das diferentes etapas de construção dessa tradição (SALEK, 1999). O aspecto de elemento de manipulação ‘local’ da notação de música, aliás, estende-se para muitos outros elementos da ‘teoria musical’ e evidencia-se tanto mais quando se aproximam da escrita musical tradicional algumas manifestações sonoras que não lhe são ‘respectivas’.

⁸⁷ A rigor, uma partitura é um conjunto de pautas musicais que delineiam o complexo de uma composição (uma grade de orquestra, por exemplo); as pautas para cada instrumento serão as “partes cavadas”. Aqui, entretanto, o termo se emprega conforme sua utilização corriqueira, mencionando a escrita da música de um modo geral.

⁸⁸ O detalhe, neste caso, é que o “restrito europeu” foi enormemente ampliado ao longo da história: as grandes navegações do século XVI e o colonialismo são, portanto, alguns dos ‘responsáveis’ pela equivocada ideia da sinonímica entre ‘universal’ e ‘europeu’.

Outros sistemas sonoros que dispõem de organizações musicais diferentes da europeia, portanto, costumam colocar em xeque a pretendida ‘ampla eficácia’ desta ferramenta enquanto elemento de transmissão ou mesmo de registro musical fidedigno. O que se apreende disso parece vir ao encontro daquela mencionada ‘contenda’ que se estabelece entre músicos de diferentes posicionamentos a respeito da utilização da partitura no Choro. E é aqui que talvez a Etnomusicologia possa trazer alento para a reflexão desta pesquisa: a questão, neste ponto, assenta-se basicamente na visualização daquilo que alguns estudiosos e etnomusicólogos consideram como as funções assumidas pela escrita musical, os diferentes usos e frutos relativos ao sistema de notação dos sons quando se oscila entre seu uso em contexto original e seu emprego em ambientes exteriores.

Em sua cultura matriz, é fácil perceber nas partituras uma função eminentemente *prescritiva*, representando sucessões de ideias musicais deliberadamente selecionadas e, a rigor, pensadas em formatos passíveis de organização numa pauta. Aos sinais criados atribuem-se significados e intenções dentro de um mesmo jargão que se transmite sistematicamente aos intérpretes desta música. Já no caso de culturas que não a eurocidental, a notação musical se insere como um elemento arbitrariamente atribuído como ferramenta para caracterização de fenômenos sonoros. Aqui, a função do sistema de pautas – tal como de outros elementos figurativos e textuais – passa a ser *descritiva*, na tentativa de tornar aquela ‘outra música’ inteligível a ‘leitores’ educados tal como o copista (NETTL, 1964).

--

Adotando-se aqui as nomenclaturas trabalhadas acima, e aplicando as ideias de “prescritivo” e “descritivo” num estudo da realidade do Choro, nota-se que as relações conceituais se complexificam. A citação a seguir, por exemplo, deixa entender que a primeira relação do Choro com a notação musical foi de uma pronunciada flexibilização do quê descritivo das partituras:

[...] é fácil entender que o músico popular [e neste contexto também o ‘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 que comumente se importavam da Europa]. 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, p. 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 músicas europeias que lhes chegavam ao contato. A compreensão de tais músicos, calcada na pluralidade das heranças músico-culturais de diferentes etnias, revela uma realidade de entrelaçamento entre o teorismo musical europeu e a oralidade cotidiana dos brasileiros. Essa não correspondência integral ao prescritivo de edições musicais parece ter perpassado toda a história do gênero sendo orientadora da prática de intérpretes importantes dessa música.

É o caso, portanto, de Jacob do Bandolim (1918-1969) naquela sua categórica entrevista ao Museu da Imagem e do Som em 1967 (transcrita acima conforme anotada por Eliane SALEK, em 1999).

Considerando-se que a partitura possa realmente ser um meio de registro e transmissão entre os chorões, não se pode esquecer a ressalva de que, após a aquisição de ‘destreza’ na execução de uma determinada composição, o músico precisa lhe conferir uma interpretação mais ‘criativa’ e, portanto, ‘estilisticamente fidedigna’. A regra para um bom chorão, portanto, parece ser a de ‘variar’, em certa medida, a rigidez semântico-matemática da notação musical. O caráter prescritivo da pauta, aqui, abre espaço para instruções que, embora não escritas, se demonstram histórica e musicalmente essenciais.

[...] a partitura pode fornecer o fio condutor no qual devem ser introduzidas modificações que fazem a diferença na interpretação. [...] tocar somente o que está no papel seria desmerecer a própria riqueza do estilo musical Choro [...]. Entre os chorões, e na música popular, 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, p. 08).

Estas situações, sobretudo a que se apreende no discurso de Jacob do Bandolim (*apud* SALEK, 1999, p. 09) ilustram bem a seguinte consideração do etnomusicólogo 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, p. 188-9).

Conforme se percebe, caso considere-se a possibilidade da 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 da partitura.

--

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 atenção.

Os textos de alguns estudiosos que se dedicaram à análise e transcrição de repertório realizado por intérpretes do Choro enredam algumas das dificuldades durante o desenvolvimento de suas pesquisas: os autores quase sempre 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 da própria Eliane Salek (1999) e no também mencionado de Wagno Gomes (2007). Este último, aliás, relata francamente 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, p. 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 reverbera 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 e utilizadas 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.

O Choro no âmbito da Educação Musical

A busca por uma compreensão das formas de transmissão dos saberes musicais característicos do Choro têm incitado pesquisas com resultados que, na maioria das vezes, concentram-se sobre o estudo das características vivenciais da formação dos chorões. Uma conferência de Carlos SANDRONI (2006), “*Uma Roda de Choro Concentrada*”, revela a importância dada ao assunto no encontro da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) daquele mesmo ano. O trabalho revela ainda as possibilidades frutíferas duma aproximação entre a Etnomusicologia e as linhas de pesquisa em Educação Musical.

Outros trabalhos, como os de João Gabriel TEIXEIRA (2008) e Carolina ALVES (2011) também se dedicam ao estudo de casos de escolas de Choro, o primeiro tendo como campo a Escola de Choro Raphael Rabello, de Brasília/DF, e a segunda, estudando o caso de uma turma de percussão (pandeiro) da Escola Portátil no Rio de Janeiro/RJ. Dois casos interessantes de preocupação com uma didática do Choro são o sistemático “*O Vocabulário do Choro: estudos e composições*”, de Mário SÈVE (1999), e a dissertação, escrita por Larena ARAÚJO (2010): “*O Vocabulário do Choro, de Mário Sève: estrutura e possibilidades de utilização no ensino técnico da flauta transversal*”. O primeiro, um livro em formato de ‘método de estudo do Choro’, com exercícios de escalas, arpejos e variações rítmicas consideradas frequentes em composições choronas; o segundo, um artigo que trata de tal livro enquanto ferramenta didática de estudo da flauta transversal.

É ‘chorando’ que se aprende?

O cerne da mesma problemática que assola as categorias visitadas há pouco se faz presente também aqui. O caso agora, porém, é que alguns trabalhos da linha da educação, além de, veladamente, presumirem algo como uma cristalização da música do Choro, deixam transparecer fortemente um tipo de exercício comparativo onde a baliza é o ideal eurocidental de educação musical. A realidade muitas vezes se pinta assim quando se trata de trabalhos do ramo da pedagogia da música que tomam o Choro ou como ferramenta didática para o desenvolvimento técnico de alguns instrumentistas, ou como manifestação musical onde se exemplifica “um dos mais felizes casos de aprendizagem musical ‘informal’”.

Ora, ainda que se concorde com a importância de incorporar ao currículo de educação musical temas relativos à cultura brasileira – e sabendo que esta tem sido uma iniciativa não só ventilada, mas levada mesmo a cabo – não se pode deixar de comentar o quanto o termo “informal” aparenta ser utilizado de maneira a denotar um índice valorativo que, ao que parece, ainda é resquício da pressuposição de superioridade do universo didático-musical academicista, conservatorial ou escolástico por sobre outras formas de ensino e transmissão musical. A questão é muito bem abordada no seguinte trecho:

Hoje já é quase um lugar comum admitir que é possível aprender música fora das escolas de música. Mas é preciso reconhecer que ainda temos uma tendência renitente a pensar que o modo como se aprende fora delas, em alguma medida, é menos importante, ou mesmo irrelevante. O fato é que é muitíssimo comum empregar, para se referir a modos extraescolares de aprendizagem, expressões como “informal” e “assistemático”. A palavra “informal” tem uma conotação muito simpática, que é a de “relaxado”, “descontraído”. Mas é preciso não esquecer que literalmente ela significa “destituído de forma”, “desorganizado”. Parece-me que o emprego destas expressões denuncia antes de mais nada nosso desconhecimento dos modos pelos quais funcionam os variados aprendizados extraescolares. Elas refletem antes nossa ignorância sobre as “formas” e “sistemas” destes aprendizados do que a ausência, ali, de tais atributos. Não existe educação espontânea; ela não apenas transmite cultura, a educação é ela mesma um artefato cultural, e como tal, por definição, algo de elaborado, organizado. Que sua organização seja difícil de ver não nos autoriza a considerá-la inexistente. (SANDRONI, 2000, p.02)

O que se parece desconsiderar nos trabalhos mencionados acima é, portanto, algo de muito importante e que chama a atenção de antropólogos⁸⁹ e etnomusicólogos há décadas. As populações que participam de tradições musicais distintas da européia, embora não desfrutem dos mesmos mecanismos de transmissão e perpetuação de sua música – sobretudo a escrita musical e o formalismo da transmissão de informações – não podem ser consideradas, entretanto, como sociedades assistemáticas do ponto de vista da transmissão intergeracional de seus caracteres músico-culturais. Assim sendo, ainda que se concorde com Sandroni, é necessário também ir um pouco mais longe: é de se inferir que muitos dos caracteres da realidade de ‘ensino-aprendizagem do Choro’ sequer serão notados por representantes de muitas vertentes da chamada ‘educação musical institucionalizada’ enquanto não compreenderem que a transmissão em tal contexto é mais do que de técnica-instrumental ou de elementos simplesmente de construção sonoro-musical.

⁸⁹ Aqui é impossível não relembrar também as ideias do antropólogo francês Pierre Clastres em seus artigos publicados no volume de “A Sociedade Contra o Estado”. Clastres, além de utilizar vários exemplos de práticas musicais distintas da eurocidental, firma um pensamento interessante e que desmonta um sério pré-conceito que a tradição acadêmica ocidental traz arraigado a si: a ideia de que sociedades com configurações diferentes da eurocidental são ‘sociedades da falta’.

Os dados musicais a que se costuma ter acesso e controle nas carreiras do didatismo de algumas instituições de estrutura costumeira numa cultura mais próxima, em determinadas realidades outras, investem-se de significados muito distintos; na maioria das vezes até mesmo traços sonoros deslocados social e temporalmente, quando reavaliados em certa instância mostram-se consideravelmente destoantes do que se poderia adotar como seu suposto ‘original’. Evidencia-se, por aí também, o quanto as variações semânticas mais ou menos explícitas de um elemento do fazer musical de outrem podem exigir que se sigam também outras regras para sua compreensão e (re) uso: a aproximação com o Choro faz perceber muito disso.

--

Aqui, portanto, muito semelhantemente às vertentes historicistas e analítico-musicais, entende-se que alguns fatores humanos e extrassonoros são esquecidos no encaminhamento das conclusões: parece haver uma desconsideração – diga-se ‘subliminar’ – de algumas relações estabelecidas entre tais fatores dentro da totalidade de um fenômeno musical eminentemente comunicativo e que traz consigo traços comportamentais e de conceitualização humana: no caso, o Choro. A atenção a estes pontos é crucial para que se evite a cisão entre o estudo dos sons e o estudo das características sociais e culturais do fazer musical chorão; necessária e urgente, portanto, a dialética entre estes.

Algumas das novas vertentes do pensar acerca do Choro

(aproximações com a filosofia, ciências sociais e etnomusicologia)

Como defendido inicialmente, adotando critérios quantitativos de avaliação da literatura a respeito do Choro, constata-se um crescimento do volume de trabalhos a este respeito. Ao longo das últimas décadas, sobretudo, tem aumentado o número de pesquisas, trabalhos e publicações sobre o gênero, tanto em ambientes da academia quanto no universo de um mercado interessado. Qualitativamente, além das quatro categorias verificadas acima, é possível mencionar uma série de outros trabalhos que, *a priori*, poderiam se tomar como incursões ‘avulsas’: cada um deles inicia mais ou menos a seu modo, uma interface do estudo da matéria chorona com ramos ainda não tão visitados.

Assim sendo, convêm destacar deste emaranhado algumas tentativas que chamam a atenção. Acontece isto, portanto, quando se percebe o intento de aproximar o Choro de perspectivas mais africanistas de estudo, conforme a proposta do norte-americano Richard MILLER em artigo de 2011. É de se frisar também algumas inusitadas buscas no sentido de compreender elementos extramusicais como indícios de estilo dentro da prática musical de alguns chorões. O artigo de Pablo COSTA e Beatriz CASTRO (2011) apresenta este viés e trata da ‘iconografia’ (fotos e caricaturas) das capas de uma coleção de discos com obras e participações do compositor K-Ximbinho (Sebastião de Barros – 1917-1980), suscitando assim e também possibilidade de estudo de uma espécie de ‘hibridismo’ entre o Choro e o Jazz dentro da carreira desse músico e compositor.

Alguns trabalhos, por seu turno, têm sido felizes na busca de formas diferenciadas de compreensão de dados histórico-sociais acerca do Choro e de seus chorões. Esta ideia remete aos escritos de Virgínia BESSA em seu “*A escuta singular de Pixinguinha*”. O livro, publicado em 2010 como adaptação de uma tese de doutoramento, traz ao longo de muitas páginas a descrição da carreira do mestre chorão menos por datas e mais pela percepção de sua ‘audição permeável’ às propostas do cenário musical circundante. A autora tem o mérito, assim, de contextualizar muito ricamente os elementos da análise musical de modelo ‘tradicional’ com um discurso reflexivo a respeito de tais ferramentas e de suas implicações dentro do universo musical chorão – para tanto se utilizam muito apropriadamente alguns apontamentos vindos da etnomusicologia, sobretudo, via apontamentos de Carlos SANDRONI (2001) e Mário de ANDRADE (1972).

Audaz e instigante é o artigo de Luis Espíndola CAMARGO (2004), que trata o Choro primordialmente como um sistema de comunicação. O linguista instaura um posicionamento crítico interessante e pertinente quando define a prioridade de se pensar sobre o “como é o Choro” ao invés de se questionar “o que ele é” (CAMARGO, 2004, p.01). Outras perspectivas bastante originais e chamativas veem-se nos trabalhos de David Diel MARTINS (2012) e Leonardo SILVA (2010), ambos tentando encarar o Choro menos com vistas a seus elementos ‘puramente musicais’ (?!), e mais a partir de elementos derivados da construção sociocultural dos grupos de seus interpretes e de sua audiência. Diel, para tanto, buscou o que considerou como “uma visão êmica”, deixando que os próprios chorões falassem sobre seu fazer enquanto improvisadores. Silva, por sua vez, através de uma revisão da literatura historiográfica e sociológica evidencia o posicionamento do Choro enquanto uma ferramenta útil e eficaz de aceitação do negro na sociedade carioca oitocentista – a história de vida do maestro e chorão Anacleto de Medeiros (1866-1907) serve como mote de um ‘estudo de caso’ que valida alguns apontamentos do trabalho.

Sobre alguns indícios de coesão

Acima se inferiu que, numa primeira avaliação, os trabalhos tratados nesse contexto das novas vertentes sobre o Choro posicionavam-se como escritos relativamente isolados ou fundamentados em reflexões ainda não tão propícias a coadunação – avulsas: esta foi exatamente a palavra utilizada ao se tratar deste ponto. É interessante notar, entretanto, que algumas similaridades epistêmicas se subentendem no grupo destas pesquisas e artigos que se deixaram mesmo para se mencionar mais ao fim da revisão que aqui se descreve.

Se uma pergunta se fizesse a respeito das ‘áreas do conhecimento’ a que se dedicam estes autores, e se também se investigassem as instituições e programas que abrigaram seus estudos (Escolas de Música, Institutos de Arte, Faculdades de Ciências Humanas, etc.) o que se perceberia – e com algum espanto – é que, neste quesito, estes colegas se diferenciam em muito pouco da maioria daqueles pesquisadores pautados nas quatro categorias de estudo anteriores. A realidade, no entanto, mostra que a despeito de um ‘prefixo’ de sua formação escolástica, os músicos, historiadores, linguistas e pensadores agora enquadrados, ao indagarem sobre novos aspectos do Choro ou questionando a estrutura de algumas questões prévias, estão iniciando o que se pode tomar como uma nova tendência.

O que se pretende pôr em evidencia, então, é o fato de que os autores enumerados nas duas laudas anteriores, embora pendam individualmente para uma ou outra vertente de perscrutação, aproximam-se enormemente quando não optam exclusivamente por nenhum dos caminhos previamente ‘consagrados’. Suas questões, reflexões e ferramentas, portanto, situam-se e denominam-se menos pela via das divisões catedráticas e, se é permitido sugerir, parecem perpassar mais pela consideração do dinamismo e dos enredos intrincados que se encontram em qualquer tentativa de se pesquisar algo sobre caracteres músico-culturais; e isto ainda mais se complexifica quando se trata de figuras e coisas do Choro.

O volume ainda rarefeito a se considerar e as datas de apresentação e publicação de tais pesquisas serviriam quase que por si mesmas para o realce da novidade deste material. Esta, entretanto, se sublinha também pelas intersecções de áreas que ali e acolá se propõem pelas páginas visitadas de tais escritos: a antropologia e a etnomusicologia aproximam-se da música popular urbana brasileira aqui interessante; a história ganha enlevo a partir de um exercício crítico de determinados postulados e de algumas narrativas; a música do Choro se compreende não só pelo que se condensa acerca de seu substrato sonoro: passa a ser elemento inexoravelmente humano e caracteristicamente comunicativo.

--

O momento parece propício a uma ‘diretiva de pertencimento’, a afirmação quase ‘em primeira pessoa’ da posição que se pretende para o presente trabalho. Ora, observando o título estampado na capa e tendo percebido, na leitura corrente, o tempo dedicado ao campo e à etnografia, não se está longe de perceber que esta pesquisa, se pudesse se encaixar em algum dos qualitativos categóricos trabalhados, o faria no meio desta última vertente estudada. Sim, as consultas orientadas a respeito do Choro influenciaram enormemente o momento de decisão a respeito dos ramos de conhecimento em que se buscaria respaldo; a investigação de referências a este respeito – agora se sabe bem – não serviu somente como fonte de informação sobre o ‘tipo’ de música em questão: o passo dado foi mais na direção de perceber algumas vantagens e vicissitudes de um ou outro questionamento, desta ou daquela maneira de abordar o tema que aqui se toma como intrigante. Enfim, se apreendeu deste momento de leituras dirigidas, principalmente, a linha de trabalho que se desenvolveria com mais ânimo e pertinência – e a que se escolheu, dentro do universo do Choro, parece estar englobada no âmbito das novas vertentes do pensar.

2.3 A necessidade de uma descrição fenomenológico-etnográfica

O que se pode concluir após a leitura e avaliação das principais categorias de estudo que compuseram a revisão de literatura desta pesquisa se sintetiza a partir de três apontamentos diretivos dentro da perspectiva que se pretende enredar: um comentário que diz respeito a certo ‘ineditismo’ de estudos acerca da expressividade musical do Choro, sobretudo quando se pensa numa pesquisa que considere a performance desta música ‘ao vivo e a cores’ ou ‘no calor das rodas’; o outro referente a um tipo de ‘brecha epistêmica’ percebida nos trabalhos precedentes analisados e que se toma como característica determinante de uma semelhança constitutiva crucial – a pergunta que ainda não se fez sendo a sua mais evidente intersecção... E o terceiro, advindo do entrecruzamento dos anteriores, que serve como endosso das decisões deste trabalho com relação aos referenciais teóricos e às etapas procedimentais da pesquisa.

O primeiro ponto surge tão logo se processa a visualização geral dos trabalhos anteriores e reforça-se pelo estudo que se resumiu acima. A expressividade musical do Choro não se comenta diretamente e nem se toma como foco central em nenhum texto ou artigo visitado. O mais perto que se chega de tangenciar o assunto se apresenta em alguns dos estudos analítico-empiristas que, quando muito, mencionam a ideia de ‘interpretação musical’ e tratam das características técnico-sonoras de uma ou outra composição ou da execução de músicos ‘chave’ da história do Choro. Além do mais, estes estudos centram-se na investigação de características próprias e exclusivas da execução sonora, e isto, a partir de gravações ou vídeos que serão comparados a partituras pré-existentes ou se condensarão em transcrições – e como defendido antes, estas ferramentas quando devidamente avaliadas, demonstram-se problemáticas por dialogarem muito pouco com a realidade dos representantes diretos da manifestação chorona.

O segundo comentário que se registra baseia-se em premissas vindas mais propriamente do campo da etnomusicologia através de princípios da disciplina destacados por alguns de seus representantes que se dedicaram a refletir a respeito das possibilidades e entraves surgidos do contato entre o pesquisador e a manifestação musical em estudo (SEEGER, 2008 e TITON, 2008).

É das orientações desta área que emerge uma consideração tomada como essencial, mas que ainda não foi constatada ou devidamente tratada pela grande maioria dos trabalhos estudados no ciclo das categorias destacadas acima: a ideia de que o fazer musical dos chorões pode ser entendido como um processo comunicativo amplo e, importante, que a apreensão de tal música não se encerra em sua emanção sonora. Ora, observando os exemplos de abordagens mencionados anteriormente, nota-se que, embora às vezes se varie o léxico ou o argumento lógico-discursivo – ora versando sobre a carreira de indivíduos ‘escritores’ de música (abordagem historiográficas), ora atendo-se ao fenômeno sonoro e à sua conceituação teórica (abordagens técnico-analíticas) – todos incorrem numa mesma postura: e a crítica que pode se tecer a praticamente todos os trabalhos destas vertentes se resume a partir de uma ementa a que eles não obedecem; a de que “uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos.” (SEEGER, 2008, p. 239).

O terceiro apontamento, por sua vez, toma os dois primeiros para explicar o caminho teórico-procedimental deste trabalho: o da pretensão de considerar o Choro menos como ‘coisa’ e mais enquanto ‘fenômeno’. A proposta é a de uma mudança epistemológica que se idealizou a partir do próprio exercício de revisão tomado no início desta seção, momento de uma importante reflexão filosófico-metodológica: o estudo do Choro, segundo se apurou, ainda carece da adoção de uma empreitada onde se trate do envolvimento dos caracteres humanos e sonoros indissociavelmente de sua manifestação latente ou do dinamismo de seu fazer musical vivo.

O estudo dessa música, conforme se acredita, necessita ainda de um movimento direcionado à busca de uma compreensão assertiva de sua força enquanto elemento de coesão humana. É preciso suprir, então, a carência de trabalhos dedicados a considerar as práticas e as performances dos chorões enquanto acontecimentos expressivos, cuidando, para tanto, da ligação entre os seus aspectos sonoros e as características de seu contorno social. Assim sendo, é com base na percepção desta demanda aberta de pesquisa que se podem destacar os fundamentos do trabalho que se vem seguindo, explicando, primeiramente, a adoção do que se desenvolveu até aqui, e cerceando os elementos do seu porvir; e daí o oportuno momento de se inferir aquilo que se adota como ‘material de estudo’ principal desta tarefa: a ‘reatualização’ do Choro ou a sua efervescência vívida e contemporânea, insurgente mesmo um século e meio após seu ‘surgimento’.

Enfim, deve-se sintetizar que esta ‘efervescência’ se pesquisou a partir da investida a campo e de um conseqüente empenho etnográfico-fenomenológico. E assim se pretende evidenciar a centralidade da proposta de uma audição-observação que se tentou capturar nas narrativas da primeira parte deste volume, empreitada que se considerou pertinente devido à sua utilidade enquanto ferramenta que permitia experimentar e anotar, ao mesmo tempo, duas realidades: a) a perpetuação de elementos tradicionais da linguagem expressiva dos chorões, através do ‘retorno’ a um repertório e a pretendidas características interpretativas e executacionais que, segundo os próprios chorões, se cultivam há décadas; e b) as mudanças de sentido dessas mesmas características devido às singularidades de cada novo momento de execução musical.

Acreditou-se, a partir das idas e vindas do pensamento e das etapas concomitantes da pesquisa, que somente a imersão num ambiente chorão – assim definido pelos próprios músicos do Choro – oportunizaria uma compreensão satisfatória dos elementos da estrutura de expressão desta música. E por isso se adotou, no desenvolvimento deste trabalho, um posicionamento investigativo de orientação experiencial e etnográfica acompanhado de uma elaboração descritiva de caráter fenomenológico: instigava nessa opção, no momento de tomadas de decisões metodológicas, sobretudo a possibilidade iminente de a atenção se dirigir exatamente para a sensação vívida das situações, discursos e ânimos que compõem o complexo músico-cultural em estudo; e assim esta pesquisa se achegou às Rodas de Choro do ‘Salomão’, tomando o ambiente emprestado como cenário e seus casos como enredo de crônicas etnográfico-fenomenológicas.

Algumas interseções entre Etnomusicologia e Fenomenologia

A tarefa de introduzir um pensamento que engendre ao mesmo tempo apontamentos da Etnomusicologia e da Fenomenologia não é das mais simples. Alguma dificuldade se percebe deste intuito, e esta, em parte ergue-se porque existem inúmeros modos de elaboração das aproximações, porém, nenhum se toma como ideal ou irrefutável. Como tentativa de se incitar a busca por interseções, e aproveitando-se a coincidência de que ambas as ‘disciplinas’ têm uma história relativamente ‘bem definida’, as primeiras afirmações poderiam se dar no sentido de que tanto a Etnomusicologia quanto a Fenomenologia contam com raízes cravadas ainda no século XIX, e surgem de anseios cognoscitivos semelhantes.

Assim procedendo, um emparelhamento histórico poderia ser o início da dialética entre ambas as matérias aqui interessantes. Contudo, para proceder historiograficamente, seriam necessárias incursões a inúmeros vestígios de época além de se ter, forçosamente, que mencionar uma série de figuras centrais e seus postulados. O pouco espaço e o tempo escasso não nos permitem algo assim; e no mais, a seleção e disposição cronológica de determinados nomes e dados, em vez de outros, não seria uma opção fácil de sustentar. O desenvolvimento histórico das premissas etnomusicológicas e dos enunciados fenomenológicos, portanto, seriam interessantes de esmiuçar num trabalho inteiramente dedicado a tal propósito: para os propósitos daqui, basta apenas conceber que ambas desenvolveram-se como convite à reflexão e questionamento referentes às formas de formulação do conhecimento; uma inquirindo a pertinência e abrangência do conceito de ‘música’, e a outra, um tanto mais radicalmente, pondo em cheque a própria noção e estrutura do que se toma como ‘conceito’.

Outra tentativa na direção da procura de avizinhamiento entre as duas linhas de atuação poderia apoiar-se numa perspectiva etimológica, isto é, na investigação dos radicais que formam seus nomes e na dedução, disto, de seus pressupostos mais cruciais. As próprias palavras “etnomusicologia” e “fenomenologia”, claro, incitam curiosidade quando visitadas em primeira instância, mas, o esforço em defini-las, mesmo com poucas palavras, provavelmente levantaria mais questões do que esclarecimentos: do ramo de estudo mais próximo do musical, perguntar-se-iam alguns, sobre o que significa estudar ou ter uma ‘ciência (‘logia’) étnica da música’... E a respeito da escola filosófica em evidencia, talvez se estendessem demasiadamente as dúvidas acerca de uma definição pelo menos inicial da noção de ‘fenômeno’. Estabelecer os predicados e atribuições, então, pouco auxiliaria para elucidar o que é especial e significativo nesse movimento de aproximação das duas matérias.

Em vez disso, ainda com o sentido de verificação das afinidades entre as disciplinas, parece envolvente tentar realizar um exercício que se oriente por princípios oriundos de uma e outra simultaneamente. Considere-se, então, abordar de uma só vez um contexto musical, com suas especificidades e características, e alguns dos ‘fenômenos’ dali que se apresentem dignos de atenção. Ora, em pouco tempo se notaria que a empreitada seria quase que uma só: uma abordagem etnomusicológica de um contexto musical, se analisada em seus pormenores, deixaria entrever o seu apego por uma série de fenômenos relativos ao sonoro, ao humano e às interpelações destas duas esferas; é como se, neste exercício proposto, música e fenômeno se tomassem como sinônimos.

Sim, tome-se a música como um fenômeno, e atente-se a ela. Considere-se como patente a sua constituição de elemento que – ao invés de ser satisfatória e resolutamente considerado no isolamento de um universo abstrato e coalhado de prognoses – se qualifica melhor a partir da inferência de um tipo de engendramento seu com o humano. Ou, de uma forma menos intrincada, adotem-se alguns dos ensinamentos da etnomusicologia, que remetem a constituição complexa da música inexoravelmente no trânsito e manipulação entre as esferas do sonoro e do humano (MERRIAM, 1977 e SEEGER, 2008), e disso se cogite entrever noções como a de cognição, intencionalidade e consciência, termos próprios e muito caros do vocabulário da fenomenologia.

Cumprindo-se a tarefa em consonância com tais indicações, muito provavelmente se chegue, antes de qualquer conceito, a uma percepção da interseção fundamental entre as áreas da Etnomusicologia e da Fenomenologia. O resumo das constatações diz que a música, elemento tão diverso quanto expressivo, em praticamente todas as circunstâncias culturais que se têm notícias, só se deixa compreender, de fato, pelo seu ato em si ou pelo seu momento de feitura. Com a vocação de se esquivar das formas mais conhecidas de retórica a música é essencialmente mais verbo do que substantivo, mais ação e menos objeto, menos conceito e mais processo (SMALL, 1998 e COOK, 2006a).

Da atenção à Experiência

Chega-se, pois, a uma característica comum entre Etnomusicologia e Fenomenologia, e a aproximação pretendida se desenha por um ponto que, diga-se, funciona praticamente como definidor, de algum modo, em ambas as esferas do conhecimento: a atenção que as disciplinas dedicam à experiência é um elo a se levar muito em conta.

Tomando-se, primeiramente, o campo da Etnomusicologia, não será difícil perceber o cuidado de alguns dos mais importantes de seus autores ao elemento experiencial que se fixa no âmbito das culturas musicais. Como exemplos destacáveis disso, mencionem-se os trabalhos de BLACKING, 2007 [1995] – no qual, desde o título, relacionam-se os termos do trinômio “música-cultura-experiência” – e alguns dos mais importantes apontamentos de SEEGER, 2008, em que se fala sobre “costumes, reflexões e miríades de circunstâncias’ que dotam a música de seus efeitos” (SEEGER, 2008, p. 08 [244]).

Além dos dois autores mencionados acima, uma gama de outros pensadores se poderiam citar validando a ideia da centralidade da experiência enquanto elemento de definição da música no ramo etnomusicológico. O caso é de ordem tão crucial que se pode inferir que não é à toa que se utiliza a expressão ‘experiência musical’ em diversos dos trabalhos de tais indivíduos: o uso do binômio não é inadvertido, e parte de uma consideração crucial pelo elemento humano e pela singularidade do envolvimento de cada pessoa com determinados sons que lhes chegam ao contato.

Se a situação difere disso em algum nível no âmbito da Fenomenologia, pode-se dizer que qualquer distinção se dá mesmo pelo aprofundamento da consideração diretiva do próprio termo ‘experiência’, isto é, no grau de enlevo que o termo recebe aqui. Se para a Etnomusicologia, o quê experiencial da música é sublinhado como elemento que se soma a outros numa definição do que se pode denominar, amplamente, como ‘o musical’, para os estudiosos e filósofos da corrente fenomenológica o elemento experiencial humano estabelece o próprio cerne da ‘ocupação’ de sua disciplina:

[...] focar nossa atenção não tanto no que experienciamos lá fora no mundo, mas na nossa experiência do mundo, é dar o primeiro passo na prática da fenomenologia. A palavra “fenomenologia” significa “o estudo dos fenômenos”, onde a noção de um fenômeno e a noção de experiência, de um modo geral, coincidem. Portanto, prestar atenção à experiência em vez de àquilo que é experienciado é prestar atenção aos fenômenos. (CERBONE, 2006, p. 13).

Sem que se pretenda que a relação entre a ideia de experiência musical e a noção de experiência fenomenológica pareça óbvia, é de se afirmar que para o intento deste trabalho, torna-se suficiente que se resuma o seguinte: levando-se em conta a experiência humana enredada com ou pela a música (SEEGER, 2008), é quase automático que se considere, de alguma maneira, que a música é um fenômeno (TITON, 2008). E aqui novamente se concorda com Christopher SMALL (1998), mas lendo-o através de uma orientação mais próxima do que se levará em consideração daqui pra frente: o ‘musicar’ do musicólogo neozelandês, segundo se crê, instaura-se em experiências ricas de sentido, e a música, nesse ínterim, se toma menos como uma ‘coisa’ e mais pelo seu estatuto fenomênico.

O leitor permitirá um parêntese e, com alguma boa vontade, retornará três páginas acima para rememorar uma proposta que se fez: lembre-se, pois, do último parágrafo da página 83, onde se solicitou que fosse imaginado um exercício em que se coadunassem apontamentos etnomusicológicos e fenomenológicos. A necessidade de inserção de certas denominações e alguns referenciais não permitiu, entretanto, que se exemplificasse ali o exercício, e nem mesmo que se fixasse uma descrição mais detalhada do desenrolar de uma atividade assim orientada; mas isso não significa que o exemplo não exista e nem que não se encontre próximo – ora, voltando-se à primeira secção deste trabalho o que se lê é não propriamente o melhor esboço da tarefa sugerida, mas, uma tentativa de levar a cabo o intento de uma redação etnográfico-fenomenológica.

É por isso, então, que se nota, na construção textual da parte inicial deste volume, a vontade de delinear a trama das ocorrências do campo não só pelo ditado cronologicamente organizado ou pela transcrição de entrevistas previamente estruturadas num gabinete. O que se pretendeu ali, agora se pode afirmar com maior clareza, foi atentar para os elementos sensacionais vindos das Rodas de Choro que se observavam-ouviam. E se a busca era pela expressão musical, pelos índices de expressividade da música dos chorões, realmente a investigação parecia se encaminhar bem, sobretudo, por que se praticava conforme orientações atualmente consideradas pertinentes:

O encaixe entre fenomenologia e etnografia – ou, mais precisamente, o encaixe da fenomenologia com as intenções mais humanísticas do impulso etnográfico – é [dos] mais justos. Apesar de muitas dificuldades, existe, creio eu, uma compreensão essencial no antigo projeto etnográfico como praticado na etnomusicologia. Embora o trabalho de campo possa ser conceituado em uma série de formas, vários etnógrafos na nossa disciplina tomam como sua tarefa o objetivo de entender as experiências de outras pessoas. [...] a preocupação etnográfica com a experiência é, creio eu, a chave para o laço de compromisso da etnomusicologia com o mundo mais próximo das pessoas e suas músicas [...]. A ênfase na experiência é também o que faz a fenomenologia relevante para a etnomusicologia e etnografia [da música]: a fenomenologia oferece um rigoroso método para estudar experiências. (BERGER *in* BARZ & COOLEY, 2008, p. 68).

A etnografia da música [se define] [...] por meio de uma abordagem descritiva da música que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. [...]. A música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros. [...]. A definição de música como um sistema de comunicação enfatiza suas origens e destinações humanas e sugere que a etnografia (escrita sobre música) não somente é possível, mas é uma abordagem privilegiada do estudo da música. (SEEGER, 2008, p. 239).

A prática, então, fixou-se na assimilação do seguinte: a cada dia, os meios e ferramentas adotados pela etnomusicologia têm se tomado mais e mais como ferramentas assertivas nas investigações das estruturas que permitem aos sons se investirem de sentidos musicais e de significações sociais em determinados contextos (COOK, 2006a e 2006b). E esta realidade desencadeia, então, outra característica da narrativa etnográfica sobre as Rodas de Choro que se fez acima; é de se notar que a etnografia a respeito do ‘Salomão’ foi um tanto ‘dramática’ ou, permita-se inferir, mencionou e dialogou constantemente com algo do ramo da estesia, da apreensão do sensível e de sua menção ainda sem o pudor de demonstrar o impacto vívido que causava: não foi sem nexos, portanto, que as subdivisões da secção da etnografia foram adotadas ao modo quase de pequenos contos – e se a leitura destes não vale tanto pela questão de uma estética literária, pelo menos se pretende acreditar que algum valor se lhe atribui pela dedicação em descrever algumas das sensações vindas do campo e que se engendravam no complexo significante da música.

Para ajudar a pensar sobre este outro paradigma de estudo foram extremamente úteis, dentre outros, os apontamentos de Jeff Todd Titon e Nicholas Cook, a respeito das especificidades da aproximação com campos de estudo musical e sobre a possibilidade de inserir nesta tarefa um método fenomenológico de trabalho (TITON, 2008); ou acerca, pelo menos, de uma preocupação mais diretamente instaurada sobre os sentidos da experiência musical (COOK, 2006a).

O trabalho de campo não é mais visto como principalmente o de observar e coletar (embora, com certeza, envolva estas ações), mas o de vivenciar e compreender a música. [...]. O novo trabalho de campo nos leva a perguntar como é para uma pessoa (incluindo nós mesmos) fazer e conhecer a música enquanto experiência vivida. (TITON *in* BARZ & COOLEY, 2008, p. 25).

Enfim, se é correto afirmar que os referenciais teóricos serviram bem ao propósito de fornecer orientações e argumentos agora instalados na base metodológica desta pesquisa, não se pode desconsiderar que as diretrizes procedimentais levadas em conta até este ponto do trabalho posicionam-se, no mínimo, como ensaios dum aprendizado efetivo. Aqui, se retoma ativamente a dialética entre ‘campo’ e ‘gabinete’ (CLIFFORD, 2008), ou as elucubrações complexas do desenvolvimento paralelo de leituras críticas e execução de uma etnografia etnomusicológica (atividade que remete, novamente, a BERGER, TITON e SEEGER, em artigos do mesmo ano de 2008). A hermenêutica, disso tudo, desenha-se complexa e coloca-se em movimento: ir e vir entre pesquisador e fenômeno.

Cerceamento da pesquisa

Sim, é de se concordar que as promessas até aqui são muitas e amplas. O momento de apresentação final do aparato teórico-procedimental parece ser fundamental para que se estipulem alguns limites que se colocarão ante a feitura deste trabalho. Compreenda-se, desta maneira, que das diversas ramificações do pensamento tangenciadas nas secções anteriores, nem todas aparecerão como ponto específico da atenção; tomadas de outro modo, porém, pode-se resumir algo da sua relação lógico-ferramental com o elemento que aqui mais interessa: uma abordagem etnomusicológico-fenomenológica acerca da expressividade musical do Choro.

Certamente, o tratamento da pertinência, ou não, de tal questão poderia ter sido um tanto mais breve, uma vez que trabalhos que aproximam a música da fenomenologia não se tomem propriamente como uma novidade (relações do tipo dão-se há algumas décadas, segundo o levantamento de CAVAZZOTTI e FREIRE, 2005); assim também não acontece com a ideia de aproximação entre etnomusicologia e fenomenologia (que remetem, segundo BERGER, 2008, aos anos 1980), e nem com as destacadas tarefas de descrição etnográfica (SEEGER, 2008) e da descrição fenomenológica (MERLEAU-PONTY, 1999).

Mas, o engendramento das reflexões que compõem o espesso das considerações metodológicas daqui, mesmo que se considerem um tanto demoradas, ao menos têm o mérito de demonstrar três realidades da pesquisa: a) o cuidado no exame das alternativas de estudo e pesquisa; b) a profunda consideração das contribuições e dos trabalhos anteriores a respeito do Choro, e do ponto em que se encontra a compreensão das características definidoras desta ‘música’; c) o quão complexa se mostra a aproximação com a música – e mais ainda com vertentes da chamada música popular – e a amplitude dos questionamentos relativos às estruturas de seu significado e expressão.

Abreviando a discussão, portanto, anote-se que a próxima tarefa será precisamente a de tecer considerações sobre o que caracteriza a expressividade musical do Choro, tentando apreender sua ecceidade a partir da relação entre os executantes e o seu ‘fazer’ musical; e o como se realizará a empreitada passa pelas etapas e noções que se delineiam abaixo.

--

Aqui se contempla diretamente a escolha do que se tornou, por assim dizer, o campo etnográfico deste trabalho: elemento intrinsecamente ligado à história do Choro, a Roda se toma como um ambiente privilegiado para a apreciação, contato e transmissão de caracteres próprios dessa música – local ideal para a ‘formação e aperfeiçoamento’ de um músico chorão “uma característica que se manteve [praticamente] inalterada ao longo de [mais de] um século no ambiente do Choro.” (CAZES *in* DREYFUS, 2005, p. 19). A concepção de estudo aqui em voga, portanto, permite crer nas ‘Rodas’ como fontes de informações pertinentes a este universo musical, e como lugar da iminência de suas características expressivas:

A roda de Choro oferece um rico ambiente para análise tanto do contexto musical da performance quanto do contexto social que nutre as relações musicais. [...]. Os relatos dos chorões apontam para a importância da existência de rodas para manutenção e recriação da tradição musical do Choro. (L. FILHO, 2011, p. 148).

As Rodas, embora não sejam os únicos espaços de acontecimento da manifestação chorona, ainda são consideradas por aficionados e estudiosos como locais insubstituíveis de interação entre os chorões, e entre estes e os apreciadores do Choro – vale lembrar que o próprio termo ‘choro’ já serviu para designar justamente estas reuniões ou as festas em que se aglutinavam os ‘músicos populares’ no Rio de Janeiro dos mil e oitocentos; “o que sabemos, com certeza, é que, no início, a palavra designava o conjunto musical e as festas onde esses conjuntos se apresentavam” (DINIZ, 2008, p. 29). Sua importância, portanto, ratifica-se pela sua característica inalienável de espaço verdadeiramente compartilhado entre executantes e apreciadores: “o Choro pode ser ouvido no palco de um teatro, casa noturna [...] mas não há dúvida que o habitat natural dessa música é a roda de Choro, um encontro doméstico.” (CAZES, 1998, p. 113)⁹⁰.

Atentando para este último ponto mencionado, percebe-se o quão interessante se torna considerar o ambiente de uma Roda de Choro enquanto espaço de performance, e assim adentra-se no que seria uma enorme vantagem de uma etnografia enquanto base de um estudo da expressividade do Choro: a possibilidade de uma perspectiva alicerçada no estudo do fazer musical em estado latente, no instante do ‘performar’.

⁹⁰ Aqui, lembre-se da interessante constatação que o trabalho de campo no bar do Salomão legou à pesquisa (página 25 da etnografia): aquela em que se percebeu que o boteco, para efeitos de envolvimento da roda, apresentava-se quase que como uma extensão dos quintais daqueles músicos.

Neste particular, há que se atentar, e muito, para as especificidades do tipo de performance em apreciação, e especialmente para o que se pode definir, conforme a terminologia do etnomusicólogo norte-americano Thomas TURINO (2008), como seu caráter de “performance participativa”⁹¹. Crucial compreender, por este turno, que na realização musical desenrolada num ambiente de Roda de Choro concorrerão como constructos do ‘fenômeno’ musical – além, evidentemente, da execução músico-instrumental – intervenções das mais imprevisíveis advindas do que tradicionalmente se tomaria como a ‘audiência’ da música: clientela do bar, donos e funcionários do estabelecimento, o pesquisador, enfim, quem ali estivesse sem tocar algum instrumento.

Característica irrefutável deste contexto, então, será a queda ou pelo menos um pronunciado índice de atenuação daquela linha divisória estabelecida entre ‘músico’ e ‘plateia’, entre ‘artista’ e ‘espectador’ – estabelece-se, pois, outro tipo de ritual, com ares mais espontâneos, embora certamente nele existam entremeadas convenções intrínsecas para a sua manutenção. A realidade é tal, que para sua compreensão torna-se também necessária uma noção estendida de ‘música’, um alargamento do campo de percepções direcionadas ao musical – nada muito distante de premissas etnomusicológicas; e a performance dos chorões, pelo que se evidencia, deve ser tratada mais ampla e contextualmente, e, nesse sentido, algo de muito sugestivo e pertinente se encontra, por exemplo, no seguinte trecho:

A [performance] não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). Salvo em caso de ritualização forte, nada disso pode ser considerado como signo propriamente dito – no entanto, tudo aí faz sentido. A análise da performance revelaria assim os graus de semanticidade; mas trata-se, antes, de um processo global de significação. (ZUMTHOR, 2000, p. 75).

⁹¹ A expressão “performance participativa” (no original inglês ‘*participatory performance*’) aparece antes num trabalho de Michael Chanan (1994), opondo-se ao que o autor denomina, grosso modo, como uma música que se torna parte de uma economia estética definida pelo consumo passivo e cada vez mais privado, fruto de um longo e perene processo histórico-econômico eurocidental (conforme COOK, 2006a). A leitura e emprego dos termos por Thomaz Turino (2008) interessam mais aqui, entretanto, pela sua aproximação com universos musicais populares os quais, comumente, são tratados mais de perto pela Etnomusicologia. Ainda sobre a ideia das performances participativas em rodas de Choro, cabe mencionar que tanto a disposição em formato de roda quanto as outras de suas características intrínsecas podem ser tomadas como indícios daquilo que muitos consideram como a “miscigenação cultural” da qual “deriva” o Choro. Esta afirmativa encontra base quando se consideram que muitas das manifestações musicais afro-brasileiras fundamentais apresentam esse caráter performático circular, corpóreo e agregador e colaborativo – são “música e dança de roda”. A consideração serviria de ensejo até para outra pesquisa, entretanto, o importante para os interesses daqui é que este elemento básico do Choro – a roda – oferece grande contraste ao esquema tradicional da cultura eurocidental que estabelece, em geral, espaços distintos para o executante e o apreciador.

O que mais chama a atenção nos comentários do linguista Paul Zumthor (1915-1995) acerca do tema da performance – e, portanto, explica o trazer de suas considerações para perto da presente pesquisa – é a coincidência de suas inferências com uma superação que aqui se pretende: a da “ilusão de que a música pode existir independente de seus performers e de sua audiência’ (SEEGER, 2008, p 239), ou a ideia de uma expressividade musical do sonoro musical *per si*. Ora, se a performance é contextual, participativa, e se dela se espera algo de expressão, seria incoerente e insustentável o esforço em tomar sentidos simples e puramente do sonoro: isso revelaria tão somente um fragmento da significação da música; no caso específico, somente uma nesga do que é a expressividade do Choro.

Outro ponto interessante das abordagens de Zumthor é a relação que se inscreve em seus trabalhos entre o corpo e a performance: não é a toa que a citação acima se retira de um texto intitulado “*O empenho do Corpo*”.

Sim, interessa a consideração do corpóreo também nas performances do Choro, e isso se evidencia desde episódios narrados na etnografia supraposta⁹². E além do exemplo próximo desta pesquisa, também desse ponto se destacam interpelações mais amplas entre o ideário do crítico literário suíço e ensinamentos de etnomusicólogos a respeito da complexidade comunicativa do fazer musical:

Quando os performers [músicos] iniciam, movem seus corpos de certa forma, produzem certos sons e impressões, eles se comunicam entre si por meio de sinais para coordenar a performance. Sua performance tem certos efeitos físicos e psicológicos sobre a audiência, fazendo surgir um tipo de interação. Na medida em que a performance avança, o envolvimento entre os performers e sua audiência continua, surge a comunicação, que geralmente resulta em vários níveis de satisfação, prazer e até êxtase. (SEEGER, 2008, p. 238).

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. [...]. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar [...]. Ação (e dupla: emissão-recepção), a performance põe em presença atores (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, meios (voz, gesto, mediação). Quanto às circunstâncias que formam seu contexto, remeto-as aos parâmetros de tempo e de lugar. (ZUMTHOR, 1997, p. 157).

--

⁹² Retorne-se, por favor, a parte do primeiro capítulo desta dissertação que se intitulou sugestivamente como “*Acerta o passo*” e com a seguinte epígrafe: *a dança e a música, o Choro e o Corpo*.

Enfim, resta expor, no cerceamento da presente pesquisa, a relação que se pretende expor entre ‘expressividade’, ‘performance’ – e no caso, a ‘performance participativa’ – e os apontamentos sobre o ‘corpo’. Ora, para iniciar a compreensão disso, deve-se saber que a abordagem que este trabalho fará acerca do tema da expressividade musical do Choro terá como detalhe fundamental a aproximação mais diretiva com a Fenomenologia do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

O que faz acreditar que o caminho será frutífero é a correlação do que se pode intuir do expressivo musical em campo com algumas das noções defendidas por Merleau-Ponty, principalmente, naquela que é sua mais visitada obra: a *Fenomenologia da Percepção*. A importância desta referência teórico-procedimental será destacada, separadamente, no capítulo que se segue, mas, por ora, se sintetiza bem pela seguinte caracterização da filosofia do catedrático em foco:

[A] filosofia de Merleau-Ponty [...] é uma reflexão nos fenômenos considerados a partir das experiências às quais estamos indissociavelmente vinculados. Ela não toma por base a “verdade” que algum pensamento presume existir, mas o nascimento dos fenômenos juntos às partes do nosso corpo e junto aos dados sobre os quais este se aplica. Apesar da tradição cartesiana, que não reconhece, nas experiências, senão eventos subsidiários de nossa existência, Merleau-Ponty admite, nelas, um poder criador. Os fenômenos são as totalidades desencadeadas por esse poder. E a expressão é o nome com o qual Merleau-Ponty designa a esse poder. (MÜLLER, 2001, p. 09).

--

De momento, a síntese possível do intento deste trabalho é a seguinte: a partir de algumas das principais ideias examinadas por Merleau-Ponty, será empreendido o estudo de elementos destacados das performances participativas a que se assistiu e presenciou nas visitas ao Bar do Salomão. E, como um afinilamento é preciso, tais elementos a que se dedicará revisão serão: 1) a intencionalidade instaurada no ato de estar presente numa Roda de Choro; 2) o índice semântico-corporal em situação performances em Roda; 3) a estrutura que, do complexo dos elementos anteriores, permite emergir a expressão musical; a conformação interativa que permite crer num “sentido sensível” (MERLEAU-PONTY, 1999 *apud* REIS, 2008) do Choro pela própria existência enérgica do musicar.

3. EXPRESSIVIDADE: REFLEXÕES PRELIMINARES

3.1 Merleau-Ponty e sua ‘*Fenomenologia da Percepção*’

Apontamentos iniciais

Complexa exatamente na medida em que se ergue como rica e dinâmica; minuciosa de maneira a salientar a adequação de seu volume e da densidade de sua prosa. Se solicitado fosse que, com poucas palavras, se enumerassem algumas das características da filosofia do francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e que se aplicassem ainda como predicados cabíveis ao seu mais amplo e conhecido trabalho – sua abrangente e bastante lembrada *Fenomenologia da Percepção*⁹³ – certamente as suas qualidades mais notórias apresentariam satisfatoriamente pelos termos acima. Sim, o pensamento que o filósofo desenvolve – em especial nessa obra – demonstra a profundidade de seu ideário: sua reflexão insere-se, não somente na caminhada histórica da fenomenologia como uma simples extensão dos ‘postulados fenomenológicos’ ou das ‘questões fenomenologicamente orientadas’ – aquelas que seus intérpretes chamam “ontológicas” (MÜLLER, 2001 e FERRAZ, 2009) – mas, ainda em contexto com isso, embora com alguma primazia – os ditames merleau-pontyanos versam também a respeito das aplicabilidades circunscritas de determinadas questões que a fenomenologia ainda tem ‘de colocar para si mesma’(MERLEAU-PONTY, 1999).

“Merleau-Ponty não é um filósofo fácil de entender, mas o esforço neste sentido é mais do que compensado” (MATTHEWS, 2010, p. 07). O difícil para sua compreensão, entretanto, vem menos de uma obscuridade por si mesma e mais pela sutileza e afinco de seu pensamento. Crítico – inclusive de si e da própria tradição fenomenológica, desde Husserl (1859-1938), Heidegger (1889-1976) e Sartre (1905-1980) –, além de audaz e detalhista, o fenomenólogo de Rochefort-sur-Mer aparece como uma figura das mais importantes do existencialismo e da fenomenologia que marcaram a filosofia no século XX, e isto muito devido àquela que é sua maior publicação.

⁹³ O filósofo ou fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty nasceu em 1908, em Rochefort-sur-Mer, um distrito na porção litorânea oeste da França. A primeira publicação de sua *Fenomenologia da Percepção* – obra aqui de interesse – data de 1945. O livro, portanto, foi apresentado à comunidade parisiense no imediato pós-segunda guerra mundial, ao mesmo tempo em que seu autor preparava-se para concorrer ao que seria seu futuro cargo: professor da Universidade de Lyon. Sua carreira e suas revisões filosóficas, entretanto, foram interrompidas poucos anos depois pela sua morte abrupta em 1961. (MATTHEWS, 2010 e CERBONE, 2012).

A fenomenologia como método e exercício crítico

Fenomenologia da Percepção constitui um completo repensar do método fenomenológico e da fenomenologia (Merleau-Ponty sustenta que esse repensar é essencial à prática constante da fenomenologia), embora não haja dúvidas de que ele tenha aprendido muito com Husserl, Heidegger e Sartre, e igualmente com Scheler. Talvez a característica mais surpreendente da fenomenologia de Merleau-Ponty, em contraste com a de Husserl, de Heidegger e de Sartre, seja a extensão de seu desenvolvimento com a pesquisa empírica em curso nas ciências naturais, especialmente psicologia, fisiologia e linguística. Merleau-Ponty foi profundamente influenciado pela psicologia da *Gestalt* (nos anos 1930, ele assistiu às conferências de Aron Gurwitsch sobre o sujeito) especialmente sua ênfase na estrutura holística da experiência. (CERBONE, 2012, p. 146-7).

Sempre orientada reflexivamente, a criticidade merleau-pontyana aparece como uma proposta, por assim dizer, fundamentalmente ‘contraescolástica’ e fornece o alicerce de algumas de suas propostas mais radicais: sua marca, nisso, faz-se de uma postura anticomum, calcando em algo que seu texto valoriza enquanto possibilidade da fenomenologia: sua dissidência enquanto mérito e sua perscrutação valiosa.

O filósofo utiliza este argumento, tal qual ou um tanto mais enfaticamente que seus pares – lembrando especialmente de Husserl, o laureado ‘pai’ da fenomenologia, e de Heidegger – compreendendo-o de uma maneira própria. Seu proceder, conforme acredita, o posiciona como fiel às orientações fenomenológicas cruciais e permite que assuma francamente seu discernimento acerca de outras teorias do conhecimento e outras filosofias ‘consolidadas’ e que, de tão aceitas, acabam se emparelhando ao ‘senso comum’. (MERLEAU-PONTY, 1999 e CERBONE, 2012).

O leitor apressado renunciará a circunscrever uma doutrina que falou de tudo e perguntar-se-á se uma filosofia que não consegue definir-se merece todo o ruído que se faz em torno dela, e se não se trata antes de um mito e de uma moda. Mesmo se fosse assim, restaria compreender o prestígio desse mito e a origem dessa moda, e a seriedade filosófica traduzirá essa situação dizendo que *a fenomenologia se deixa praticar e reconhecer como maneira ou como estilo; ela existe como movimento antes de ter chegado a uma inteira consciência filosófica*. Ela está a caminho desde muito tempo; seus discípulos a reencontram em todas as partes, em Hegel e em Kierkegaard, seguramente, mas também em Marx, em Nietzsche, em Freud. Um comentário filológico dos textos não produziria nada: só encontramos nos textos aquilo que nós colocamos ali, e, se alguma vez a história exigiu nossa interpretação, é exatamente a história da filosofia. É em nós mesmos que encontramos a unidade da fenomenologia e seu verdadeiro sentido. A questão não é tanto a de enumerar citações quanto a de fixar e objetivar *esta fenomenologia para nós* que faz com que, lendo Husserl ou Heidegger, vários de nossos contemporâneos tenham tido o sentimento muito menos de encontrar uma filosofia nova do que de reconhecer aquilo que eles esperavam. A fenomenologia só é acessível a um método fenomenológico. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 02. *Grifos do autor.*)

O contraescolástico fenomenólogo em questão, a partir ainda do prefácio de sua *Fenomenologia da Percepção*, evidencia ponderações acerca do quê de inadequado que pressente, primeiramente, no ‘cientificismo’ moderno – o sistema amplo de elaborações das conhecidas ‘ciências naturais’ a partir de Galileu⁹⁴ (MATTHEWS, 2010) – e, principalmente, sobre o que denomina particularmente como “empirismo” – de cunho cartesiano⁹⁵ – e “intelectualismo” – segundo se intui textualmente de seu livro, de cunho kantiano⁹⁶ (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 03; 28 e 54 respectivamente).

O primeiro alvo da astúcia do filósofo francês, portanto, é o ‘conhecimento científico’ do qual pondera limites que, segundo pensa, não são ‘autoconhecidos’ ou dos quais os cientistas não se informam. O catedrático defende, sobremaneira, os pontos de reflexões fenomenológicas contra os das conhecidas ‘ciências’ em geral: sublinhando a vocação ‘descritiva’ – e não indutiva – da fenomenologia, repõe para os cientistas a importância da atenção ao que denomina como um ‘retorno à experiência’, uma volta cognoscitiva à percepção primordial do ser-no-mundo:

Trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar. Essa primeira ordem que Husserl dava à fenomenologia iniciante de ser uma “psicologia descritiva” ou de retornar “às coisas mesmas” é antes de tudo uma desaprovação da ciência. [...]. Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é expressão segunda. [...]. Retornar as coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem [...]. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 03-04).

A ciência, para Merleau-Ponty, tenta ser um domínio humano quase sem a ‘intervenção humana’ ou o menos possível dessa intervenção; o cientista põe-se, então, atento às ‘coisas em si’ e se interessa pelas suas ‘propriedades verificáveis’; estas, entretanto, situam-se metodologicamente alheias ao ser que é capaz de fazer com que tais características deem-se ao ‘sentido’. Aliás, este ‘ser’ ou ‘agente’ – em geral um ‘corpo estranho’ – é posto para trás no esquema da ‘experiência científica’: há de se ser diretivo e impessoal; o exercício da idiosincrasia deve-se evitar.

⁹⁴ Galileu Galilei (1564-1662), importante matemático, astrônomo e físico e um dos fundadores daquilo que se conhece como ‘ciência moderna’.

⁹⁵ A referência, aqui, faz-se à René Descartes (1596-1650), importante matemático e filósofo francês seiscentista.

⁹⁶ O texto de Merleau-Ponty, sempre próximo de onde se comenta acerca do que denomina como “intelectualismo”, menciona por diversas vezes o nome do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804).

O exercício anticartesiano, em *Fenomenologia da Percepção*, inicia-se pouco depois destas ponderações. Ávido pelas leituras acerca da *Gestalt* – a ‘Psicologia da Forma’ – e inspirado ainda por um Husserl ‘tardio’, Merleau-Ponty argumenta longamente contra a maneira “empirista” de conceber a percepção humana. Assim como os ditames ‘gestaltistas’, o argumento fenomenológico merleau-pontyano também censura na concepção de René Descartes e seus seguidores as descrições “sensacionistas” da experiência perceptual (CERBONE, 2012, p. 147), isto é, teorias que, grosso modo, contemplam a percepção enquanto modo de envolvimento de algum tipo de átomos ou moléculas sensórios dados ao contato com os sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato), apreendidos por tais sentidos e significados pelo intelecto.

A crítica mais direta a este modo de pensar a ‘percepção’, a ‘estrutura do conhecimento’ e a ‘expressão de sentido’ dá-se, então, no sentido de que o cartesianismo desconsidera a camada primordial da percepção, e, por consequência, substitui pelo seu afã analítico, aquilo que os leitores mais assíduos da *Fenomenologia da Percepção* nomeiam como a “integridade de percepção” (CERBONE, 2012, p. 169).

Retornando aos fenômenos, encontramos como camada fundamental um conjunto já pleno de um sentido irreduzível: não sensações lacunares, entre as quais deveriam encaixar-se recordações, mas a fisionomia, a estrutura da paisagem ou da palavra, espontaneamente conforme as intenções do momento, assim como às experiências anteriores. [...]. Perceber não é experimentar um sem-número de impressões que trariam consigo recordações capazes de completá-las, é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 47).

[...] o primeiro ponto contra essa imagem empirista da percepção é que nossa experiência imediata não envolve uma consciência de quaisquer unidades sensíveis individuais. [...]. Merleau-Ponty afirma que “o algo perceptual está sempre em meio a alguma coisa, forma sempre parte de um ‘campo’ [...]. A descrição mais básica da experiência perceptual mais básica envolve as ideias de figura-e-fundo [*Gestalt*]. [...] a principal afirmação de Merleau-Ponty é que o empirismo não é apenas descritivamente inadequado (embora este seja um grande problema se estivermos fazendo fenomenologia!), mas, mais fortemente, que suas inadequações descritivas o tornam teoricamente irrecuperável. [...] sua afirmação é que se fôssemos começar com tais elementos fundamentais atomísticos, sensações, ideias ou estímulos tão simples, então, nunca poderíamos recuperar a experiência ordinária, uma vez que a última contém características que não são redutíveis aos elementos fundamentais sensíveis do empirismo e, entre eles, quaisquer relações são possíveis. Em outras palavras, se o empirismo estivesse correto sobre os elementos fundamentais da experiência perceptual, então o tipo de experiência perceptual da qual desfrutamos de fato seria impossível. [...]. As características da percepção infundem e influenciam umas às outras, e, assim, não podem ser tratadas como elementos autônomos, estando uma pela outra somente em relações externas. Posto sucintamente, o empirista ignora o que podemos chamar de “integridade da percepção”. (CERBONE, 2012, p. 164-5).

Já a respeito do “intelectualismo”, a *Fenomenologia da Percepção* (1999, p. 54) denota um posicionamento um tanto mais condescendente, mas não sem uma avaliação atenta das inferências deste modelo de pensamento. A este respeito, o seu autor novamente se ‘reúne’ à maioria dos seus predecessores da fenomenologia com uma postura reflexiva que se pode chamar ‘pós-kantiana’: não nega, pois, totalmente os ganhos da ‘doutrina’ do filósofo alemão setecentista, mas empreende uma revisão radical de sua sistemática epistemológica (conforme FERRAZ, 2006; MATTHEWS, 2010 e CERBONE, 2012):

O segundo dos “preconceitos tradicionais”, que Maurice Merleau-Ponty chama de “intelectualismo”, tem a virtude de enfatizar o papel do sujeito que percebe no ato de percepção, e sua concepção de percepção, como a consecução de um sujeito ativo [...]. Ao mesmo tempo, como indica o fato de ele designar o intelectualismo como um “preconceito”, a descrição que o intelectualismo faz da percepção permanece problemática. (CERBONE, 2012, p. 174).

Após muitas e muitas elucubrações que, embora sendo muito interessantes, não cabem neste ponto de discussão sucinta, as conclusões do fenomenólogo da percepção não são, afinal, muito felizes no que concerne ao “intelectualismo”: este último, embora estruturado em alguns aspectos como oposto ao empirismo, ainda parte de ideias que são – se tomadas em sua extrema coerência – tipicamente empiristas; dentre estas ideias, destaque-se que os intelectualistas não contrariam a noção sensacionista ligadas aos órgãos dos sentidos.

Ao somente complementar tais concepções acerca da percepção e do conhecimento humano, esta vertente epistemológica herda os problemas e “preconceitos filosóficos” (CERBONE, 2012) empiristas em vez de suplantá-los (MÜLLER, 2001; CERBONE, 2012 e MATTHEWS, 2010). O mais instigante da análise merleau-pontyana, isto posto, assenta-se, pois, na audaciosa aproximação que se faz evidente entre os apontamentos de Descartes e a epistemologia de Kant; e, principalmente, dos papéis similares que ambos – embora ‘antípodas’ entre si – destinam para a ‘consciência’:

O que faltava ao empirismo era a conexão interna entre o objeto e o ato que ele desencadeia [e isto o intelectualismo ‘proporciona’]. O que falta ao intelectualismo é a contingência das ocasiões de pensar. No primeiro caso, a consciência é muito pobre; no segundo, é rica demais para que algum fenômeno possa *solicitá-la*. O empirismo não vê que precisamos saber o que procuramos; sem o que não o procuraríamos, e o intelectualismo não vê que precisamos ignorar o que procuramos; sem o que, novamente, não o procuraríamos. Ambos concordam no fato de que nem um nem outro compreendem a consciência *ocupada em apreender*, não notam essa ignorância circunscrita, essa intenção ainda “vazia”, mas determinada, que é a própria atenção. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 56. *Grifos do autor*).

Concluindo, mesmo que o “empirismo” cartesiano e o intelectualismo de veia kantiana contrariem-se em grande medida, no fim das contas, de ambos se tomam ‘lacunas’ epistêmicas que os coadunam e lhes deixam em posição antagônica aos preceitos fenomenológicos (MERLEAU-PONTY, 1999); esta lacuna se traduz – ainda segundo o fenomenólogo francês – ecoando Husserl – na consideração da ‘consciência’ enquanto *algo* que se conquista; choca esta noção, pois, com o ditame de que faz uso a fenomenologia: para esta última, a ‘consciência’ não é nada senão um ‘movimento’, um ‘direcionar-se’ às coisas:

[O retorno às coisas mesmas da fenomenologia] é absolutamente distinto do retorno idealista à consciência, e a exigência de uma descrição pura exclui tanto o procedimento da análise reflexiva [kantiana] quanto o da explicação científica [cartesiana]. Descartes e, sobretudo, Kant desligaram o sujeito ou a consciência, fazendo ver que eu não poderia apreender nenhuma coisa como existente se primeiramente eu não me experimentasse existente no ato de apreendê-la; eles fizeram aparecer a consciência, a absoluta certeza de mim para mim, como a condição sem a qual não haveria absolutamente nada, e o ato de ligação como o fundamento do ligado. [...]. A análise reflexiva, a partir do mundo remonta ao sujeito como a uma condição de possibilidade distinta dela, e mostra a síntese universal como aquilo sem o que não haveria mundo. [...] ela deixa de aderir à nossa experiência, ela substitui a um relato uma reconstrução. Compreende-se, através disso que Husserl tenha podido censurar em Kant um “psicologismo das faculdades da alma” e opor a uma análise noética⁹⁷ que faz o mundo repousar na atividade sintética do sujeito a sua “reflexão noemática⁹⁸”, que reside no objeto e explica sua unidade primordial em lugar de engendrâ-la. O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivos do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela. [...]. Na realidade, não é apenas o empirismo [cartesiano] que nós visamos. É preciso mostrar agora que sua antítese intelectualista [kantiana] situa-se no mesmo terreno que ele. Um e outro tomam por objeto de análise o mundo objetivo, que não é primeiro nem segundo o tempo nem segundo seu sentido; um e outro são incapazes de exprimir a maneira particular pela qual a consciência perceptiva constitui seu objeto. Ambos guardam distância a respeito da percepção, em lugar de aderir a ela. [...]. Esta passagem da tese à antítese, esta mudança do pró ao contra que é o procedimento constante do intelectualismo deixa subsistir sem alteração o ponto de partida da análise; partia-se de um mundo em si que agia sobre nossos olhos para fazer-se ver por nós, tem-se agora uma consciência ou um pensamento do mundo, mas a própria natureza deste mundo não mudou: ele é sempre definido pela exterioridade absoluta das partes e apenas duplicado em toda a sua extensão por um pensamento que o constrói. Passa-se de uma objetividade absoluta a uma subjetividade absoluta, mas esta segunda idéia vale exatamente tanto quanto a primeira e só se sustenta contra ela, quer dizer, por ela. O parentesco entre o intelectualismo e o empirismo é assim muito menos visível e muito mais profundo do que se crê. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 04-05; 53-69).

⁹⁷ Noética: parte da lógica que estuda o pensamento [in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: <http://www.priberam.pt/dlpo/no%C3%A9tica> (consultado em 19 de agosto de 2014)]. Para a filosofia, toma-se o termo noético como derivado do grego *noetikós*: intelectual. A noética é relativa à *noese*, isto é, o ato pelo qual um pensamento visa um objeto (Husserl).

⁹⁸ Noemática [do grego *noemátikos* passando por *noema*: percepção]: relativo ou referente ao noema [“noemático” in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa – <http://www.priberam.pt/dlpo/noem%C3%A9tica> (consultado em 19 de agosto de 2014)]. Segundo sentido acima se refere, basicamente, a uma reflexão que retorne às coisas mesmas, lema maior da fenomenologia husserliana.

3.2 Da estrutura da expressão e sentido pelas lentes de Merleau-Ponty

O “Retorno aos Fenômenos” e a busca de um “Sentido Sensível do Mundo”

O sentido ‘pós-kantiano’ da fenomenologia – sobretudo, conforme constatado no livro que aqui se toma como referência – faz-se evidente exatamente pela consideração de alguns de seus apontamentos e conceitos ‘centrais’ que, num estudo de origem, veem-se surgindo de postulados e elaborações do filósofo germânico do século XVIII. A própria noção de ‘fenômeno’ – se buscada sua compreensão a partir da ‘filosofia moderna’ – deve-se mesmo a Immanuel Kant: um tratamento, pois, não da ‘realidade em si mesma’ – algo humanamente intangível – mas dela ‘tal como aparece ao indivíduo’ que se dispõe ao conhecimento:

[...] sendo o conhecimento algo que, ao menos formalmente, estrutura-se por via do sujeito, mecanismos lógicos presentes na mente, é claro que este conhecimento se constitui de forma relativa ao sujeito, tem a ver com o sujeito; não poderia constituir-se sem essa contribuição fundamental do sujeito. A isso Kant chamou de “fenômeno”: a realidade não como ela poderia ser em si mesma (nós não sabemos como ela seria em si mesma), mas tal como ela aparece a nós, ao sujeito do conhecimento, uma vez que ela nos aparece formalmente condicionada por certas estruturas lógicas da nossa própria mente; certas estruturas subjetivas que Kant descreve como sendo as funções lógicas do conhecimento – ele chama de “elementos transcendentais do conhecimento” [...] que estando antes da experiência [...] dão os seus fatores de organização. A importância dessa noção de “fenômeno” é incalculável. Essa importância deriva, principalmente de que através dessa noção podemos reconstituir a relação entre o sujeito e o objeto em termos de uma correlação, ou seja, não existe objeto que não esteja comprometido com o sujeito que o conhece ou que o representa... Por quê? Por que esta representação consiste, sobretudo, no modo pelo qual essas coisas aparecem a nós de acordo com certas condições que são nossas, da nossa mente [...]. Temos, de um lado, o sujeito do conhecimento, que é apenas uma consciência que apreende o fenômeno, ou seja, que apreende a realidade tal como ele próprio a constitui pelo menos formalmente; e do outro lado temos o objeto que é nada mais que esse fenômeno apreendido pela consciência. (LEOPOLDO E SILVA, 2003) ⁹⁹.

Adequadamente, por essas considerações e pela assumpção de uma ‘relatividade do conhecimento’ – sem mencionar a crucialidade da noção de ‘fenômeno’, evidencia-se o porquê de Merleau-Ponty ser cotado como um filósofo ‘pós-kantiano’ e não ‘antikantiano’. (FERRAZ, 2006).

⁹⁹ A citação constitui-se a partir da transcrição de informações verbais do professor e filósofo Franklin Leopoldo e Silva (USP) na palestra “A Fenomenologia e o Existencialismo de Husserl a Sartre”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qZcYcPaWFGY>> Acesso em: 23 out. 2013. A palestra é integrante de um ciclo intitulado “Balanço do século XX, Paradigmas do Século XXI” produzido pela CPFL Cultural (informações em <http://www.cpflcultura.com.br/wp/ano/2003/>). A transcrição se refere à faixa entre 09’20” e 11’38” no vídeo em questão.

Ora, se disposto e interessado à fenomenologia, o filósofo francês em seus trabalhos, obviamente, dedica-se a compreensão de ‘fenômenos’, e estes muito semelhantemente concebidos conforme as ideias de seu antecessor setecentista. Ocorre, entretanto, que para os intentos merleau-pontyanos de tratamento fenomenológico acerca da percepção, há um ponto fundamental do kantismo que passa inadvertido pela tradição epistêmica eurocidental, mas que necessita enormemente ser rearticulado: apesar de ter cunhado o termo, Kant deixa de se ater realmente aos fenômenos para considerar mais de perto as suas ‘representações intelectualmente constituídas’ (MERLEAU-PONTY, 1999): há nisso um equívoco epistemológico inadmissível para a fenomenologia, e, especialmente para um verdadeiro estudo do ‘fenômeno da percepção’ – um grande risco de suplantação da essência da percepção para dar lugar a uma espécie de “tendência constate de usar os resultados da experiência para explicar esta experiência” (CERBONE, 2012, p. 161-2).

A tradição filosófica kantiana ou assim orientada, posto de outra maneira, compromete a realidade imediata da experiência, e, sobretudo, da experiência perceptual; e não pode senão distorcer a ‘natureza da percepção’. Existe, pois, um raciocínio nisso que envolve o uso de uma ‘concepção determinada do mundo’ para caracterizar o mundo ou mesmo para explicar a experiência que dele se tem; a experiência situacional e o envolvimento primeiro do ente com o que o circunda, neste ínterim, perdem suas essências, e necessitam de uma filosofia que considere sua verve “antepredicativa” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 12) e restabeleça a autêntica dialética entre o ‘sensível nas/das coisas’ e a ‘sensibilidade’ de quem se põe em situação de conhecê-la. É essa filosofia que se pretende em *Fenomenologia da Percepção*, conforme seu próprio autor salienta:

O que é a fenomenologia? Pode parecer estranho que ainda se precise colocar essa questão meio século depois dos primeiros trabalhos de Husserl. Todavia, ela está longe de estar resolvida. A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma “ciência exata”, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo “vividos”. É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possam fornecer [...]. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1-2).

Ao voltar-se sobre a questão acerca do que é a fenomenologia, o filósofo espera, pois, incitar um “retorno aos fenômenos” (MERLEAU-PONTY, 1999, 21) e um consequente redespertar de um sentido tanto do tema da fenomenologia como de sua extensão e aplicabilidade. Assim, “sua concepção de fenomenologia e seu chamado ‘retorno’ aos fenômenos estão unidos” (CERBONE, 2012, p. 159). Posicionando-se desta maneira, e sempre enfaticamente, Merleau-Ponty crê-se, então, habilitado a empreender, de fato, a necessária ‘redução fenomenológica’ (MATTHEWS, 2010 e CERBONE, 2012), uma volta às essências dos fenômenos, em especial o fenômeno perceptivo; erige-se daí, verdadeiramente, a sua pretendida ‘fenomenologia da percepção’.

A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas o “homem interior”, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo. Através disso, vê-se o sentido da célebre redução fenomenológica. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 6).

A noção de Intencionalidade

Ainda que somente ‘de passagem’, mas não sem verdadeiro interesse, é oportuno inferir dessa proposta de “retorno aos fenômenos” uma intenção metódico-filosófica mesmo de “redução fenomenológica” ou “redução eidética” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 06 e 13): volta às essências da percepção e do comprometimento humano com o mundo; um *reducere* de inspiração heideggeriana – um ‘reconduzir para trás’ do modo ‘naturalista’, ‘tradicional’ ou ‘comum’ de se pensar os fenômenos e a sua respectiva percepção.

E isso não à toa; é atentando, pois, para este ponto que se percebe a possibilidade de descoberta ou mesmo de ‘emersão’ de uma realidade que, a bem da verdade, parece consideravelmente manifesta e tácita: ora, a respeito tanto da ‘consciência’ quanto da ‘percepção’ – dois quase sinônimos na compreensão merleau-pontyana – deveria se ter notado sempre que ambas, participando da operação humana de conhecimento, colocam-se sempre como referentes a *algo*, estendendo-se sobre *alguma coisa*, referindo-se a *algum bocado* do mundo; ou ainda de uma maneira mais contundente, a consciência e a percepção são sempre e irredutivelmente ‘consciência *de*’ ou ‘percepção *de*’.

[...] uma vez purificada [pela redução fenomenológica] a consciência [...], eu percebo sempre, na verdade, algo que deveria ter sido sempre óbvio: quando eu falo em consciência, procuro definir o que seja consciência; eu noto que “consciência” é sempre “consciência de alguma coisa”, ou seja, [...] seria impossível que nós pudéssemos falar de consciência sem estar dizendo com isso que “temos consciência de alguma coisa”; na verdade, nós estamos aí diante de uma dupla vantagem: quando eu elucido essa relação entre a consciência e as coisas, entendendo que a consciência é sempre “consciência de alguma coisa”, essa própria relação me permite definir a consciência, ou seja, como consciência é sempre consciência *de*, portanto, está sempre relacionada com alguma coisa, eu percebo que defini-la é sempre considerá-la dessa forma, de tal modo que eu não posso defini-la fora dessa relação. Se quisermos enunciar a mesma coisa de uma forma mais contundente, poderíamos dizer: a consciência não é nada fora dessa relação pela qual ela se apresenta como consciência de alguma coisa, “consciência sempre de alguma coisa”. É que a consciência não é alguma coisa, ela não é uma coisa que se opõe a outras coisas; esta consciência *de* é apenas um modo que o sujeito tem de visar o mundo, de visar às coisas; [...] ela é apenas um movimento de “olhar” [...]. A consciência é apenas isso, e nada mais. (LEOPOLDO E SILVA, 2003)¹⁰⁰.

Eis, portanto, a constituição irrefutável e primeira do ser com o mundo, aquilo que é mostrado pelo sugerido retorno ao fenômeno primordial da relação do homem – qual volitiva ou incidental – com as coisas: “o retorno à experiência perceptual nunca apaga o caráter mundano de nossa existência, nem cinde os ‘fios intencionais’ que no ligam ao mundo circundante” (CERBONE, 2012, p.161). Constatando, então, que perceber é sempre perceber *algo* e que estar consciente é, clara e inexoravelmente, assumir consciência *de* alguma coisa, chega-se, muito apropriadamente, a noção fenomenológica de intencionalidade:

[A] intencionalidade da consciência. [...]. Dizer que a consciência é “intencional” é dizer que está sempre *voltada para* ou *referida a* algum objeto: o que pode ser expresso no lema “consciência é sempre consciência *de* algo”. Por exemplo, pensar é sempre pensar *sobre* ou *em* alguma coisa ou alguém; ter medo é sempre ter medo *de* algo; esperar é sempre esperar *por* alguma coisa. É impossível apenas pensar sem pensar num objeto, ou ter medo sem ter medo de algo, e assim por diante. (MATTHEWS, 2010, p. 15. *Grifos do autor*).

[...] agora nos concentrando na descrição de nossa experiência. Ao fazermos isso, podemos começar a notar algumas coisas. Primeiro de tudo, e como já foi dito, sua experiência visual presente é de alguma coisa: uma página, as palavras na página e assim por diante. Esses objetos são uma parte integrante de sua experiência no sentido de que a experiência não seria o que é caso não incluísse esses objetos [...]. Por agora vamos nos contentar em observar que, sendo a fala sobre a página, sobre as palavras e sobre as letras, uma parte da experiência visual, isso indica que esses são os objetos da experiência: que a experiência é de ou sobre eles. Para introduzir um pouco do vocabulário técnico [...] essa noção de experiência como sendo “de” ou “sobre” seus objetos indica que ela tem o que a tradição fenomenológica chama “intencionalidade”. A tradição fenomenológica concebeu a intencionalidade como sendo o traço definidor; e mesmo exclusivo, da experiência, e, portanto, a fenomenologia pode ser caracterizada como o estudo da intencionalidade. (CERBONE, 2012, p. 14-5).

¹⁰⁰ Conforme a mesma palestra mencionada acima (nota 99) no tempo de 17’06’’ a 19’09’’.

A Corporeidade ou a “Intencionalidade Motora”

Sem, de modo algum, desconsiderar toda a importância dos elementos e ideias trabalhados acima para a correta compreensão da fenomenologia de Merleau-Ponty, é preciso, entretanto, destacar aquilo que é, de fato, o traço definidor ou mesmo o diferencial se sua filosofia: o seu pensamento acerca do corpo humano. Ora, é de se por em evidência, a este respeito, que todo embasamento crítico-filosófico e todo o conhecimento que o filósofo denota do método fenomenológico ganham verdadeiro sentido quando, em seu trabalho, se observa a aplicabilidade de uma fenomenologia que se dirige ao estudo do corpo: a centralidade disto é tal, que muitos dos leitores da *Fenomenologia da Percepção* são impelidos a dizer do livro também enquanto um trabalho de fenomenologia da corporificação. (FURLAN & BOCCHI, 2003 e CERBONE, 2012).

O caráter corpóreo da experiência, deste modo, pode ser tomado como um dos principais interesses do autor francês. Antes de seus trabalhos, e, sobretudo, de sua publicação de 1945 o elemento carnal ou o seu considerado ‘habitação perspectivo do ser’ nunca havia sido examinado com tamanha profundidade e interesse filosófico: ao tratar de exemplos especificamente de pensadores da fenomenologia, talvez algo a este respeito possa se buscar somente em trabalhos mais recentes de Jean-Paul Sartre (1905-1980), que tocam pouco minuciosamente na questão da dialética corpo-consciência como constitutiva do ser; e, com um pouco mais de zelo, nos últimos escritos de Edmund Husserl (1859-1938) – obras que se mencionam, mesmo na *Fenomenologia da Percepção*, como os “inéditos” husserlianos (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 06).

Sartre, portanto, dirá em *O ser e o nada* que “o ser-para-si deve ser completamente corpo e deve ser completamente consciência” [...]. Ele, em seguida, acrescenta que o ser-para-si “não pode ser *unido* a um corpo” [...]. Falar sobre uma união entre a consciência e o corpo envolve uma combinação de duas manifestações do corpo, diferentes e mutuamente exclusivas: meu corpo como experienciado por mim e meu corpo como experienciado por outros. [...]. Em muitos dos trabalhos de Husserl, publicados ao longo de sua vida, a experiência do corpo e o seu papel na experiência de outros tipos de objetos recebe pouco, se alguma, atenção. [...]. O tratamento mais altamente desenvolvido de Husserl acerca do corpo aparece no segundo volume de *Ideias*, que não foi publicado durante sua vida. A atenção a esse trabalho dispersa inteiramente a imagem fantasmática da consciência, que sua caracterização da redução fenomenológica com frequência incita, e serve, além disso, para estabelecer os fundamentos para as investigações futuras de Merleau-Ponty. Merleau-Ponty fez um estudo cuidadoso de *Ideias II*, quando ainda estava sob sua forma arquivada não publicada, e sua influência pode ser percebida em *Fenomenologia da Percepção*. (CERBONE, 2012, p. 149-150. *Grifos do autor*).

É talvez na sua sistemática reflexão acerca das especificidades da experiência encarnada ou corporificada do ser humano que o filósofo de Rochefort-sur-Mer exerce mais amplamente a complexidade de sua fenomenologia. O corpo – ou o Corpo¹⁰¹ – se apresenta, pois, como elemento incitante a uma revisão filosófica das mais diversas questões, tais como as que envolvem o ser em contextos espaciotemporais diversos e considerado a partir das mais diversas vertentes cognoscitivas, qual forem mais fisiológicas ou psicológicas, mais próximas da biologia ou afeitas às linhas cognitivas de investigação. A amplitude desse raciocínio, portanto, compele esta pesquisa a sobrelevar os seus aspectos de mais interesse aqui, isto é, aqueles relativos à temática da comunicação ou da expressão – entendida, pois, como o trânsito de sentidos ou significações sensíveis – isto, imagina-se, facilitará adiante o contexto com ideias referentes à expressividade musical do Choro.

Que o corpo se considere, num trabalho dedicado ao estudo a respeito da percepção (MERLEAU-PONTY, 1999), como o ponto perspectivo da experiência perceptual é uma extensão consideravelmente fácil de cogitar. Se fosse cabível aqui, algumas discussões poderiam se fazer, por exemplo, a respeito das considerações empiristas acerca da experiência corporal, da existência de órgãos dos ‘sentidos’ e de elementos do intelecto que participem disso. Mas, esse não é o caso: a única inferência necessária disso se dá para dizer do contraste que evidencia com o que se escreve na *Fenomenologia da Percepção*: a relação do ser com seu corpo, na última, mostra-se como intangível analiticamente, e denota a crucialidade de um estudo mais amplo e contextual – cinde-se, pois, drasticamente a dicotomia vinda do cartesianismo entre mente e corpo, *res cogitans* e *res extensa* (MÜLLER, 2001).

Sim, é claro, essa fenomenologia não pode partir de outro ponto senão o da consideração de que o corpo é uma ‘ferramenta’ do indivíduo para a percepção do mundo. O interessante, porém, é que o pensador em questão não se fixa somente nesse quê, diga-se, ferramental da corporeidade: para além de ser ferramenta, o corpo do indivíduo é também uma maneira que este encontra para perceber o mundo. Ser uma ‘maneira de conhecer o mundo’ é fundamentalmente diferente, portanto, de ser ou de possuir uma ‘ferramenta de conhecimento’. A estrutura perceptiva corporal, deste modo, insere-se num âmbito que é volitivo e comportamental.

¹⁰¹ Na *Fenomenologia da Percepção* o autor escreve várias vezes a palavra “Corpo”, com “C” maiúsculo, como se fosse um substantivo próprio, em vez “corpo”. Aqui parece que se mantém a distinção husserliana entre corpo-vivido *Leib*, em alemão, e corpo-material, simplesmente *Körper*. A distinção a este respeito tentará ser evidenciada também neste texto.

Caracteriza um tipo de prolongamento disso aquela que é uma das mais interessantes inferências merleau-pontyanas acerca do corpo, qual se coloca inspirada nos “inéditos husserlianos” tratando *a priori* de um tónus ambivalente do corpo enquanto ‘estimulado’ e ‘estimulante’ ou mesmo como ‘sentido’ e ‘sensível’¹⁰².

A dupla constituição do corpo-vivido, como algo que toca e é tocado, estabelece sua materialidade e sua distinção categórica com respeito aos objetos materiais em geral. [...] o corpo não é apenas um objeto material que eu, este ego, tenho; nem é algo ao qual sou agregado e me leva a ter várias experiências. Em vez disso, o corpo-vivido está completamente entrelaçado com minha existência como um ser consciente [...]. (HUSSERL e MERLEAU-PONTY *apud* CERBONE, 2012, p. 156).

O corpo é, em síntese, algo que aparece na experiência como uma espécie categorialmente distinta de coisa, sobretudo, porque ele aparece no ‘trânsito’ entre a experiência – quase como que de um ‘terceiro’ – e a autoexperiência. Ele é o indivíduo ao mesmo tempo em que é *do* indivíduo (MERLEAU-PONTY, 1999)¹⁰³. Ao ‘se experienciar’ de tal maneira, e tangenciar-se também como coisa, é que o homem pode compreender melhor a sua relação cognoscitiva com as demais coisas. Ora, se do Corpo que um indivíduo ‘possui’ retira-se um corpo que é ‘coisa’, o que ‘resta’ não é nada senão um corpo-consciência ou, mais compreensível que isso, uma consciência de ter um corpo... Aparece, assim, a intencionalidade circunscrita do Corpo – vivido e vívido – a sua consciência *de* existir e existir encarnadamente, estar e ser-no-mundo de uma maneira consciente, mas também palpável, como matéria em meio ao mundo material.

[...] O corpo e a autoexperiência corporal desempenham um papel essencial com respeito à possibilidade de formas diferentes de intencionalidade, ou seja, à possibilidade da experiência que é de ou sobre objetos diferentes do próprio corpo. [...]. [Essa afirmação] deveria ser entendida como uma afirmação constitucional: a constituição na experiência de vários tipos de objetos envolve o corpo. [...] “envolve” deveria também ser entendido fenomenologicamente. A fim de ter experiências que sejam de ou sobre vários tipos de objetos, eu devo-me experienciar como corporificado, como tendo um corpo. [...] a fim de termos experiência de ou sobre objetos materiais, espaciotemporais, devemos nos experienciar como corporificados. (CERBONE, 2012, p. 150-1).

¹⁰² Disso muitas tensões repercutem, sobremaneira, em inferências de que o mesmo ‘corpo-coisa’ é também, e só se conhece sendo, um ‘corpo-ser’; e esse complexo de uma ‘onto-coiseidade’ choca-se tanto com a realidade das outras ‘coisas puramente coisas’ – ou com o ‘mundo material’ – quanto com a essência de outros ‘seres’ similares – uma questão entre o *ego* e o *alter ego* (ver a respeito, MERLEAU-PONTY, 1999, p. 07-08).

¹⁰³ O ser, quando se volta fenomenologicamente para seu corpo, se depara com algo que ele de certo modo possui. Mas, essa posse é de algo que, de tão próximo, torna-se extremamente estranho, e de tudo no mundo que ele possa chamar de seu, perceberá que seu Corpo também o define, tanto para si mesmo quanto para os outros. Ainda que um tanto à revelia de si próprio, ao homem cumpre extrair de seu contato com o corpo-próprio aquilo de verdade ou de facticidade que se expõe relativo à sua existência.

A noção de Corporeidade, portanto, passa por essa ligação intencional do ser com o mundo, ligação que só é possível via corpo e, por conseguinte, define também o corpo: ele é o meio de toda percepção (num sentido duplo de ambiente e mecanismo); ‘órgão’ perceptivo maior – indiviso e, portanto, não cartesiano de ofício – ele está sempre e necessariamente *envolvido* em toda a percepção. A Corporeidade é um tipo de intencionalidade – uma “intencionalidade motora” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 159) – operante, fundamental e intimamente ligada à facticidade do ser e dos fenômenos que o rodeiam; ela, enfim, se traduz a partir de um Corpo em busca *de* ou que se leva em movimentos de primeira ordem por *sobre* algo do mundo:

[A] intencionalidade operante aquela que forma a unidade natural e antepredicativa do mundo e de nossa vida, que aparece em nossos desejos, nossas avaliações, nossa paisagem, mais claramente do que no conhecimento objetivo, e fornece o texto do qual nossos conhecimentos procuram ser a tradução em linguagem exata. [...] esses esclarecimentos nos permitem compreender, sem equívoco, a motricidade enquanto intencionalidade original. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 16 e 192).

O Corpo, de alguma maneira, sabe das coisas por intermédio desse seu movimento em direção a elas. Ele, assim, às visa, tangencia, toca, ouve; enfim, sente o que se coloca como elemento experienciável e sensível; mas sente não atomisticamente ou como que realizando uma primeira etapa de ‘coleta de dados’, os quais, ‘processados’ depois, intelectualmente, serão estudados conforme algum significado plausível – não, e muito antes disso, portanto, o Corpo aparecerá apreendendo do mundo um sentido que tem o mesmo de impensado e de notório; um sentido do irrefletido e do ingênuo, mas real na medida de seu quê de imanente e situacional. O ser, de alguma maneira eficaz, se informa primordialmente assim.

--

O conhecimento, a partir de tudo isso, erige-se referencialmente ao corpo e, num instigante circunlóquio, possibilita também que se denomine o corpo – e isto, com efeito, em instâncias primordiais e pré-reflexivas que interessam muito a uma ‘fenomenologia da percepção’. Em outros termos, o corpo serve como o ponto de referência de qualquer percepção, e em contraste com a situação e localização dos elementos outros percebidos, determina o modo como estes últimos serão significados e sentidos – e sempre com algum ‘sentido’ (MERLEAU-PONTY, 1999 e MATTHEWS, 2010).

Assim sendo, quase que espelhadamente, algo de um sentido próprio ou de um ‘sentido para-si’ se lhe imbrica, ou, melhor dito, se ‘cola’ de alguma forma ao sujeito. E este percebe instaurando-se no seu corpo um tipo de obelisco da existência; uma existência encarnada e relacionalmente significativa desde a gênese.

A percepção está relacionada à atitude corpórea. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta. Na concepção fenomenológica da percepção a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora [...]. [...] é preciso enfatizar a experiência do corpo como campo criador de sentidos, isto porque a percepção não é uma representação mentalista, mas um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência. [...] em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty reforça a teoria da percepção fundada na experiência do corpo fenomenal, reconhece o espaço como expressivo [...]. (NÓBREGA, 2008, p.142).

--

A apreensão sensível e cognoscitiva é também inegavelmente perspectiva ou, tomando-se mais amplamente, é situacional e localizada. O ver é ver um lado da coisa, o lado que está diante do ser que visa; escutar é escutar algum som que se situa a alguma pouca distância e partiu de um ‘ali’. Coisas e entes se manifestam, pois, em relação ao corpo do sujeito, e nisso ganham algo de um sentido imediato que, nas mais das vezes, sequer se notam como simples, diretos e ‘sem cálculo’: coisas se dispõem ‘aqui’ ou ‘ali’, ‘perto’ ou ‘longe’, à ‘direita’ ou ‘esquerda’, o que supõe, do mesmo modo, uma localização e orientação por parte de quem às percebe como fenômenos ou aparições manifestas. Sem essa relação, aliás, a apercepção de um estatuto próprio do indivíduo para-si seria consideravelmente difícil ou mesmo impraticável: o ser sem isso, sem o contraste imediato de si frente aos outros elementos do mundo, não constituiria nem mesmo alguns de seus predicados mais básicos e instantâneos – ele não intuiria abstratamente nem, por exemplo, ‘o longe’ sem algo que lhe aparecesse longe – afinal, um ser nunca está longe de seu próprio corpo.

[...] o mundo é manifesto na experiência do acordo com nossa estrutura e habilidades corporais. Coisas são manifestas como perto ou longe, aqui ou ali, ao alcance ou fora do alcance, acima ou abaixo, disponíveis ou indisponíveis, usáveis e inutilizáveis, convidativas ou repulsivas, e assim por diante, em relação aos nossos modos de habitar o mundo, e esse habitar é sempre de natureza corporal. [...] coisas são manifestas, arranjadas diante e em volta de nós, em relação a nossas habilidades corporais, aos nossos muitos modos de lidar com as coisas que encontramos. (CERBONE, 2012, p. 195).

Da gestualidade segundo M. Merleau-Ponty

Apercebendo-se do mundo as pessoas capturam, como se compreende agora, elementos que, inegavelmente, as orientam sobre esse mundo. Existe nisso, é certo presumir, um tipo de comunicação – ou, para voltar às referências – um tipo interessante de “mistério da expressão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 521 e MÜLLER, 2001, p. 13). É dessa mesma origem, portanto, a possibilidade dos seres de se comunicarem entre si, isto é, de um indivíduo se expressar para e compreender de seus entes, outros seres dados ao seu contato. E a ‘via’ disso será, sempre, seu “corpo próprio” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 72).

Desse modo, a significação expressa na conduta do outro vem encontrar em mim a legitimação de seu sentido, e vice-versa: vejo no outro um reflexo de minhas próprias possibilidades, intenções que podem fazer parte de minha própria conduta. Isto significa que o comportamento tem uma conotação intersubjetiva [...]. A comunicação realiza-se quando há “confirmação do outro por mim e de mim pelo outro” (Merleau-Ponty...). Tem-se, então, que o corpo visado enquanto fenômeno e não enquanto coisa é portador de uma capacidade singular de apreender o sentido de outra conduta [...]. Merleau-Ponty diz que eu só consigo compreender a intencionalidade do outro – e sua atitude para comigo – porque através do meu corpo posso torná-la minha. Assim, encontramos em seu pensamento um lugar especial para o corpo, a ele é atribuída uma potência expressiva que lhe é imanente: o corpo é intencionalidade que se exprime, e que secreta a própria significação. Melhor dizendo, a análise do corpo põe à mostra o vínculo entre expressão e exprimido [...]. O corpo é a expressão de uma conduta [...]. E o exprimido não existe antes da expressão. (FURLAN & BOCCHI, 2003, p. 449).

Outra noção fundamental do pensamento fenomenológico merleau-pontyano é, pois, a de gestualidade ou mesmo o que ele define – com bastante propriedade – como gesto. Os gestos, segundo Ponty, são ou assumem uma espécie de ‘função fundadora de sentido’; o fenomenólogo, ao contrário da tradição e longe das “análises intelectualistas” (1999, p. 252), investiga e trata a gestualidade não como elemento ‘adjunto’ ou ‘reforçador’ do pensamento, mas antes como sua ‘possibilidade primordial’, sua ‘potência prima de existir’. Ainda pelas suas colocações, é do movimento humano em direção ao mundo – e aos outros – que surge o pensamento. Cada gesto corporal é então, um complexo de busca e geração de sentido.

Enfim, esses esclarecimentos nos permitem compreender sem equívoco a motricidade enquanto intencionalidade original. [...]. O movimento não é um pensamento de um movimento, e o espaço corporal não é um espaço pensado ou representado. “Cada movimento determinado ocorre em um meio, sobre um fundo que é determinado pelo próprio movimento (...). Executamos nosso movimento em um espaço que não é ‘vazio’ e sem relação com eles [...]” [ideias vindas da *Gestalttheorie*]. No gesto da mão que se levanta em direção a um objeto está incluída uma referência ao objeto não enquanto objeto representado, mas enquanto esta coisa bem determinada em direção à qual nos projetamos, perto da qual estamos por antecipação, que nós frequentamos. A consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 193).

--

Para estabelecer mais contundentemente a ligação entre a gestualidade corporal e o pensamento humano, Merleau-Ponty empreende uma de suas mais audaciosas elucubrações e, propõe algo de diametralmente oposto às constatações tanto de correntes filosóficas predecessoras quanto do próprio senso-comum. É instigante, neste sentido, quando sua fenomenologia se propõe a tratar da fala e dos significados que partem dela e que, segundo mais se divulga tradicionalmente, nutrem os pensamentos num nível, infra-se, representacional. (MERLEAU-PONTY, 1999). E é exatamente na desconsideração da verve ‘puramente representacional’ das palavras e da fala humana que o autor da *Fenomenologia da Percepção* assenta o princípio de uma reviravolta:

[...] o corpo converte certa essência motora em vociferação, desdobra o estilo articular de uma palavra em fenômenos sonoros [...] projeta uma intenção de movimento em movimento efetivo, porque ele é um poder de expressão natural. Essas observações permitem-nos restituir ao ato de falar a sua verdadeira fisionomia. Em primeiro lugar, a fala não é o “signo” do pensamento, se entendemos por isso um fenômeno que anuncia outro, como a fumaça anuncia o fogo. A fala e o pensamento só admitiriam essa relação exterior se um e outro fossem tematicamente dados; na realidade, eles estão envolvidos um no outro, o sentido está enraizado na fala, e a fala é a existência exterior do sentido. Não poderemos mais admitir, como comumente se faz, que a fala seja um simples meio de fixação, ou ainda o invólucro e a vestimenta do pensamento. [...] É preciso que, de uma maneira ou de outra, a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento no mundo sensível e, não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 246-247).

Em síntese, a palavra e a fala também são gestos e “uma forma de conduta” (FURLAN & BOCCHI, 2003, p. 449), dotam-se, pois, de um sentido próprio e inalienável que, antes de ser-lhes oferecido pelo pensamento, é estabelecido na imanência do falar no mundo e em situações de fala real para então se dar ao pensamento¹⁰⁴. Só “desaprendemos a conviver com [esta] realidade corpórea [...], pois privilegiamos [imbuídos por uma longa tradição filosófica e epistemológica] uma razão sem corpo.” (NÓBREGA, 2008, p. 142). A fala, a bem da verdade, demonstra-se – e o autor francês é enfático nisto – como mais um dos movimentos intencionais da consciência corporal humana: é uma “gesticulação fonética, dada com muitas outras na consciência global de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 246). “A fala é um gesto e contém seu sentido, assim como o gesto contém o seu. A fala é um gesto, e sua significação um mundo” (Idem, p. 249-250).

¹⁰⁴ Este ponto se leva adiante quando Müller (2001, p. 09) fala de uma “indeclinável gestualidade do pensamento”: os pensamentos, em Merleau-Ponty, “nunca são retomados senão por gestos verbais”.

Que os gestos têm sentido não implica que tais sentidos se tomem de imediato e ‘naturalmente’. Merleau-Ponty não simplifica tanto o estudo dos gestos e da corporeidade a ponto de reduzir a compreensão de ambas a uma espécie de “imediatismo da percepção, como se os gestos fossem objetivamente dados na experiência do sujeito” (FURLAN & BOCCHI, 2003, p. 449) – se assim fosse, não se estaria fazendo fenomenologia, não haveria um ‘retorno aos fenômenos’. O filósofo, portanto, não esquece e nem deixa de frisar o caráter situacional de toda compreensão possível dos gestos e das falas de outrem: o ser e o ente devem estar próximos e dispostos à interação para que seus gestos e falas virem diálogo; ambos precisam estar numa mesma situação para tanto.

[...] não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não me faz pensar na cólera, ele é a própria cólera. Todavia, o sentido do gesto não é percebido do mesmo modo que, por exemplo, a cor do tapete. Se ele me fosse dado como uma coisa, não se vê por que a minha compreensão dos gestos se limitaria, na maior parte das vezes, aos gestos humanos. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 251).

A citação se explica bem da seguinte maneira:

Ele não está defendendo algum tipo de naturalismo da comunicação: o sentido dos gestos não existe naturalmente. Assim, sua posição em nada se identifica com as correntes naturalistas que, comumente, reduzem o signo artificial ao signo natural, e tomam o comportamento e suas significações culturais, em geral, como inerentes à natureza humana. Em outros termos, o autor coloca que não haveria um signo natural no homem e, neste sentido, não é possível reduzir suas aquisições à ordem de uma natureza humana. (FURLAN & BOCCHI, 2003, p. 448).

O corpo habitual

O corpo detém certa vocação cultural, e isto não passa despercebidamente no tratamento que lhe é dado na *Fenomenologia da Percepção*. No livro, portanto, inscreve-se uma teoria, por assim dizer, que evidencia que a apreensão ou mesmo o aprendizado dos gestos e de suas significações é sempre um fenômeno sociocultural e situacional. O indivíduo tem sim – *a priori* ou enquanto consciência encarnada que sempre é – a capacidade de se mover no mundo e nele mover as coisas, ‘dialogar’ com este ‘mundo’ e com os demais entes a partir de seu corpo ou através de elementos dele provenientes que se aglutinam sobre o nome de gestos: quaisquer movimentos que se queiram com algum sentido, ora fala, ora expressão, ou mesmo o levantar e acenar dos membros. O que possibilita isso, entretanto, é um elemento de sua natureza não só biológica, mas social.

Merleau-Ponty chama tal capacidade motora ou mesmo atribui ao corpo-sujeito também o qualitativo de “corpo habitual” (1999, p. 122-3): o Corpo, considerado a partir de sua realidade como detentor de significados oriundos de seu ‘fazer-no-mundo’, de sua práxis reiterada, ou, mais categoricamente, da reutilização que faz de si próprio enquanto ‘sentido’ no mundo e ‘senciente’ do mundo.

Ainda que irrefletidamente, o corpo, mais-que-máquina de uma consciência encarnada, se (re) conhece instante a instante como detentor de um tipo de glossário prático de gestos e intenções paulatinamente apreendidas de sua relação com as coisas e com os entes: do contato com a exterioridade emerge sempre incitantes para uma memória que é cinestésica – fenomenologicamente e sem grandes metáforas – adquirida da convivência e interpelação do sujeito com o objeto e o outro sujeito; aquilo que se figura, pois, como compreensão de mundo dado o fato de que o indivíduo, inegavelmente, habita o mundo:

Quando se trata de movimento, a incorporação muscular, corporal, em vez do armazenamento de representações, constitui-se em genuína compreensão. Não importa quão bem eu possa recitar a série de movimentos envolvidos em um complicado passo de dança, em uma manobra atlética difícil, ou em uma técnica elaborada de arte, se eu não puder executar essas ações, então não as dominei (ainda); ainda não sou competente. E quando eu atinjo o domínio, a habilidade para recitar a série se torna supérflua, e mesmo prejudicial, uma vez que ser genuinamente hábil envolve ser flexível com respeito às particularidades de uma situação. Ser hábil envolve a habilidade de fazer ajustes, de responder ao “chamado” das coisas em toda sua especificidade, embora de um modo corporal em vez de cognitivo: “A aquisição de um hábito é na verdade a compreensão de uma significância, mas é a compreensão motora de uma significância motora [...]”. (CERBONE, 2012, p. 194).

Do caráter cultural disso, o próprio Merleau-Ponty (1999) dá conta, e com diretividade e clareza, conforme o trecho abaixo:

O gesto linguístico, como todos os outros, desenha ele mesmo o seu sentido. Primeiramente essa idéia surpreende, mas somos obrigados a chegar a ela se queremos compreender a origem da linguagem, problema sempre urgente, embora psicólogos e linguistas concordem em recusá-lo em nome do saber positivo. Primeiramente parece impossível dar às palavras, assim como aos gestos, uma significação imanente, porque o gesto se limita a indicar certa relação entre o homem e o mundo sensível, porque esse mundo é dado ao espectador pela percepção natural, e porque assim o objeto intencional é oferecido à testemunha ao mesmo tempo em que o próprio gesto. A gesticulação verbal, ao contrário, visa uma paisagem mental que em primeiro lugar não está dada a todos e que ela tem por função justamente comunicar. Mas, aqui, *o que a natureza não dá a cultura o fornece*. As significações disponíveis, quer dizer, *os atos de expressão anteriores, estabelecem entre os sujeitos falantes um mundo comum ao qual a fala atual e nova se refere*, assim como o gesto ao mundo sensível. (p. 253. *Grifos nossos*).

--

Síntese

i) Pelo método fenomenológico, defendido na obra merleau-pontyana, uma descrição empreende-se, inicialmente, através da atitude de purificar a relação de si com as coisas ou com outrem – empreendendo, pois, a redução fenomenológica, o retorno aos fenômenos e à essência do que se perscruta. Em tudo ou de tudo, assim, chega-se ao que de fato constitui a consciência, o que a define neste íterim relacional: a consciência não é um terceiro ente da equação – e sequer há equação (ser e coisa não se igualam); a consciência também não é uma coisa entre coisas; ao contrário, ela tem algo de etéreo e o cognoscitivo é não material, mas processual, ágil e corredio. O muito que a consciência é dá-se pela sua intencionalidade expressa pelo aforismo ‘a consciência é sempre consciência de *algo*’.

ii) Ora, a percepção é também sempre percepção *de* algo, e assim, muito parecido, a expressão é expressão impreterivelmente *de* alguma coisa ou *sobre* alguma coisa. A percepção e a expressão, portanto, coincidem com a consciência exatamente pela intencionalidade: são – as três – movimentos em direção às coisas, relação de busca com o mundo. Sendo sempre *de*, direcionando-se sempre para os objetos, impinge-se nelas, pois, sempre um sentido – ou antes, o sentido vem à tona como uma camada primordial delas no instante em que o sujeito ‘conscientiza-percebe-expressa’.

iii) Considerando a maneira como Merleau-Ponty (1999) trata o trinômio intencional ‘consciência-percepção-expressão’, torna-se possível inferir de algo como uma indeclinável gestualidade do pensamento – se aqui se concorda com Müller (2001): conscientizar, perceber e expressar – movimentos de primeira ordem constitutivos do pensar, ato segundo; gestos e mesmo ‘passos’ fundamentais da ‘mímica’ que se faz do ‘mundo’ através dos diversos tipos de representação conhecidos do homem – disso a defesa, novamente merleau-pontyana, da importância da corporeidade para a formação de sentido na relação entre as coisas e o ser. Os três movimentos – o cognoscente, o perceptivo e o expressivo – têm, afinal, como origem uma mesma existência ‘encarnada’, o Corpo com ‘C’ maiúsculo, traduzido de *Leib*, e saem desse Corpo para ou em direção às coisas – as visa, ouve, tangencia – agem sobre elas; e o sentido se instaura em ato.

3.3 Da possibilidade da busca fenomenológica da expressividade em música

Notas iniciais de aproximação

Ainda que não se considere a música como uma linguagem universal, ou mesmo que se questione, desde o início, seu estatuto de linguagem e a insidiosa, mas perene, arbitrariedade eurocidental dos termos ‘música’ e ‘universal’ (SEEGER, 2008 apoiado em diversos autores), sabe-se que praticamente todas as sociedades humanas concebem alguma maneira de uso dos sons e dos silêncios – e elementos correlatos¹⁰⁵ – como ferramentas ou maneiras de um transitar dinâmico entre interioridade e exterioridade, apreensão *do* e participação *no* seu mundo ou – permita-se a inferência desde agora – enquanto modo diferenciado de ‘comunicação’: um sistema expressivo, geralmente de forte ‘presença acústico-sensorial’, calcado em certo grau de manipulação e sublimação, e, às vezes, mesmo de ampliação do ‘real’ ou do ‘verossímil’ próximo ou imediato (CLASTRES, 2003).

Considerar a música – conceito amplo – como expressão confere, inclusive, todo o ‘sentido de existir’ do presente trabalho: aqui se busca, portanto, tratar dessa categoria outra de um fazer dirigido aos ‘sons’ e ‘silêncios’ – essa realização humana que se ergue em acontecimentos e manifestações sinestésico-acústicas. A tarefa assumida condensa-se, pois, sob o qualitativo de uma investigação desta *maneira humana* – ou pelo menos ‘relativa’ ao homem – de se pôr em contato com ‘outrem’ ou com o ‘mundo’: é bem verdade, uma maneira comunicacional distinta dos vocábulos e fonemas – e mesmo fugidia a estes dois últimos – ou, sobremaneira, distinta mesmo de quaisquer outros tipos de signos ou codificações que se queiram de verve ‘sonora’, ‘expressiva’ ou ‘explicativa’.

“Quando tentamos falar de música, dizer a música, as palavras ressentidas, travam a garganta”, confirma George Steiner [...]. Uma vez sendo claro que não poderíamos mesmo pensar em traduzir arte alguma com palavras ou conceitos – de outro modo, elas não teriam sequer razão de existir – é fato que diante da música as palavras costumam dizer apenas banalidades ou se colocar a serviço de descrições dispensáveis e laterais à experiência da escuta. (BARBEITAS, 2011, p. 24)

¹⁰⁵Sabe-se que algumas culturas não sentem a necessidade de colocar em diferentes ‘categorias’ elementos que para a tradição eurocidental estariam circunscritos em ‘âmbitos’ ou ‘áreas-do-fazer’ distintos; como exemplo, infira-se que em certas sociedades não existe distinção de fazeres tais como evidenciam as ideias de ‘música’, ‘dança’, ‘religião’... Assim, sons, movimentos coreográficos, momentos de transe e toda sorte de elementos correlativos e influentes podem ser potencialmente compreendidos como “música” – ou como um complexo expressivo-performático participado pela ‘música’ e, muitas vezes, organizado a partir ‘dela’ – quando da aproximação com determinados grupos humanos.

O interessante, aqui, então é a atenção a um tipo de operação de sentido que, se pode dizer, emerge quando da organização para além do ‘racionalizável’ e que traz o ‘inteligível’ muito para próximo do campo de uma ‘metafísica do sensível’¹⁰⁶. Essas considerações, conforme se acredita, parecem interessantes e pertinentes, devendo ser mantidas em mente durante a construção de um trabalho – como o de agora – que visa à possibilidade de entendimento pelo menos inicial acerca da expressividade musical, e, especialmente, a ‘expressividade musical no Choro’.

--

A respeito do fato de a música não ser nem uma ‘entidade’ alheia nem uma ‘coisa’ externa ao homem, alguma coisa se mencionou anteriormente. Ora, ao contrário disso, a consideração que sempre se tem feito acerca do que se pode chamar de ‘música’ é a de que ela se forma e informa, em toda situação sociocultural tomada como exemplo, relativa ao homem e ao uso e aceção que este lhe oferece (MERRIAM, 1977 e SEEGER, 2008). Atrás também se mencionou que uma compreensão efetiva da música deve considerar sempre sua verdadeira inclinação humana e, impreterivelmente, tomar para si que o musical se instaura e se complexifica em ato e no decurso da experiencição musical (BLACKING, 2007 [1995]); aqui se retorna, pois, à transigência do musical concebido não como uma divisa substantiva, tratável em formato abstrato-conceitual, mas sim como uma parte do comportamento humano incitante e imbricada de sentido (SMALL, 1998 e COOK, 2006a).

Ao se voltar, então, para o fenômeno da música, deixando de pensar que só do sonoro se tira algum sentido seu, e percebendo e enfatizando que sua significação se erige relacionalmente entre o ser humano e o som, nota-se que aquilo que ela exprime – tomando como claro que ela é expressão *de* ou que instaura um tipo de consciência *de* – não é nada mais nem nada menos, finalmente, do que música. Embora a inferência pareça tautológica, deve-se considerar como pertinente, contudo, a noção de que ao fazer música o homem relaciona-se com o seu fenômeno (que é sonoro, é humano e é circunstancial), e sempre na dupla constituição de seu corpo sentido e senciente (mais detalhe adiante), conscientizando-se do próprio fenômeno e agindo nele; construindo a situação e sendo construído relacional, cultural e socialmente pela mesma. Enfim, dela extraindo ‘significados’.

¹⁰⁶ Algo algumas vezes discutido no ‘ramo’ das Artes em geral.

Ora, pense-se, para compreensão do que se tenta expor, nos sentidos, por exemplo, de um ‘estar disposto a fazer música’ – entenda-se esta locução, numa acepção dupla que se refere tanto a ‘ter ânimo para o desempenho em tal tarefa’ quanto à ‘estar ali, posicionar-se naquele espaço-tempo’: as pessoas estão bem ‘dispostas’ a fazer música, e para tanto se ‘dispõem’ talvez em formato de roda, talvez de frente para uma plateia, às vezes dançando mais, às vezes mais compenetradas e ‘quietas’ – isso tudo depende do momento e caminho cultural que se destaca. O interessante, porém, é que, dentre as mais diversas formas de expressão que se podem elencar, essa ‘disposição’, que é de ‘ânimo’ e ao mesmo tempo é de um ‘estar’ especial, dirige-se para a música – com mais ou menos deliberação, é verdade, dependendo do contexto sociocultural em estudo – mas mesmo desde o aproximar da ‘música’ e não de outro ‘aparato expressivo’ percebe-se algo que conta da significação do musical – para dada situação aquele tipo de fenômeno expressivo é que se torna suficiente e satisfatório: sua ‘forma’ e seu ‘conteúdo’ imbricam-se mutuamente de sentido e um não seria nada senão pela presença e moldura do outro.

--

Bruno NETTL (1983, p.40) aponta que, se existem elementos universais em música, um sério candidato seria o fato de que “alguém não ‘canta’, simplesmente, mas alguém canta *algo*”. [...] o valor que se atrela a este “*algo*” durante os processos de performance e recepção. (COOK, 2006a, p.08, *Grifos dos autores*).

Ora, permitido se torne interpretar isto não de maneira a conceber ou tomar somente que o etnomusicólogo de origem checa e radicado estadunidense estivesse dedicando sua atenção, ao destacar sua inferência, diretamente para uma suposta ‘letra sendo cantada’; em vez disso, parece ser mais apropriado entender sua atenção voltada para o amplo complexo sonoro que se entoa e em que qualquer texto é de crucialidade igualável a dos demais ‘itens’ musicais e de contexto. Ora, quem canta, canta, pois, ‘música’; quem toca, toca com o seu ‘instrumento’, aquilo que denominará como ‘música’¹⁰⁷. É isso que se encontra empreendendo-se uma “redução eidética” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 13) ao ‘fenômeno musical’ – buscando a sua essência significativa.

¹⁰⁷ Ora, ‘música’ ou o que quer que se denomine em determinada cultura estudada em especial. Claro, pois, que não é aqui que se vai discordar de todos os apontamentos até agora erigidos: compreendam-se, desta maneira, as aspas que recobrem os termos ‘canto’, ‘instrumentos’ e ‘música’ – sabe-se e evita-se muito seu emprego que é, essencialmente, analítico e apegado a uma cultura localizada, a mesma cultura que sente a necessidade de tratar daquilo que chama – e, às vezes, somente ela mesma é quem chama – de ‘música do outro’. O importante é que, independente do nome, em todo evento performático encontra-se a dedicação ao próprio evento e a satisfação de se estar nele engajado.

A música se expressa, ou, mais completo e contundente, a música expressa ‘música’ ao homem, imbrica-se de um sentido que é todo do seu artesanato e da sua escuta ou experienciação sensacional complexa: compreender, então, que quem faz música está fazendo *algo*, é não uma constatação simplista, mas se transmuta no reconhecimento de um quê expressivo irrepreensível do musical. A iniciativa humana de ‘musicar’, conforme se defende aqui, existe sempre imbricada daquela “intencionalidade operante” de que trata a fenomenologia (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 16) quando se debruça sobre a questão do cognoscitivo humano: cantando ou tocando ‘*algo de música*’ uma pessoa se expressa *sobre* e expõe uma consciência *de* toda especial do evento, da performance ou do que quer que se chame aquela situação de espaciotemporalidade em que o sonoro se coloca e enreda.

Mas não se trata, porém, de se perguntar que *algo* é esse ou mesmo se o *algo* ‘cantado’, ‘tocado’ ou ‘musicado’ tem um significado para além de si ou de sua existência performática ou remetente à performance; a demanda não é a de inquirir se o *algo* primordial é um sinônimo de um algo mais – isto seria “expressão de segunda ordem” (termo de CERBONE, 2012, p. 160). “Trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 03) – nessa inferência se busca apoio para a empreitada da tentativa de compreender do fenômeno da música não tanto o que ele possa “dizer”, mas, aquilo que está na sua ‘estrutura situacional’¹⁰⁸ que lhe torna iminente expressivo. O interesse, então, é pelo “sentido sensível” (MERLEAU-PONTY, 1999 e REIS, 2008) do fenômeno instaurado a partir do ‘musicar’.

Onde se disse, aliás, que o sentido precisa ser verbo-discursivo para ser real ou válido?! Merleau-Ponty coloca isso em questão, e mostra contundência ao trazer à fala para perto de todas as demais formas de expressão. Cai por terra, em sua filosofia, a supremacia do pensamento falado enquanto único que informa o conhecimento possível. Volte-se à experiência – e aqui à experiência musical tão pretendida da Etnomusicologia (SEEGER, 2008, TITON, 2008 e BERGER, 2008) – retome-se a sua ‘essência’ que, embora pré-reflexiva e pré-simbólica, não deixa nunca de incitar a consciência, despertar um sentido e se conformar em conhecimento e interpretação.

¹⁰⁸ Com muito cuidado para que não se pense em ‘estrutura’ a partir do viés e dos conceitos científico-empiristas mais ‘exatos’ [?!]. A ‘estrutura do musical’, conforme tomada aqui, extrapola a ideia de ‘encadeamentos harmônicos’, ‘sucessões de notas, escalas e arpejos’ e de ‘construção rítmica mais ou menos regular’. Trata-se de uma macroestrutura, em que sons coabitam e coexistem em situação: estão próximos ao humano, ao temporal, ao espaço circundante e às implicações socioculturais do ‘ali’ e ‘agora’. Aí, nessa ‘estrutura’ ampla o ‘sentido’ e o ‘senciente’ não podem se ‘desligar’ na construção do expressivo.

Advirta-se, entretanto, o seguinte: que não se substitua a música pelo ‘pensamento de música’, parafraseando o fenomenólogo francês, e que se entenda a música enquanto elemento *da* consciência e não somente *para* a consciência. A música, expressiva que é, considere-se, então, em seu quê ‘antepredicativo’.

--

A música, performance, acontece no tempo e dele se enreda. É um tipo de fenômeno de características complexas, pois se organiza no tempo e, em simultâneo, organiza ‘o tempo’. Ora, disso, mais uma vez, se sublinha seu caráter humano inalienável ou se percebe sua vocação ao humano – sim, porque, como Merleau-Ponty diria, o ser humano é por destaque um ser temporal. (MERLEAU-PONTY, 1999 *apud* CHAUÍ, 2000).

Portanto, não se deve dizer que nosso corpo está *no* espaço nem tampouco que ele está *no* tempo. Ele *habita* o espaço e o tempo. [...]. Enquanto tenho um corpo e através dele ajo no mundo, para mim o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos, nem tampouco uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese e em que ela implicaria meu corpo; não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca. A amplitude dessa apreensão mede a amplitude de minha existência [...]. Resta que ele [o sujeito] seja temporal, não por algum acaso da constituição humana, mas em virtude de uma necessidade interior. Somos convidados a fazer-nos do tempo e do sujeito uma concepção tal que eles se comuniquem do interior. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 193-5 e 549).

Assim também o homem é espacial – no espaço age, faz acontecer e percebe fenômenos acontecendo; novamente, pelo seu quê humano, se infere da música, então, ser espacial também. A música, à maneira pensada aqui, é ou pelo menos estabelece, sobremaneira, uma espaciotemporalidade toda sua; ‘modula’ o tempo e dele molda seu sentido, é ‘presença’ no tempo e espaço. Com isso não se está dizendo, saiba-se, que ela os tome e (re) signifique *per si*, sonora e ritmicamente, por exemplo; isso seria a negação de que ela é humana – e aqui nunca se pretendeu estudá-la fora dessa compreensão que acolhe o humano. Mas, seu significado pode-se inferir, é íntimo de sua situação e a experiência de espaço-tempo que causa – que será sempre entre indivíduos, além de bastante própria e mesmo não reiterável sob qualquer outra forma – como fixá-la, se seu *sentido* é como o de fluir de um córrego, páreo ao de uma frase e sempre se dando aos *sentidos*, e um pouco mais, talvez, ao da audição?! – faltam signos para retrata-la assim em sua diversidade inerente; e sua natureza pré-reflexiva e fenomênica reverbera no seu quê pré-simbólico.

--

Condensando-se, então, pode-se afirmar que a música se compreende, pelo presente estudo, enquanto elemento outro de sentido – e também de ‘outro sentido’ – investido de algo que, num só turno, fixa-se *no* e transcende *o* material-sonoro, apreendendo – e extrapolando também – o campo de impressões sensoriais que se inserem e corroboram na criação de um campo do humano. A constituição expressivo-musical, portanto, toma-se como fruto de um compartilhamento do anseio de experimentação mesmo do ‘indizível’, uma pretensão mais ou menos consciente ou que, antes mesmo disso, instaura a possibilidade de uma consciência – consciência *de* ‘música’ ou daquilo que assim se pode, d’alguma maneira, considerar por musical (ainda que esta denominação se faça externamente).

Aqui experiência e expressão são os termos-chave que soam concomitantes nessa realização sensacional e nessa criação do que seria um “valor absoluto de sentido” (CLASTRES, 2003, p. 87), manifestação latente de uma forma de conhecimento distinta daquela pragmática – comumente mais ‘defendida’ – e cabível em signos e em vários tipos de ‘registros’. Considerar ‘música’ como ‘expressão’ é, então, um exercício de engendrar as duas noções e, como tal, requer uma volta radical sobre ambas, ou com mais detalhe, um retorno à raiz de uma e de outra – e, pelo que se tem percebido, chegar-se-á, nesta procura, ali onde se esbarra no humano – no sujeito para o qual toda enunciação se destina e emerge.

Um pouco mais acerca da Corporeidade

Em algum momento mais do início deste trabalho foi mencionado o nome de Machado de Assis (1839-1908) e mesmo um trecho de um de seus contos, um entre aqueles em que o escritor coloca a música como elemento de cuidado na narrativa, em contexto e com sentido vindo do contexto. Aqui, mais uma vez e pelo oportuno do momento, permita-se voltar ao literato carioca à guisa mesmo de uma busca por inspiração e também perseguindo um exemplo que servirá à retomada de mais um ponto de reflexão:

Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. *Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo.* (ASSIS, 1994, p. 05. *Grifos nossos.*)

Primeiramente, considere-se o amplo do trecho, e note-se o quanto corrobora a ideia da expressividade do corpóreo, de uma intencionalidade motora e da “intersubjetividade” (termo de MERLEAU-PONTY, 1999) que dela advém: se os demais personagens e o narrador machadiano percebem o ‘retesar do corpo’, o ‘pender da cabeça’ e, com efeito, o ‘derreter patético dos olhos’ daquele que toca, diria mesmo o autor da *Fenomenologia da Percepção*, é por que conseguem com o seu corpo-próprio, culturalmente localizado e sentido, compreender tais significações, senti-las mimeticamente.

Guardando-se esta especificidade de uma visualização ampla da cena, fique-se agora por mais um instante e mais minuciosamente com o que o grifo sugere, e considerem-se, sobretudo, os verbos fortes das duas frases – *ver* e *ouvir*. Obviamente, pensando-se na dualidade entre elementos dados à visão em contraste com aqueles conhecidos pelo ouvido esbarra-se naquilo que é – cartesiana ou empiricamente – a divisão dos sentidos, a sempre analítica ideia de um atomismo dos ‘canais’ humanos de contato com e percepção do mundo (MERLEAU-PONTY, 1999 *apud* CERBONE, 2012). A essa cisão, embora se considere seu valor para os interesses críticos e literários machadianos – e certamente o conto d’*O Machete* guarda em si muitos interesses – aqui se pretende revisitar criticamente.

O campo e os apontamentos que dele vieram servem de incitante a esta atitude – e à frente, oportunamente, se tratará disso – assim como os ditames acima visitados da etnomusicologia e da fenomenologia merleau-pontyana também se colocam a serviço desta revisão do trecho. Sabe-se, contudo, o redundante de se tornar a fazer elucubrações a respeito da compreensão do musical para além do sonoro e com sentido relativo ao humano e suas experiências. Considerações acerca disso, o leitor bem sabe, foram tomadas com cuidado e de antemão. O interesse aqui – entenda-se – é diretamente a implicação da corporeidade no contexto do musical: neste momento, portanto, cabe e se pretende sustentar a problematização, a partir da seguinte citação que, acredita-se, condensa muito do que se infere em todas as reflexões mencionadas:

[...] o sujeito não nos diz apenas que ele tem ao mesmo tempo um som e uma cor: é o próprio som que ele vê no lugar em que se formam as cores. Essa fórmula é literalmente desprovida de sentido se se define a visão pelo *quale* visual, o som pelo *quale* sonoro. A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir. [...]. Os sentidos comunicam-se entre si e abrem-se à estrutura da coisa. Vemos a rigidez e a

fragilidade do vidro e, quando ele se quebra com um som cristalino, este som é trazido pelo vidro visível. No movimento do galho que um pássaro acaba de abandonar, vemos sua flexibilidade ou sua elasticidade, e é assim que um galho de macieira e um galho de bétula imediatamente se distinguem. Vemos o peso de um bloco de ferro que se afunda na areia, a fluidez da água, a viscosidade do xarope. Da mesma maneira, no ruído de um automóvel ouço a dureza e a desigualdade dos paralelepípedos, e com razão fala-se em um ruído "frouxo", "embaçado" ou "seco". Se se pode duvidar de que a audição nos dê verdadeiras "coisas", pelo menos é certo que ela nos oferece, para além dos sons no espaço, algo que "rumoreja" e, através disso, ela se comunica com os outros sentidos. [...]. Há um sentido em dizer que vejo sons ou que ouço cores, se a visão ou a audição não são a simples posse de um *quale* opaco, mas a experiência de uma modalidade da existência, a sincronização de meu corpo a ela, e o problema das sinestésias recebe um começo de solução se a experiência da qualidade é a de um certo modo de movimento ou a de uma conduta. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 308-9 e 314).

Ora, a apreensão de um sentido da música do tocador do machete, conforme se intui da narrativa, demonstra o seu 'trânsito' ou se dá a perceber para muito além da audição e mesmo da visão – deve-se compreender, pois, que existe um 'entendimento' da audiência acerca das expressões e da gestualidade do músico de uma maneira mais ampla, ou, pondo em uso um termo citado acima, de um modo sinestésico. A passagem, que em praticamente nada se distancia de muitos casos de apresentações musicais ou eventos em que existe a execução de música, denota de algum modo que o escutar música não é a única ligação corpórea do humano com os sentidos do musical. Ao dizer da 'incorporação do sentido da música' não se está expressando nenhuma banalidade.

Ao fazer-apreciar música, compreendendo assim, o homem relaciona-se com o fenômeno sonoro numa espécie de imersão ou num campo sensacional diverso e envolvente, e que se utiliza mesmo de sua dupla constituição como corpo a 'ser sentido' e corpo 'senciente', o que possibilita mais fundamentalmente a comunicação entre pares. A corporeidade, neste ponto, dá-se ao *algo* musical; dirige-se ao elemento da atenção do indivíduo e que chamará atenção também dos demais envolvidos na situação; todos nesse complexo, gradativamente, conscientizam-se d'alguma maneira do fenômeno em eclosão e agem nele – instante após instante – e, simultaneamente, fazendo-o na realidade, perceptiva e perspectivamente a partir de sua existência, que é imanente a seu corpo-vivido, e não só ao 'aparelho auditivo'.

A diplopia prolonga-se então em um desdobramento do corpo. Toda percepção exterior é imediatamente sinônima de certa percepção de meu corpo, assim como toda percepção de meu corpo se explicita na linguagem da percepção exterior. [...]. Nós reaprendemos a sentir nosso corpo, reencontramos, sob o saber objetivo e distante do corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 277-8).

O corpo-vivido lançado à performance musical ou um corpo semelhante que se choca com a performance de outrem não escapa de sua sinestesia se quiser significá-la de alguma forma. A essa constatação, ligue-se interessantemente à questão da compreensão da performance enquanto situação instauradora de uma semanticidade ampla – pairam nela, inclusive, elementos que, a princípio ou ‘usualmente’ nem se tomariam propriamente como ‘signos’, no entanto, ali dispostos em situação performático-musical passam todos a, de algum modo, ‘fazer sentido’, e as significações emergem de tudo ao entorno.

Existe, pois, um “empenho do corpo” (ZUMTHOR, 2000, p.75), no ato musical, consagrado à sensorialidade, e esse só se permite compreender se a ideia de corpo evocar “uma sensibilidade geral anterior à diferenciação da visão, audição, do tato, do olfato e do paladar” (*idem*, p. 80). O triângulo entre a experiência e seu estudo, o estudo da performance semanticamente ampla e estendida e o estudo do empenho do corpo nessa performance sempre parecerá, então, algo instigante.

4. APONTAMENTOS DA PESQUISA

4.1 Um estudo da Expressividade do Choro

Agora se chega, ao momento de tratar mais diretamente daquilo que incita toda essa pesquisa e que fundamenta o percurso de todo o estudo empreendido até aqui: o estudo mais detido acerca da expressividade no contexto do Choro. Como adiantado e como o leitor deve ter percebido, nas partes anteriores as inferências, primeiramente, buscavam o caminho teórico-metodológico que mais se aplicasse aos intentos deste trabalho e, segundo, com base em tal definição, os esforços se dirigiram a concatenar os interesses e métodos etnomusicológicos e fenomenológicos a partir dos ditames de certos estudiosos da primeira (conforme o quadro de referências que ficou relativamente amplo) e em contexto com alguns apontamentos destacáveis do ideário da *Fenomenologia da Percepção*.

Ao leitor que acompanhou até aqui a tarefa, cumpre o aviso, então, de que se vai deparar a seguir, diga-se, com o ‘coração’ deste trabalho: a sua parte que mais se identifica com o título geral da dissertação – *A expressividade musical no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia*. Com isto, claro, não se quer dizer que as seções anteriores não tenham sua importância ou se tomem somente como adereços: elas são vitais e engendram-se na sistemática da reflexão, e delas, sobretudo da primeira – a etnografia – se extrairão exemplos que endossem as inferências seguintes; além, claro, de se considerar as noções tratadas, em especial, nas definições metodológicas e mais detidamente no capítulo terceiro.

A ideia aqui, portanto, é de síntese, e do amplo panorama que tratou antes de uma concepção ‘diferenciada’, ‘estendida’ e ‘ampliada’ do ‘musical’ agora se extrairão os apontamentos mais diretos a respeito do universo ‘chorão’: agora ‘a música’, aquele elemento sensível e, porquanto, expressivo que se ligava a um grupo de ‘indivíduos’ ou ao ‘humano’, se reconhecerá como uma dentre as inúmeras manifestações musicais que se podem elencar – o tratamento se dará àquilo que se chamará aqui de Choro, o evento, a situação e o complexo em que se engendram sentidos aos sons; assim também os ‘humanos’ da sentença se saberão quais: serão os ‘chorões’, e, em especial, aqueles das ‘Rodas do Salomão’, uma dentre as várias Rodas de Choro da capital mineira.

Da “coisa” Choro ao “Fenômeno do Choro”

O Choro, embora sempre ‘conceituado’ como dependente de uma expressividade musical específica, espantosamente, ainda foi relativamente pouco visitado no que se refere mesmo a esta sua característica, diga-se, ‘definidora’ ou ‘formativa’. Conforme a ‘revisão de literatura’ empreendida como subsídio das definições metodológicas desta dissertação, da enorme gama de trabalhos e estudos acerca da música dos chorões, somente alguns poucos se dirigem realmente aos seus ‘intentos expressivos’. Expondo de outra forma, pode-se inferir que o cuidado com as noções de ‘expressão’, ou mesmo de ‘interpretação’ ou de um ‘sentido’ no universo do Choro, se toma um tanto esparsamente nos trabalhos visitados, embora, fique claro, a quase totalidade dos autores demonstrarem saber desses itens como importantes e caracterizadores do universo chorão.

Aqui se permitirá denominar, de uma maneira geral, este conjunto de pesquisas e publicações pelo seu estatuto de estudos do Choro enquanto “coisa” – perspectivas analíticas desde a origem e atributivas de conceitos sobre a experiência buscando explicá-la em vez de engendrá-la. A expressão musical no contexto do Choro aparece, neste ínterim, subordinada ao entendimento de dados elementos – ou de ‘dados’ e de ‘elementos’ – um tanto facilmente ‘discerníveis’ e que, destacados, se esmiúçam em seu significado *per si*. Aí, entretanto, não se consideram as delimitações situadas histórico-culturalmente de tais ‘significados’ e, epistemologicamente, parece que se crê que tais categorias de denominações dos fragmentos sonoros considerados figurem como inerentes ao Choro – e este, ao fim, se pode mesmo compreender partes-extra-partes.

Ao traço sonoro atém-se, pois, apartado do humano – o Choro parece independer, em última instância, dos chorões – e o cunho objetivo das perguntas destas pesquisas faz com que se selecionem, pois, respostas que lhes são plausíveis, mas que não tangenciam os chorões em sua facticidade – destes indivíduos, claro, se intui a ‘presença’, mas quando muito, dada a construção do enunciado, eles parecem se tomar um tanto ‘passivos’ – ora, “alguém deve praticar assim o Choro para que os estudiosos tenham essa ideia dele e para que ela tenha chegado até aqui”. Considere-se, então, a opinião de que tais estudos não se equivoquem em suas inferências e conclusões, mas, em seu percurso investigativo não se propõem a considerar mais em detalhe o caráter relacional do Choro ou mesmo a sua ‘relatividade’ a uma consciência humana e, menos ainda, a possíveis grupos destas consciências.

Seu caráter de estudo é nenhum outro que não o objetivo e assim adéqua-se a certos propósitos e faz conhecer muito da aplicação de conceitos e raciocínios sobre o que extraem do Choro – o objetivo, entretanto, não abarca o que se toma, mesmo no senso comum, como seu contrário: aquilo que vem da subjetividade. Suas questões, portanto, embora possam pretender tocar a questão da expressão no Choro, se constroem de outra maneira em relação às daqui – e disso o diferencial também do caminho que se toma buscando respostas e orientações seguidas no sentido da compreensão do que se interroga.

Aqui, portanto, paira uma distinção que é paradigmática e vem da vontade de se tentar abarcar, em estudo, os elementos objetivos e subjetivos menos enquanto antítese, mas antes em sua complementaridade conforme esta se puder apreciar no universo do Choro. A tarefa é objetiva se considerado que se dirige a um ‘objeto de estudo’ – força de expressão academicamente situada e que aqui se aceita pelos propósitos da pesquisa; mas é subjetiva, em essência, por não poder desconsiderar que tal ‘objeto’ não se erige sem vínculo humano ou sem o ímpeto de ‘sujeitos’.

--

Considerando-se o que seria o ‘outro lado da moeda’, e tomando-se, por exemplo, o livro *O Choro* de Alexandre Gonçalves Pinto (1936), perceber-se-ia que o Choro não seria algo senão humano, a ‘obra’ de excelentes músicos:

Os Choros... Quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa. Hoje ainda este nome não perdeu de todo o seu prestígio, apesar de os choros de hoje não serem como os de antigamente [...]. Naqueles tempos existiam excelentes músicos, que ainda hoje são citados como os cometas que passam de cem em cem anos! (PINTO, 2009 [1936] p. 11).

Ao longo de seu livro “singular na bibliografia da música popular brasileira [...]: o pior e, ao mesmo tempo, o melhor” (VASCONCELOS *in* PINTO, 2009 [1936]), o que o autor mais descreve são ‘perfis de gentes’ que se dedicaram ao Choro. Algo sempre de muito interessante e curioso – e de vivacidade insuspeita – exprime-se em suas páginas, e nelas chama atenção exatamente o sublinhar do humano, de intenções e de predicados dos seus ‘personagens’. Subjetividades, muitas, se tangenciam ali; contudo, o que se infere daquilo que as reúne – seu ‘objeto intencional’ ou o *algo* a que se dedicam – se intui, claro, enquanto uma ‘força de coesão’, mas, é verdade, um tanto sem exame.

Evidentemente, não se reduz em nada o mérito do levantamento de nomes empreendido n’*O Choro*. O seu saber sobre os chorões ‘de antigamente’ é inegável e os casos mencionados formam algo de primor. Mas o próprio Choro, a música que se fazia do contato dessas personalidades, aparenta, no discurso do biógrafo, ser algo um tanto etéreo, coisa que não chega ao status de ‘personagem’ ou, melhor posto, não coabita efetivamente o mundo de quem se reúne, enfim, para fazê-la. O, diga-se, ‘resultado’ das atividades musicais daqueles chorões de antigamente, intui-se, portanto, e circunloquialmente, do fato de que ‘desempenhavam atividades musicais’: o carteiro escritor, responde, pois, a pergunta de um ‘quem’ se dirige à música do Choro e, ademais, do ‘quando’ circunscrito no seu recorrente “naqueles tempos”; mas as indagações sobre o ‘o que’ da música ou do ‘como’ complexo e comunicativo daqueles Choros ficam ainda em aberto¹⁰⁹.

--

Comparando-se as duas vertentes de trabalhos e escritos mencionadas sucintamente acima, o que se nota é um oscilar entre, de um lado, o estudo de uma música ‘em si’, que pela sua própria ‘existência’ demarcaria seu vínculo com alguém que a realiza e, do outro, a menção um tanto positivista a pessoas que, de algum modo subentendido, dedicavam-se a esta música: sabe-se que tocavam e muito bem, mas do sentido disso somente a intuição dará conta. Ótimo, claro, ter essas duas categorias de inferências, isso é sempre um ganho evidente: a existência delas e suas constatações circunscritas, aliás, é que permitem que o presente trabalho conscientize-se e tenha mesmo a pretensão de indagar a respeito do que se coloca ‘entre’ tais elementos destacados. Este ‘entre’, portanto, é aquilo que se tentou demonstrar antes – no capítulo 02 – que ainda persiste sem muito exame: toma-se então como elemento relacional e coloca frente a esta pesquisa o complexo homem-música que aqui se acredita tangível pela atenção ao ‘fenômeno do Choro’ – pelo “retorno ao fenômeno” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 21) – pelo direcionamento da atenção para a experiência do estar-fazer-apreciar (SEEGER, 2008 e TURINO, 2008) a música dos chorões.

Não podemos permanecer nesta alternativa entre não compreender nada do sujeito ou não compreender nada do objeto. É preciso que reencontremos a origem do objeto no próprio coração de nossa experiência, que descrevamos a aparição do ser e compreendamos como paradoxalmente há, *para nós, o em si*. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 110-111).

¹⁰⁹ O que? Quem? Como? Quando?... Estas são questões investigativas cruciais a música, segundo Seeger (2008).

Por um ‘retorno ao Fenômeno do Choro’

Alguns estudiosos, ou mesmo a maioria daqueles que se dedicaram à pesquisa acerca da ‘música dos chorões’, salientam que o nome ‘Choro’, a princípio, não designava um estilo ou modelo composicional propriamente dito – um ‘gênero musical’ para se usar os termos mais diretivos e corriqueiros: o ‘Choro’, ainda segundo tais pesquisadores, era – *a priori* e a bem da verdade – mais o resultado de uma gama de ‘trejeitos’ de execução musical, e seria mais bem entendido:

[...] não como gênero musical, mas como *forma de tocar* [...], [com] sua origem no *estilo de interpretação* que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas, que desde 1844, figuravam como o tipo de música de dança mais apaixonante no Brasil. (TINHORÃO, 1974, p. 95. *Grifos nossos*).

Há uma grande discussão entre os pesquisadores sobre a gênese do termo “choro” [...]. O que sabemos, com certeza, é que, no início, a palavra designava o conjunto musical e as festas onde esses conjuntos se apresentavam. [...] na década de 1920, [...] já se usava ‘choro’ para falar de um gênero consolidado. Hoje, o termo pode tanto ser empregado nessa acepção como designando um repertório de músicas que inclui vários ritmos [...]. (DINIZ, 2008, p. 29).

Ora, refletindo-se mais acerca dessa mudança ‘histórico-paradigmática’ dada na passagem do Choro ‘maneira de tocar’ para o Choro ‘gênero musical’ parece que se chega novamente naquilo que o raciocínio deste trabalho vem construindo; e as duas noções, portanto, redundam no que se pode chamar – e aqui se vem chamando – de, primeiramente, ‘Choro fenômeno’ – um modo e situação específicos de se ‘fazer música’ – e depois, mesmo cronologicamente depois, de ‘Choro coisa’ – o Choro que se dá ao modelo de composição, que se presta ao analítico-musical da musicologia tradicional. O caso é que, em algum momento da historiografia da ‘música dos chorões’, parece que o discurso a seu respeito começou a denotar um ‘irrefletido’ apego à noção de ‘gênero musical’ considerando menos de perto o qualitativo do Choro enquanto ‘maneira de tocar’: o interesse disso, inclusive ou principalmente em estudos que tomam como patente e resoluta essa divisão entre as ‘realidades’ do Choro, evidencia-se como exemplo de um ideário muito mais atento para as suas próprias formas de categorização do elemento sonoro-musical (conforme SEEGER, 2008) do que para o processo de feitura e realização desse quê musical mais rico, amplo e envolvente (conforme defendido por SMALL, 1998 e TURINO, 2008); contrariando aquilo que se lê, por exemplo, em Titon (2008) o valor maior passou da interpretação *in loco* do Choro para as explicações ‘medidas’ e ‘verificáveis’ sobre o Choro.

Assim desenhando, quase que se elucida com um apelo histórico-cronológico a ideia de um retorno ao estatuto fenomênico do Choro: pois, a defesa que se faz, então, é a respeito daqueles choros dos primórdios, do tempo dos oitocentos, época de Pinto (1936) e de seus correligionários chorões. Bom, quase isso, mas com um tanto de complexidade que não poderia faltar ao contexto musical que se estuda.

Ocorre, no entanto, que considerar o Choro ‘maneira de tocar’ não é tarefa anacrônica e sequer se qualifica por um estudo ‘historicamente informado’. A matéria, antes disso, é bastante atual, e não só como elemento de inferências de pesquisas, mas também enquanto questão de discurso e posicionamento dos próprios chorões, e emergindo também na forma de um ‘índice semântico’ de suas práticas – a realidade do ‘campo’, inclusive, demonstrou essa realidade – atente-se para os ‘casos’ elencados abaixo. Assim sendo, compreenda-se, se em algum momento se iniciou realmente a composição de músicas que ‘genericamente’ se epigrafavam como ‘Choros’ – num restrito de ‘envergadura composicional’ – não se deve desconsiderar, de modo algum, que, paralelo a isso, continuou vingando aquele Choro desprezioso de predicados que não os de sua constituição como um ‘modo’ especial e expressivo de realização musical e de evento sociocultural.

O retorno ao fenômeno do Choro, não é, pois, uma ‘volta ao passado’; trata-se, na verdade, de um redespertar da atenção para algo que ainda é patente e essencial, sobretudo, em situações de Rodas de Choro como as que se estudaram. É por ser ainda uma ‘maneira’ muito própria de tocar que o Choro incita sempre quem se presta a tentativa de compreensão de seu índice expressivo e são exatamente os trejeitos¹¹⁰ de sua realização humano-sonora que interessam, aqui, como elemento de atenção imediato. A empreitada aqui visa – e siga-se o léxico fenomenológico e etnomusicológico – o retorno à própria experiência do Choro, à sua ecciedade¹¹¹, através da recuperação de sua realidade performática e tratando mais da tentativa de descrevê-la no seu ‘como’ complexo e comunicativo (aliado ao seu ‘quando’, ‘por que’ e ao ‘quem’ – SEEGER, 2008); pretende-se, então, evitar a sedução de um entendimento calcado numa ‘análise sintática’ dos constructos de um elemento sonoro.

¹¹⁰ A palavra ‘trejeitos’, nesta pesquisa, será sempre empregada como sinônimo de gesto ou de movimento que revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo. Descartam-se, aqui, alguns sentidos pejorativos do termo, relacionados a ilusionismo ou prestidigitação, por exemplo.

¹¹¹ Aquilo que, pensado filosoficamente, define ou individualiza uma essência e corrobora a sua presentificação no mundo mesmo perante outras coisas ou outras essências correlatas. O termo é utilizado nessa acepção mesmo por Merleau-Ponty em algumas passagens (1999, p. 08; 38 e 67).

--

- Quer dizer, então, que não existe um gênero musical Choro?!
- Ora, mas é claro que existe... E não será aqui que se afirmará o contrário.

O que se busca com as inferências acima – entenda-se – não é questionar a pertinência da ideia de um ‘gênero musical’¹¹² chorão e nem desconsiderar a adequação ou validade do emprego desse tipo de terminologia – e tampouco das conseqüentes ‘formas de pensar’ que se erguem sobre tais termos – para determinadas finalidades dentro do estudo da música. Claro é também que os próprios chorões utilizam essa nomenclatura, algo de que se tem indício forte quando se percebe diferenças mesmo do seu tocar: o que é ‘literalmente’ um choro – desde a composição – é diferentemente executado se comparado a algum outro ‘tipo’ de música tocada durante o evento amplo de, por exemplo, uma Roda de Choro.

Sem a pretensão, portanto, de ‘revogar’ estes ou aqueles termos, o intento deste trabalho é, na realidade, mais o de erguer novamente – ao mesmo patamar de importância e significação conferido ao binômio ‘gênero musical’ – o defendido *modus operandi* chorão, aquele ‘original’, mas que se tem ainda atualmente mesmo na base da execução de tudo que se pense da ‘música dos chorões’.

A ideia de gênero do Choro, aliás, insere-se na ‘lógica’ das manipulações de tais músicos – essas que se vem destacando segundo sua *práxis* – e, uma vez embrenhada nessa ‘lógica’, adere a e complementa uma gama de outros elementos, às vezes, remodelando de algum modo, os seus significados; além disso, estando mesmo nos discursos de ‘autoconhecimento’ desses executantes, o pressuposto conceito de ‘gênero musical’ delimita em alguns casos, por exemplo, a importância de algumas personagens do Choro¹¹³ e a utilização ou não desta ou daquela operação do tocar mais ou menos cabível de acordo com essa categorização tênue, mas significativamente marcada.

¹¹² E o que é mesmo gênero musical?! Ora, de uma maneira tácita e um tanto irrefletida, emprega-se a expressão “gênero musical” nas mais diversas situações; assim é também com outras locuções, tais como “estilo musical”, “estilo composicional”, “escola de composição”, etc. A este respeito, e considerando mais proximamente o contexto do Choro, ver o segundo capítulo do trabalho de Marcelo VERZONI (2000).

¹¹³ A este respeito, reflexões interessantes se encontram no livro de Virgínia BESSA (2010). Esse elencar de alguns nomes de chorões e compositores também conduz àquilo que, na primeira seção deste trabalho, foi chamado de ‘lado A’ e ‘lado B’ – o caso se mencionou na parte subtitulada de ‘*Regra Três*’. A defesa de um ‘conhecimento de gênero’, portanto, muitas vezes justifica alguns nomes serem mencionados em detrimento de outros – nenhum demérito a ninguém e nem aos termos: somente uma constatação de uso e recorrência.

4.2 O Estatuto Fenomênico do Choro

A experiência de Choro: índices semânticos da intencionalidade

O leitor permitirá, neste momento, um pedido: retornar às páginas iniciais do trabalho, especificamente, à subseção ‘*Flauta, Cavaquinho e Violão*’ (p. 34). O ‘episódio’ que se destaca é o da noite em que, no ‘Salomão’, executou-se a mencionada ‘*Wave Choro*’ – a conhecida composição dos ‘bossa-novista’ Tom Jobim – porém, trazida ‘à tona’ por chorões (esse seria um momento interessante para a releitura do trecho, lembrando personagens centrais e um pouco da descrição do ocorrido, ou pelo menos do que coube em ‘registro’ daquele momento e de todo aquele complexo sensacional).

Ora, eis no caso um excelente exemplo para a contextualização do que se expos ao longo das duas ou três últimas páginas: pelo brinde da noite mencionada, o que se extrai de mais contundente é a constatação de que ali, naquele instante que se pretendeu pôr em narrativa, instaurou-se energicamente a verve chorona em pleno estatuto e essência de um fazer musical especial. Coroou-se, com aquela “*Wave*” toda ‘pertinente à Roda’, o Choro enquanto defendida ‘maneira de fazer’ música; maneira ‘determinada’ exatamente pela sua expressividade – e esta última, como um ‘fruto’ da circunstância: a iniciativa do acordeonista em ‘atacar’ uma composição ‘inusitada’ para o tal ambiente; a prontidão dos demais que ‘ainda empunhavam seus instrumentos’, a resposta de ‘aprovação’ da ‘audiência-clientela’ mais atenta... Acontecia ali, pois, um ‘Choro fenômeno’, entregue ao ‘sotaque’ daqueles executantes e, de algum modo, ‘conformado’ – desde o seu nível ‘sonoro-material’¹¹⁴ – ao eminente situacional e à apreensão dos seres-e-entes envolvidos, na Roda e na sua irradiação¹¹⁵, comungando de uma ‘consciência’ ou de um ‘*algo* exprimido’ som após som, inflexão a inflexão: conhecimento ‘de fato’ e ‘no fato’ proveniente da tensão – intrigante, permita-se dizer – entre ‘o que se esperava da música’ e ‘o que se ouviu’ – e dançou, percutiu e repercutiu – naquele evento musical.

¹¹⁴ Observe-se, voltando ao trecho da etnografia, que se mencionam no texto características da execução do pandeirista e do violonista ‘de sete cordas’ – uma apreensão, que se sabe, aparece um tanto ‘analítica’. Ocorre, entretanto, que estes foram ‘dados’ que saltaram à atenção, mas que tem seu sentido, conforme se vem delineando, corroborados ou mesmo incitados por um universo de outros ‘dados’ sensíveis do acontecido, em ordem mais ampla do que a simplesmente visual ou auditiva, e mesmo difíceis de serem colocados na narrativa.

¹¹⁵ Círculos intracírculos (círculos musicais, sociais, culturais ou mesmo sócio-músico-culturais), tocadores e ouvintes: lembre-se sempre da ideia de performance participativa de Turino (2008), mencionada desde o capítulo segundo deste trabalho.

Agrada e interessa, a esta pesquisa, exatamente esse tipo de retorno à experiência assim *sentida*, uma volta da atenção por sobre eventos em escala ampla – em especial os musicais – e a consideração de uma ‘macroestrutura’ de geração e trânsito de sentido que, claramente, se ergue em torno de *algo*, informa-se e relaciona-se radical e significativamente com ele¹¹⁶ – a experiência dali não seria a mesma sem esse necessário ‘embate’. O que se vislumbra, pois, é algo de intencionalidade – pensada em sentido fenomenológico – com base neste episódio: havia ali, entende-se assim, a possibilidade¹¹⁷ da consciência *de* ou, mais interessante aos intentos daqui, d’uma expressão *de* (conforme MERLEAU-PONTY, 1999; MATHEWS, 2010; CERBONE, 2012 e MÜLLER, 2001).

Consciência, percepção e expressão, postulam-se, pois, enquanto segmentos indispensáveis – e, diga-se também, indissociáveis – nesse ‘movimento de aproximação’ com aquilo que, senso comum, se toma como ‘música’¹¹⁸; e da motivação¹¹⁹ de um ‘contato com tal coisa’, é possível perceber a imersão em um contexto mais amplo e mais denso: o de sua existência relacional, sua realidade contingente e parelha com a presença de todos aqueles ouvintes-participantes no momento aonde se insere. Sobre essa cena específica – mas também a respeito de outras do relato etnográfico e algumas que só mesmo a memória daria conta no que se refere às visitas ao Bar do Salomão – pode-se inferir que ‘quem tocava, tocava *algo*’ e ‘quem ouvia aqueles choros, ouvia *algo*’; e da imbricação disso, que se permita de agora em diante chamar de ‘elemento intencional’, e do que se lhe impunha pela ‘manipulação’ ou pelo ‘artesanato’ daqueles muitos seres em atuação e situação – o nicho sociocultural daquela Roda de Choro – é que se consegue a compreensão de seu sentido.

¹¹⁶ E no caso, esse algo se toma, não cabe aqui negação, ligado ao ‘pretexto de uma composição’ colocada sob o título de “Wave”. Mas, tome-se o contexto e perceber-se-á que o que chama mais atenção ou, pelo menos, o que se quer destacar, também transcende esse apelo canônico da ‘música-coisa-pronta’ ou mesmo da ‘obra musical’ (conforme GOEHR, 2007) que se repete ou a que se volta. A ‘sua’ presença não seria possível sem os demais itens que compõem o enredo e não significaria sem eles.

¹¹⁷ Possibilidade, sim, da consciência. Ela é mais ‘possível’ do que ‘presumível’ e isto se compreende pela atenção a um elemento que complexifica o ‘pleito’, a saber, a subjetividade. Claro que, consideradas as diferenças de cada sujeito, o conteúdo expressivo ‘extraído’ dali terá significações de uma ou de outra natureza, e mesmo encerrar todas as maneiras da consciência seria tarefa impensável, demanda inexecutável. Mas, o ‘estar ali’ e o quê de um ‘perante a música’ é que possibilitam, fundamentalmente, que ocorra esse movimento da ‘consciência’ e mesmo o cerne do que se possa considerar como expressão.

¹¹⁸ Os interlocutores de ‘campo’, assim como amplamente se percebe, referem-se, utilizando o termo ‘música’, àquilo que os instrumentistas da roda tocam – e nisso, óbvio, concordam também os instrumentistas, que reivindicam para si o ‘fazemos música’. O interessante, entretanto, é que não se ‘resuma’ a música ao conceito e se entenda sempre seu quê de ato: uns ‘fazem música’ e os outros estão atentos ao tal ‘fazer’: a significação disso, portanto, depende do processo onde se envolvem o ‘feito’ e o que se percebe ‘dele’ – o Choro dali, aquela emanção ouvida-vista-sentida da e por perto da roda.

¹¹⁹ Considere-se a palavra ‘motivação’, nesse ínterim, mais próxima das suas raízes etimológicas que têm muito a ver também com o termo ‘movimento’.

É essa presença enérgica do musical – ou, conforme se prefere entender neste trabalho, do ‘musicar’ (SMALL, 1998) – que incita as reuniões daqueles entes e significa, em grande ou mesmo na sua maior parte, aquele fenômeno ocorrente¹²⁰. A existência, ali, de um sentido passa, portanto, pelos seguintes passos: primeiro pela deliberação dos indivíduos de estarem no ambiente e nele permanecerem – tanto músicos quanto ‘audiência’ – e, depois, ergue-se diretamente alicerçada nesse contexto em que pairam consciências e donde se percebe que a consciência *do* musical é apenas uma dentre muitas outras; de um modo ou de outro, conhecendo ou não ‘conceitos musicais’, sabendo ou não de quem são as ‘obras’ tocadas, sendo amigo próximo ou não dos músicos, quem se mantém no bar, em torno da Roda, conhece aquela manifestação cultural, sabe *daquele* acontecimento e de alguma maneira intui um prisma de seus significados ou mesmo se lhes atribui.

Se ali se toca “assim ou assado” – seguindo-se o idiomatismo mineiro; ou se tal compositor é mais tocado do que outro; se aquela nota é mais ou menos ‘longa’, se ela ‘acentua-se’ ou não; ou mesmo se existe dúvida se o que é ‘cultivado’ ali é uma música tradicional ou um exercício constante de inovação; tudo isso só ‘fará sentido’ – e todas as questões necessitarão dar atenção a isso – se primeiro se considera essa etapa ou estrato primordial de significância instaurada no exato momento de contato ainda ‘impensado’ com o fenômeno chorão. Antes de qualquer reflexão, antes que os conceitos venham à garganta, passem do etéreo ao volátil, e transbordem em palavras – adensando mais o universo sonoro ali do Salomão¹²¹ – algo de sentido se coloca, ‘impacta’ o ser presente de maneira sensacional e lhe escancara a realidade primeira e genuína da ocasião.

O sensível do acontecimento transita no ‘ali’ e ‘agora’ – é aparente e também audível, é cheiro, calor, e até paladar – lembre-se novamente dos relatos de campo. Segundo se pensa, a intencionalidade, esse direcionamento do mover da consciência *do* ou *sobre* o Choro, calcada nesse ‘sensível’ ora instalado, é que permite que se construa a noção de ‘expressividade’ dessa envolvente maneira de fazer música.

¹²⁰ Ora, um fenômeno, ademais, não se denominaria caso não houvesse essa ‘aparição’ para os sujeitos em situação – essa interação, como se viu no capítulo anterior e em autores consultados, é patente desde Kant, mas se tomou pela Fenomenologia mais acintosamente.

¹²¹ Sim, universo sonoro denso. Simultâneo a execução dos músicos da Roda, tudo surte comentário – do futebol ao casamento, passando pela política e pelas iguarias locais. Claro, lembre-se do capítulo 01, existem também os comentários sobre a música, dos músicos, sobretudo, mas também da audiência mais próxima e ávida. Aqui estes se tomam, entretanto, como “expressão segunda ordem” (MERLEAU-PONTY, 1999 *apud* CERBONE, 2012, p. 160), mas que de modo algum se desconsidera ou valoriza menos por isso; este trabalho somente quis enveredar para algo de anterior a esta ‘fala acerca de música’ ou ‘expressão sobre expressão’.

A noção de Performance Participativa: da inferência ao método

Continuando o ‘exercício de memória’ que se propõe, retornando ainda a parte etnográfico-fenomenológica deste trabalho e também ao capítulo em que se tratou das definições metodológicas (com referência mais específica às páginas 29 e 91 respectivamente), o leitor se lembrará, agora, da citação e utilização da expressão ‘performance participativa’. Como mencionado de antemão, a terminologia é oriunda dos apontamentos, primeiro, de Michael Chanan (1994 *apud* COOK, 2006a), mas chegou a esta pesquisa, com mais interesse, através do trabalho do etnomusicólogo e professor emérito da Universidade de Illinois, Thomas TURINO (2008)¹²².

O trabalho em ‘campo’ revelou, pois, a possibilidade de inferir à realidade das Rodas de Choro o *status* de performances participativas, e isso, tanto no que concerne a aplicação destacada por CHANAN (1994), quanto a respeito do emprego um tanto mais amplo do etnomusicólogo acima considerado. Michael Chanan, interessadamente – com uma perspectiva de criticidade da história da música – opõe a expressão àquela realidade da performance musical que se tornou um “produto a ser consumido” e – pelo menos em conceito e pela aproximação de alguns estudiosos – se afastou da sua definição enquanto “processo social ativo” (*apud* COOK, 2006a). Algo de imediatamente ‘aplicável’ se extrai disso ou mesmo se pode dizer que as Rodas de Choro do ‘Salomão’ denotam ainda a existência desses ‘processos sociais (mais) ativos’¹²³ em que a música ainda não se encaixou numa “economia estética” (novamente CHANAN, 1994), isto é, não se tornou um ‘produto’ com um ‘preço’ ou com um ‘valor comercial agregado’¹²⁴: é de se lembrar, com destaque, de que os chorões dali não têm relação monetária com o estabelecimento – recorde-se que cachês e couverts não vêm ao caso – e os ‘eventos musicais’, como aludidos antes, ocorrem semelhantemente (guardadas, claro, algumas proporções) ao que seria uma reunião em um dos ‘quintais’ das casas dos músicos.

¹²² Atenção, sobretudo, ao seu sugestivamente intitulado “*Music as Social Life: the Politics of Participation*” (TURINO, 2008). A expressão que se destaca, no original inglês, lê-se “participatory performance”. Devido, entretanto, a certa estranheza que causaria a palavra “participatória” [?!] – que, crê-se, inexistente no português e seria, se muito, um neologismo – opta-se pela utilização mesmo do mais frequente e usual termo “participativo”. Até onde se pensou, não existe prejuízo algum nessa escolha.

¹²³ Algo que se percebe em ‘grande consonância’ com a definição dos “fenômenos – ou fatos – sociais totais” de Marcel MAUSS (1974), aproximados do universo musical por Jean Molino em alguns de seus trabalhos.

¹²⁴ Ora, inegável, claro, que para o bar existe alguma ‘compensação’ da existência da roda: em dias de Choro o número de ‘clientes’ é enorme, o que, indiretamente, colabora para os lucros. A interferência disso no ‘musical’, entretanto, não é das mais drásticas (não tem sido, pelo menos, conforme se percebeu).

A ‘espontaneidade das trocas’ e a tenuidade daquela ‘linha divisória’ entre músicos e ouvintes – ‘chorões’ e ‘clientela’, ‘roda’ e ‘boteco’ – nos eventos em estudo parecem muito vinculadas a isso que Chanan defende, mas também se explicam por outros fatores. Thomas TURINO (2008) dedica especial atenção a estes ‘itens’ da performance participativa; reflete, então, mais demoradamente sobre as duas ideias, tratando mesmo das “políticas de participação” no musical, do ramo das negociações, mais ou menos explícitas, entre os envolvidos em ambientes onde ocorrem as atividades performáticas de ‘música’, desde o mais ritualizado ao mais transigente¹²⁵.

E também deste autor a vivência do campo permite aproximação; volte-se a alguns casos que corroboram isso, na etnografia, e note-se o quanto as interpelações entre ‘quem toca’ e ‘quem aprecia’, no saldo geral, formam a significação mais fundamental da música dali¹²⁶: haverá exemplo disso nas situações em que o tocado incita coreografias, e se nota que também os palpites e acenos de pessoas de ‘fora da roda’ influenciavam a execução dos músicos, ora pela proposição d’um elemento que de momento se atina para a realização, ora mesmo pela definição de um repertório mais para o ‘lado A’ ou para o ‘lado B’... Ou, de um modo, aplaudindo o músico que trouxe à roda uma ideia nova, um novo improviso, e do outro, enaltecendo aquele executante pela interpretação, diga-se, canônica; tudo ainda no calor da execução, sem um intervalo marcado para a ‘interferência’.

--

A passividade não é característica do que se estuda. A noção de performance participativa, portanto, dirige-se e interpela a noção da intencionalidade – há uma coesão em torno de *algo*, um amplo encontro e, por conseguinte, uma dinâmica de sentidos, satisfações dos interesses de todas as partes envolvidas. O evento musical chorão – encare-se – é aglutinador; e subsiste muito por essa sua característica.

¹²⁵ Obviamente, neste íterim, soerguem-se as implicações das cerimônias que a toda reatualização se recobrem de um significado memorativo, e todo o quê de sociabilidade embrenhado – e entenda-se daí também as regras e as delimitações de comportamento que, de tão corriqueiras, acabam se tomando como ‘espontâneas’ ou ‘naturais’, mas são, na verdade, constructos humanos menos ‘estáticos’ do que se imagina num primeiro lance.

¹²⁶ Aliás, numa consideração um tanto mais extrema, porém, factível, a própria noção de música que se vem destacando e toda a tomada que se tem feito a respeito do estabelecimento e da situação musical nele encerrada corrobora a ideia de que as performances nas rodas de Choros do ‘Salomão’ encaixam-se nesta perspectiva do fazer musical amplamente envolvente, num complexo de inflexões e ‘respostas’ em que tomam parte da efetiva realização do evento músico-cultural tanto os tocadores quanto os – permita-se a catacrese – ouvintes.

Ocorre, entretanto, que dessa ideia de música envolvendo amplamente o humano em momento performático, chega-se também a algo mais do que uma inferência sobre o estatuto do Choro enquanto prática musical participativa, encontro musical dado ao ‘diálogo’ mais cheio de acinte para com seus apreciadores. Torna-se instigante pensar, acerca deste contexto, a presença de um pesquisador, a figura de um ‘visitante’ com interesse diretivo e com perguntas calcadas nesse interesse. Ora, o que lhe seria mais proveitoso senão participar daquilo que se pretende o estudo?!

A conhecida “observação participante”¹²⁷ seria, portanto, algo metodologicamente apropriado; e desse modo, seria bom, por exemplo, que, para entender a música do Choro, a expressividade dessa música, o pesquisador munisse-se de seu instrumento e também tocasse com aqueles músicos; estar com eles, fazendo, literalmente, ‘o som que enreda tudo ao seu redor’ [?!]. Ora, claro, isto seria uma experiência riquíssima, não resta dúvida; seria também um plano exequível e agradável em certa medida – algo que, com toda felicidade, será posto em prática quando houver tempo para tanto. Mas, a tarefa de então – e d’agora – do investigador ainda seria – ou ainda é – outra: o que lhe interessa, pois, é pôr a si questões ou mesmo colocar-se perante elas. E, enfim, o estudioso não tocou no ‘Salomão’ em suas visitas ‘academicamente interessadas’.

“A postura é passível a alguma refusão”, imagina-se... Sim e não, e isso se explica e se garante num só turno. Em verdade, pois, é de se dizer tanto do ‘não tocar’ quanto de um ‘participar diferente’ daquelas Rodas de Choro – atuação distinta e que, para os intentos desta pesquisa, se mostrou relevante. Mais diretamente, propõe-se a coadunação das noções de ‘observação participante’ e de ‘performance participativa’ – em ambas, há ações; nas duas, a participação é tônica; em todo caso algo de conhecimento erige-se. Assim sendo, mesmo a despeito de não existir, pelo músico-investigante, execuções ‘dentro da roda’, é impossível lhe negar o *status* participativo naquela música: a ampla extensão daquele sistema performático de fronteira tênue entre ‘músicos’ e ‘audiência’ – instâncias mais que amigáveis ou mesmo difusas – é, aqui, fundamento para que se conclua: houve, sim, na pesquisa de campo, um tipo de observação (e audição e senciência) participante, ou, permita-se uma interpretação disso, uma ‘observação e senciência ampla em performances participativas’.

¹²⁷ A expressão chega até aqui através do trabalho de Vagner Gonçalves da SILVA (2000), e muito graças às aulas da disciplina de Etnomusicologia cursada durante o período de cumprimento de créditos do curso de Mestrado em Música, o mesmo em que se apresenta esta pesquisa.

O pesquisador influencia o ambiente ao mesmo tempo em que é influenciado pelo mesmo – isto não é novidade nos ramos da etnomusicologia ou, antes, da antropologia e outras ciências sociais – e, convenha-se, participando da dinâmica naquele local impinge-se como participante também do musical. Assemelha-se, em grande medida, aos demais da ‘audiência ativa’ dali: dirige, como estes, sua atenção para o fenômeno ocorrente; a diferença, talvez, somente no maior apego que denota frente a esta ‘consciência nascente’ de que desfruta em comunhão com os demais do recinto – mas, na realidade, nem se pode dizer que esta é realmente uma diferença patente... Ora, existem interesses de várias ordens ali, consciências insurgentes em todos os cantos; e até nisso o estudioso adentra fazendo dos ‘pesquisados’ seus pares: e o seu interesse é mais um dentre o daqueles todos, e cada um destes, não cabe negar, são idiossincraticamente especiais.

Assim, a noção de performance participativa, neste trabalho, transita entre a inferência e a rubrica metodológica. O estudioso do assunto – a expressividade no Choro – a partir de quando se percebe ‘envolto’ pelo que pesquisa, angaria certas vantagens pela consideração de questões emergentes relativas à empatia perante os demais circundantes e que reverberam naquilo que se pode tomar como a sua propriocepção: e estes, notoriamente, são elementos participantes e irrevogáveis no âmbito de um estudo ocupado com o quê comunicativo d’um meio e com a expressividade circunscrita em seus fenômenos.

Considera-se, portanto, que a constatação de que no Bar do Salomão ocorrem Rodas que não seriam completamente compreendidas senão pelo seu quê participativo – envolvendo ‘espontaneamente’ todos na cadeia de economia e comunicação do estabelecimento – serve, circunloquialmente, como fundamento para o pretendido foco na experienciação em campo e no potencial da experiência enquanto detentora de sentido. O estudo dos atos performáticos participativos, erigido ao estatuto de método, vale-se, assim, de uma aproximação ‘menos artificial’ entre o ‘estar do pesquisador’, o ‘apreciar sinestésico dos presentes’ e o ‘fazer’ do músico de Choro; a ideia do performático-participativo é, portanto, uma ferramenta e tanto exatamente por deixar que se tome – ou mesmo frisando – a questão dessa experiência do estudante próximo ou imerso naquilo que estuda.

A Corporeidade nisso: corpo e expressão no Choro

Ora, mais do que falar *de* ou pensar *sobre* – e todos no Salomão, de algum modo falam e pensam a respeito – os chorões do Salomão agem *no* Choro; estabelecem com aquela ‘música’ ou mesmo com a ‘coisa sonora’ – que, como tomado antes, não é tão somente ‘coisa’ tampouco meramente ‘sonora’ – uma relação de intencionalidade gestada mesmo no seu fazer, em sua práxis¹²⁸, nesse seu duplo estar-e-constituir, sua disposição relativa ao que praticam e ao que (e quem) os circunda; sua dupla inerência enquanto ‘criadores’ e ‘entes afetados’ pelo evento. Esta noção de intencionalidade, que se tenha em conta fenomenologicamente, não parece outra senão, primeira e capitalmente, a de uma “intencionalidade motora” (novamente MERLEAU-PONTY, 1999, p. 159 e 630).

Sem ser simplista, mas tomando diretamente um dentre os outros elementos deste estudo, com esse apontamento de agora se pretende sublinhar todo um tipo muito caro e especial de “empenho do corpo” destes cultores do Choro – usando-se, mais uma vez, a interessante expressão de Paul ZUMTHOR (2000, p. 75). Considerando-se, claro, desde a possibilidade da audição de tais músicos (de si e de terceiros), passando pela visão que têm de outrem (‘tocadores’ ou ‘ouvintes’ daquela freguesia), atentando para a ‘imersão’ de seus ‘seres encarnados’ naquelas situações (sentidos e sencientes), e chegando, então, ao exame dos gestos de que se utilizam – alguns, primeiros, exigidos pela ‘mecânica’ de seus instrumentos, e mais outros tantos necessários ou mesmo pretendidos pela extensiva ‘dinâmica’ daquele evento sociocultural e musical.

Assim sendo, parece plausível e acertado inferir que, ao menos numa instância mais radical, ou mesmo ‘eidética’, é com este tipo fundamental de “intencionalidade operante” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 16) – entenda-se, conforme se pensa, uma intencionalidade ‘corporificada’ que se ‘oferta’ ao Choro e, porquanto, demonstra-se como consciência corpórea *do* Choro – que os chorões trazem à emergência aquilo que se considera como uma ‘estrutura essencial’ (MERLEAU-PONTY, 1999 e CERBONE, 2012) que se ‘dá’ ao sentido através das diversas circunstâncias das Rodas – as mais ricas e variadas daquelas performances eminentemente participativas conforme se tem destacado.

¹²⁸ A palavra se usa aqui em sentido próximo do defendido por Karl Marx: “atividade livre [...] criativa e autocriativa, por meio da qual o homem cria (faz, produz) e transforma (conforma) seu mundo humano e histórico a si mesmo” (BOTTOMORE, 1997, p. 435).

Os movimentos circunscritos nas noites musicais do Salomão¹²⁹ – estes que se tem defendido enquanto modelos de um ‘estender-se’ em direção à ampla e pertinente participação no Choro – é que permitem, segundo se pensa, a existência de toda uma significação relativa ou mesmo inerente ao próprio Choro: não fosse este último o motivo para tudo aquilo, a situação seria outra e o ‘musicar’ – amplamente considerado, sonora e humanamente conformado – seria também diferente. O que se abre à compreensão é, então, esta espécie de vínculo essencial entre a autoexperiência corporal dos entes envolvidos no ambiente à que se atenta, e a oportunidade de imbricação de alguma *expressão* no contexto chorão pela interconexão de ‘tinos personalíssimos’ via ‘comunhão’ de um ‘elemento intencional’ e/ou do mesmo complexo de experienciação¹³⁰: uma irmanação de ‘consciências’ muito embora a experiência se compreenda como individual; e o Choro, o evento, serve desta maneira como elo – mais que assunto – nesse complexo que é, ademais, essencialmente comunicativo, ou pelo menos expressivo numa ordem primeira frente àquelas presenças encarnadas e participantes.

--

Aquele visitante do início da crônica do primeiro capítulo (página 15 deste volume) não notou nada de diferente, no Bar do Salomão, numa espaciotemporalidade indefinível e indescritível sem algo de um musicar. Cingia-lhe a compreensão, portanto, de que o ‘motivo’ daquele rebuliço todo estava encerrado, embora sem término, no Choro. Simpático à manifestação que ouvia-e-via, presenciava e sentia, notou-se ‘imerso’: sua existência inundada dos efeitos daquele ‘campo’ e, ao mesmo tempo, colaborando para o adensamento da massa e dos ares do boteco. O indivíduo do relato apercebia-se de si e dos outros e nisso, sem muita dificuldade ou mesmo poderes sobrecomuns, em pouco tempo antevia e percebia o acontecimento disto ou daquilo... Ora, pois, o mesmo motivo daquela ‘aglomeração musical’ o conduziu até ali na noite que se narrava – e lembre-se sempre o vínculo entre o ‘motivo’ e o efetivo ‘movimento’ em sua direção. Sendo simpático aos demais do contexto, o personagem inseria-se sensivelmente no acontecimento, e com isto, somando alguma ‘empatia constituinte’ – mistura de algo ‘inato’ e de muito de ‘cultural’ – propunha o ‘seu ser’, assim, proprioceptivamente no limiar do convívio e da discrepância com os outros.

¹²⁹ E aqui a palavra ‘movimento’ pode ser entendida tanto literal quanto figurativamente.

¹³⁰ E aqui se aproximem, por exemplo, a Fenomenologia da Percepção de alguns dos famosos escritos de John BLACKING (2007, por exemplo) e de Anthony SEEGER, Jeff Todd TITON e Harris M. BERGER (todos com edições em 2008).

--

Um desdobramento...

[...] o sistema da experiência não está desdobrado diante de mim como se eu fosse Deus, ele é vivido por mim dum certo ponto de vista, não sou seu espectador, sou parte dele, e é minha inerência a um ponto de vista que torna possível, ao mesmo tempo, a finitude de minha percepção e sua abertura ao mundo total enquanto horizonte de toda percepção. [...], as experiências perceptivas se encadeiam, motivam e implicam umas às outras, a percepção do mundo é apenas uma dilatação de meu campo de presença, ela não transcende suas estruturas essenciais, aqui o corpo permanece sempre agente [...]. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 408).

Aqui se convida o leitor a tomar o mencionado trecho etnográfico a partir de uma concepção de que, conforme o etnomusicólogo Harris BERGER (2008, p. 75), “a experiência [e também a experiência musical] é um mundo concretamente compreendido”, traz consigo ou em si “conteúdos vivos da consciência” e tem uma “riqueza e abundância” de detalhes e ocasiões que demandam um compromisso amplo e sustentado dos estudiosos para que se chegue a uma compreensão satisfatória de uma dada ‘música’. Que se extraia do episódio daquele ‘visitante desavisado’, primeiramente e, portanto, aquela defendida ‘atenção à experiência’ e que se entenda, como propõe esta pesquisa, que a noção mais básica disto passa pela corporeidade dos entes envolvidos no fenômeno musical em questão.

--

Segundo desdobramento...

Ora, se “o indivíduo do relato apercebia-se de si e dos outros e nisso, sem muita dificuldade ou mesmo poderes sobrecomuns, em pouco tempo antevia e percebia o acontecimento disto ou daquilo”, é de se destacar do complexo desse seu ‘estatuto experienciável e corporificado’ a aquisição, por meios sensitivos, de um tipo de conhecimento que, na perspectiva de um estudo da corporeidade, se chegará àquilo que anteriormente se destacou através da noção de “corpo habitual”. A exposição reiterada ou mesmo perene ao contexto músico-cultural das Rodas de Choro do ‘Salomão’, pode-se compreender agora, resultam ou se acomodam – às vezes mais amiúde, outras vezes mais paulatinamente – ao âmbito de aquisição de hábitos, culturalmente informados, corporal e sinestesticamente conformados: posturas, inflexões, gestos, falas e modos de atuação e execução que se transformam em ‘elementos costumeiros’ – ou que pelo menos se pretendam reificados e retomados – no complexo de situações ali enredadas.

O ‘compreender’ o (ou *do* ou, ainda, *no*) Choro – e a personagem do visitante exemplifica tal, mas é somente mais uma dentre outras tantas¹³¹ – sendo corpóreo, não é só e iminentemente ‘físico’ ou ‘natural’ –, e a ‘cultura’ fornece o que a ‘natureza’ não ofereceu¹³² no íterim desta potência sábia dos indivíduos agora considerados e afeitos – e sublinhe-se que ‘habitualmente’ – ao quê vivencial da música dos chorões. O desafio ao entendimento em destaque, pois, é o desse equilíbrio entre o inato e o socialmente constituído – e a partir de sua consideração surgem as premissas iniciais para compreensão de uma espécie de ‘excesso de significado’ por sobre as ‘maneiras significantes’ que se percebem em música¹³³...

[...] para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os performers quanto a audiência. De fato música é mais que física. Essa citação pode ser considerada uma das primeiras justificativas para o estudo etnográfico da música na cultura. Se quisermos entender os “efeitos dos sons no coração humano” devemos estar preparados para retrair com os ouvintes os “costumes, reflexões e miríades de circunstâncias” que dotam a música de seus efeitos. (SEEGGER, 2008, p. 244).

--

A memória cinestésica e a constituição de uma série de hábitos fundados em reminiscências motrizes que pelo uso e reuso adquirem significação concreta funcionam como base do que, anteriormente – e acima – se delineou enquanto o “corpo habitual”, noção, lembre-se, extraída da fenomenologia merleau-pontyana e importante no ideário do filósofo no âmbito da reflexão acerca da percepção. O outro critério de sua filosofia a que se deve atenção baseia-se no termo homófono de cinestesia... A sinestesia ou o ‘saber sinestésico’ também ocupa papel crucial em sua *Fenomenologia da Percepção*.

A respeito da “percepção sinestésica” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 308), considerações se expuseram, com efeito, no capítulo antecedente, o que escusa esta secção à possibilidade de uma breve menção e tomada mais direta no contexto chorão...

¹³¹ Este tipo de apreensão-aprendizado passando pela situação dos indivíduos e por seu vislumbre de circunstâncias encarnadas ou corporificadas e que se tentam reiterar ou mesmo aprimorar, em alguma análise, se percebe operante também nos casos, primeiro, do flautista formado ‘ao calor e tempero da roda’, que se mencionou também na parte etnográfica deste trabalho, e que incutia aos momentos musicais em questão ‘algo entre o sinuoso e o insinuante’ (volte-se, a este respeito, à página 19 do primeiro capítulo desta dissertação), e, depois, na parte que se intitulou como “*Segura Ele*” (p. 30 da etnografia), em que um tipo específico de mimese deu-se como tônica eventual e da operação de um tipo diretivo de conhecimento.

¹³² Parafrazeando o excerto merleau-pontyano, conforme antes transcrito, no capítulo 3, em sua página 111.

¹³³ Esse assunto, instigante que é, serviria de ensejo a outro trabalho talvez mais longo do que este. Aqui, entretanto, entendendo a colocação deste assunto enquanto ‘apontamento’ de uma pesquisa em vias de finalização, permite-se sua inferência inicial e a seu ‘guardar’ como elemento de um exercício de reflexão futura.

Do grego *syn*, reunião, ação conjunta [e] *aísthesis*, sensação, a sinestesia é definida como a mistura espontânea de sensações. É considerado um fenômeno perceptivo pelo qual as equivalências, os cruzamentos e as integrações sensoriais se expressam. A história dos relatos e investigações sobre a sinestesia data do início do século XVIII, mas só no século XIX começaram os estudos feitos por cientistas e fisiologistas¹³⁴ [...]. Observa-se que, também no século XIX, a literatura, as artes plásticas e a música se aproximaram das vivências sinestésicas como uma forma de expressão de um de seus mais caros objetivos: o encontro com a totalidade perceptiva. (CAZNOK, 2003, p. 110).

Algumas ou a maioria das situações ‘de campo’ no Bar do Salomão demonstraram a crucialidade da concepção de um contato sinestésico com o fenômeno que se estudava. As primeiras páginas da etnografia desta dissertação trazem inferências a respeito, tratam da ideia de um ‘excessivo sinestésico’ que compõem o quadro de sensações dos primeiros ‘impactos’ com o ambiente do boteco e com as ocasiões musicais a que se dedicava reparo. Adiante, entretanto, é que se tem mais proximamente o assunto; tratando da ‘organologia da Roda’, no subtítulo ‘*Flauta, cavaquinho e violão [e etc.]*’, em especial na p. 34 daquela seção, neste ponto sim, a descrição consegue triscar o quê sinestésico causado pelo fenômeno chorão d’algumas noites no centro-sul belo-horizontino.

- E o que se extrai disso?...
- Qual vantagem se nos Choros do ‘Salomão’ as sinestesias pairam?...
- Que ‘sinestesias imperem’ ajuda na compreensão da expressividade no Choro?!

Certamente, vantagens existem nessa consideração e fique-se, pois, com aquela que este trabalho considera como a maior delas: se esta pesquisa tem como elemento de aproximação o fenômeno musical chorão numa escala ampla e envolvente, obviamente sua atenção se deve para além do que apenas um dos ‘órgãos dos sentidos’ forneceria como dados sensíveis; lembre-se, pois, que em alguns pontos cruciais do desenvolvimento da reflexão daqui revela-se a preocupação da atenção não só ao ‘sonoro’, tampouco exclusivamente ao ‘visual’ (um exemplo dentre outros). A índole do estudo que se empreende, seguindo raciocínio, mas expondo diferentemente, é menos ‘analítico-empirista’ nisso, e se pretende e crê como contextual, com alicerce em situações grandiloquentes e complexas; e nessas ocasiões – é plausível a inferência – quem participa o faz de modo também multimodal e ‘composto’... de um modo, pois, sinestésico.

¹³⁴ Chama atenção, inclusive, o fato de que Merleau-Ponty se utilizará, em sua ‘*Fenomenologia da Percepção*’ e também em outros trabalhos, das inferências destes cientistas e fisiologistas, avaliando crítica e filosoficamente seus dados a apontamentos e sugerindo interpretações fenomenológicas para os mesmos. [Nota do pesquisador].

A noção de sinestesia, desta maneira, interpela-se com a compreensão de um argumentado nível semântico ampliado dos momentos performativos musicais interessantes naquele ambiente que se estudou – e aqui se coadunam índices de uma necessidade de estudo conforme sugeridos por muitas das referências tomadas na pesquisa: a origem fenomenológica do assunto defendida em MERLEAU-PONTY (1999), passando pela realidade encarnada e significativamente corpórea das performances (ZUMTHOR, 2000) e chegando, caramente, aos apontamentos da musicologia e da etnomusicologia desde BLACKING (2007 [1995]), SMALL (1998), COOK (2006a e 2006b), SEEGER, TURINO, BERGER E TITON (todos, coincidentemente, de 2008). Além disso, leva a crer na imperativa necessidade de considerações deste tipo o fato de que, neste trabalho, método e constatações frutificam-se mutuamente.

--

Em trabalho outrora referenciado, a pesquisadora Marta Ozzetti permite que se leia um instigante depoimento colhido numa entrevista feita com o flautista – e chorão – Antônio Carlos Carrasqueira. A conversa direcionada de ambos, que segundo a autora datou de 2005, serve para que se destaque um momento especial onde o músico menciona que, numa interpretação ‘convincente’ ou ‘característica’ do chorinho [ou mesmo de alguns outros tipos de música brasileira], o executante deve “[...] valorizar mais algumas notas do que outras; fazer umas [notas] mais curtas, outras mais longas; umas meio *escondidas*, outras mais *explícitas*”; e arremata o discurso contundentemente: “isso aí é o *gesto* brasileiro... se você vai tocar um [...] choro”. (OZZETTI, 2006, p. 26. *Grifo nosso*).

Chama atenção nesta passagem citada, e com certa premência, sua evidente ‘irmanação’ com elementos trazidos pela narrativa etnográfico-fenomenológica nas páginas iniciais desta dissertação. Permita-se, inclusive, que se transcrevam novamente dois trechos que, segundo se pensam, corroboram as indicações do parágrafo acima, acrescentando-lhes também algo em sentido e em vivacidade:

“– Você faz primeiro uma nota mais prolongada, depois você pega... Você volta e atrasa, e depois você dá de volta no tempo, sabe?... [...] um [músico] joga nos buracos que o outro deixa, sabe? [...] Entendeu? Então... Assim, acho que uma música fica bonita quando ela está bem preenchida, então você tem sempre que tocar pensando no que você está fazendo, mas também *vendo* o que o outro está deixando de espaço pra, sabe?... E encher a música; isso dá uma coisa bem legal...” [fala de Mateus, violonista e frequentador do ‘Salomão’].

“– Tem que tocar como antigamente [e os ombros do interlocutor começam a se contorcer e chacoalhar ao mesmo tempo]... Umas notinhas mais, outras mais sumidas. O acento do Choro mesmo, mantendo os contratempos no lugar deles, as síncopes onde elas caem, e nada de correr com o andamento, sacou? [fazendo gestos retos e abruptos com os braços, como que num momento de regência musical ou como quem simula uma partilha]... Tem que ter sentimento... Nostalgia.” [argumentos de Thiago Balbino, bandolinista e entusiasta do Choro do ‘Salomão’].

O estudo cuidadoso e de interesse das três passagens colocadas acima, certamente, “daria pano para mangas” – seria trabalho notável e fecundo em informações, ideias e conhecimento. São extremamente ricas as declarações tanto do famoso flautista virtuose e chorão, assim como as dos dois músicos mais próximos deste trabalho, o violonista de sete cordas e o bandolinista ‘nostálgico’ que, com alguma frequência, adensam o universo musical do Bar do Salomão em noites de segundas e quintas-feiras. Aqui, o leitor permitirá, entretanto, que da gama de inferências possíveis a respeito das três citações, destaque-se algo de mais pertinente aos intentos desta seção do trabalho: a opção, portanto, é manter o assunto da corporeidade e, isto visto, atenta-se agora para aquilo que emerge nas três ‘entrevistas’, uma vez por menção, e nas outras, por constatação de presença – o gesto enquanto fator de expressividade e conhecimento musical no Choro.

A consideração acerca da gestualidade no contexto da música dos chorões, sobretudo em Rodas de Choro, é elemento quase imprescindível a um estudo acerca do trânsito de sentido em tais ambientes – a ‘matéria’ é de tal importância, que incitou muito a esta pesquisa; com alguma riqueza e paradoxo, os ‘movimentos’ engendrados no musicar chorão tornaram-se ‘mote’ quase central deste trabalho. O âmbito gestual no fenômeno musical em questão traz consigo também uma propriedade de adjunção de todas as inferências relatadas até aqui a respeito do corpo dos chorões enquanto sua (mais que) ferramenta – como sua maneira de ser ou maneira de musicar – de inculcar no seu fazer algum significado, ou, mais diretamente ‘pôr sentido’ naquilo que realizam.

--

Primeiro desdobramento disso...

É possível afirmar, e com respaldo na fenomenologia merleau-pontyana, que pela gestualidade os músicos em estudo denotam uma consciência de sua inserção naqueles eventos mencionados no nível de expressões de primeira ordem, manifestações de sentido

‘concreto’ e que indicam o que, um tanto provocativamente, MERLEAU-PONTY (1999) e também CERBONE (2012) tomam pela afirmação de que “a consciência é, em primeiro lugar, não uma questão de ‘Eu penso que’, mas de ‘Eu posso’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 192). O gestual, nesse ínterim, é um elemento do contexto evento-musical que se imbrica de sentido a partir de sua facticidade e a toda carga de intencionalidade aí perceptível – a possibilidade deste *Eu* e a realização conexa ao ente *de algo* musical. O gesto exemplifica, em síntese, o que de mais expressivo se pode tomar da noção de intencionalidade motora da fenomenologia da incorporação de Merleau-Ponty.

--

Outros desdobramentos

Os gestos vislumbrados e considerados nas performances participativas das Rodas de Choro do ‘Salomão’ claramente se prestam à apreensão e aprendizado dos mais assíduos dali; e, embora do ambiente se lembre, primeiramente, das ‘expressões corporais’ dos músicos, não se pode esquecer, de maneira alguma, das ‘respostas coreográficas’ e entusiásticas daquela pressuposta ‘audiência’ ali circunscrita. Atua nesta sistemática expressivo-comunicacional o que, em noção, se menciona como “corpo habitual” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122) e, mais diretamente no ramo dos estudos da performance, o ideário referente ao “empenho do corpo” num tipo de “processo global de significação” (ZUMTHOR, 2000, p. 75).

Através da atenção àqueles movimentos das pessoas que de alguma forma interagem e interferem no fenômeno do Choro – ou tocando ou apreciando mais ‘cooperativamente’ nas Rodas do boteco – é possível perceber que tais indivíduos impelem-se à gesticulação – e atribuem significados nisso – devido a uma espécie, se permitido um novo termo, de assimilação ‘proprioceptivo-enculturada’; um tipo de enunciação cognoscitiva instaurada com base numa ‘potência sabedora de si e dos próximos’: uma disposição de ânimo que, permitindo o ‘compreender do outro’ através da percepção dos significados da agência deste ‘terceiro’ em situação, torna esta última ‘factível’ e, porquanto, acessível também em ‘primeira pessoa’ ou na esfera de um ‘para si’.

--

O estatuto de uma sutilíssima comunhão de espaciotemporalidades enredadas pelo musicar (SMALL, 1998) e a compreensão, dentro disto, do ‘outro a partir de si mesmo’ e ‘de si através também do outro’ – percebendo desta relação afinidades e variedades, semelhanças e distinções de índice existencial e semântico-corpóreo em primeira instância¹³⁵ – conduzem também à consideração, agora mais diretamente no contexto do Choro, da ideia de uma dupla função do ser, via corpo-próprio, enquanto agente em música. Ora, os personagens aqui considerados mais de perto, ‘tocantes’ e ‘tocados’ ou ‘executantes’ e ‘ouvintes’, se prestam, de um lado, a serem ‘sentidos’ – colocam-se ao ‘alcance’ da percepção de entes diversos, chegados e afins – ao mesmo tempo em que, d’outra face complementar, dispõem-se como inexoravelmente ‘sencientes’.

Esta ‘diplopia’ especial e essencial do ser¹³⁶, que fenomenologicamente se coloca na raiz da noção de expressão (MERLEAU-PONTY *apud* MÜLLER, 2001), crê-se veemente, também se nota como um dos elementos definidores da possibilidade mais profunda de todo o entrosamento que se instaura nas Rodas de Choro do Salomão. E o entrosamento nestas reuniões num mesmo momento e num mesmo ‘sentido’ é o que se apura, pelos intentos desta pesquisa, de mais estruturalmente crucial para a expressividade da ‘música’ assimilada durante as performances participativas do ‘Salomão’ – esse local-sistema onde falas, gestos e acontecimentos de inúmeras sortes se põem encadeados; ponto musical da capital mineira do qual os eventos mostram-se amplamente compreendidos pelos envolvidos graças a seus corpos de verve intencional, cinético-significativa, fenomenal e sinestésica.

¹³⁵ Uma vez que, novamente segundo Merleau-Ponty, somos, sempre e primeiramente, corpo: “[se] reaprendemos a sentir nosso corpo, reencontramos, sob o saber objetivo e distante do corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção.” (1999, p. 278).

¹³⁶ Algo muito bem visitado em CERBONE (2012, p. 148-158), acerca de Husserl e Merleau-Ponty.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expressão ‘chorona’: sentido *no* sensível – conhecimento antepredicativo

A definição incorporada e enunciativa, de um ente perante o outro, tratada na página passada, e de cada um deles ante as coisas, e vice-versa, e a defendida ‘relatividade do conhecimento’ ao ser e ao mundo, considerada por Kant e que a fenomenologia coloca no centro da sua reflexão – e chama ‘intencionalidade da experiência’ –, toda esta tessitura significa, em essência, porque coincide ou mesmo se põe no cerne da relação d’um indivíduo com sua ‘cultura’; a estrutura expressiva emerge do necessário embate do ser com os demais elementos do contexto sócio-humano aonde se insere e que, antes de serem ‘com ele’, são imbricados de sentidos, dos ‘concretos’ aos ‘abstratos’, os quais podem variar a partir da sua presença – e ainda que algum sentido venha antes d’outro, ou que a concretude fomente a abstração, ambas as significações, de um modo radical, têm índole cultural¹³⁷.

Através disso, então, percebe-se o vínculo da consciência com o seu entorno, sua ligação com os limites momentâneos em que se erige e donde retira, indeclinavelmente, a sua ‘razão de ser’. E daí também se compreende o ‘apego’ do conhecimento – e da expressão – ao instante de uma determinada manifestação fenomênica: à espaciotemporalidade emergente e paradoxalmente definidora dos assuntos, ou, talvez um tanto antes disso, instauradora de algum ‘motivo’ – o *algo* essencial que impele o homem ao contato primevo com o mundo; o intento de um encontro ainda ingênuo, mas, mesmo assim fecundo em saberes ativa e participativamente estabelecidos, noções ‘de fato’ e coincidentes com o movimento em direção ao que será o alicerce d’uma compreensão do ‘para si’.

Ora, o ‘retorno ao fenômeno chorão’ aqui pretendido – e perseguido através da pesquisa participante, da descrição lítero-etnográfico-fenomenológica e da contextualização das informações do campo com conhecimentos preliminares a partir de uma revisão crítica e da reflexão cuidadosa calcada em postulados fenomenológicos e da etnomusicologia –, todo esse sistema filosófico-metodológico e teórico-procedimental apresenta-se, pois, como uma instigante tentativa, d’um estudo da expressividade no Choro, no intuito exatamente de, concordando com os parágrafos acima:

¹³⁷ A conclusão se extrai diretamente dos escritos merleau-pontyanos, mas é inegável a sua vocação de postulado das ciências das ‘humanidades’: a fenomenologia de Merleau-Ponty é, pois, imbricada dessas últimas.

[...] restituir à coisa sua fisionomia concreta, aos organismos sua maneira própria de tratar o mundo, à subjetividade sua inerência histórica, reencontrar os fenômenos, a camada de experiência viva através da qual primeiramente o outro e as coisas nos são dados, o sistema "Eu-Outro-as coisas" no estado nascente, despertar a percepção e desfazer a astúcia pela qual ela se deixa esquecer enquanto fato e enquanto percepção, em benefício do objeto que nos entrega e da tradição racional que funda. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 90-91).

Se antes e conforme o interesse desta pesquisa se tomava como arbitrário um estudo que extraísse o Choro de seu contexto¹³⁸, ou mesmo se defendia a impossibilidade de um conceito de Choro enquanto expressão e música, amplamente, sem a consideração reunida das ocasiões e das gentes que se dispunham ao sistema do ‘fazê-lo e apreciá-lo’¹³⁹, agora também se compreende pelo menos como pretensioso que o pensamento acerca dessa música tenha sua origem alienada do ‘onde está aquilo’ a partir do que se erige, isto é, o seu elemento intencional – situação e motivo incitantes ao pensamento, inegavelmente existentes fora ou mesmo antes dele. E disso, a consciência de quem pesquisa agora se entende como próxima à dos pares inquiridos em campo, e a maneira de aquisição de conhecimento do investigador daquela música – e, mais diretamente sua conformação músico-expressiva – coincide espaciotemporalmente e epistemologicamente com o *modus operandi* e a estrutura expressivo-congnoscitiva dos chorões das Rodas do ‘Salomão’.

O encadeamento entre a agência pessoal de um chorão, a historicidade que lhe precede e aquela que lhe é simultânea, tão dependente dele quanto lhe é influente, e a localidade que o abriga, estas três contingências no âmbito do que se tomou aqui como Choro – definido pela ação de musicar complexa e participativa, envolvente e processual – determinam, pois, que a expressividade da música em questão, sendo *algo* genuíno, não se toma como um resultado da reflexão a respeito de sua manifestação; ela é parte fundamental da concepção do mundo do ser humano enquanto agente e senciante musical. O expressivo-musical chorão, enfim, está um passo atrás da elaboração e imposição de conceitos acerca de música: na realidade a expressividade não é nem concomitante a alguns conceitos; ela precede estes últimos e lhes fornece a possibilidade de se relacionarem à música.

¹³⁸ O leitor lembrará que, para este trabalho, escolheu-se um contexto dentre os vários onde o Choro persiste: a opção foi pelo estudo do Choro em rodas, e o cenário especialmente escolhido foi o das Rodas de Choro do Bar do Salomão – a justificativa disso se deu anteriormente na seção que delineou as definições metodológicas deste trabalho (ver página 89 no capítulo 02).

¹³⁹ E essa arbitrariedade se revela, há muito, tanto pelas teorias da Gestalt (influentes aqui e em Merleau-Ponty), quanto pelas reflexões da Fenomenologia (muito no autor francês considerado mais de perto, mas também com origens em Husserl e Sartre, especialmente) e pelos apontamentos da Etnomusicologia através de pensadores mencionados ao longo do texto precedente.

--

O conceito não vale de nada e não se preenche sem alguém que lhe pretenda o significado. Os significados criam-se, aliás – e parece cabível entender assim – em contextos fenomênicos diversos, e, sobretudo, nos contextos musicais, antes que se instituem os conceitos e nomenclaturas a este respeito. A consciência, portanto, opera antes com o sentido em sua essência concreta, colada ao mundo – ou anexa às aparições do mundo que foram aqui chamadas de fenômenos – e de algum modo esta consciência é, em si, sapiente ou refém drástica do fato de que esta operação é também relativa ao ente¹⁴⁰.

O ramo conceitual, doutro modo ou num segundo momento, enquadra-se no universo das representações, no levar das impressões de sua concretude e primeira instância para o nível do abstrato, presuntivo, científico e mesmo do metafórico... É válido, e dele se tira proveito a todo instante conforme as necessidades mais fortuitas e cotidianas: seu problema, entretanto, é sua estreita relação semântica com aquilo que existe através do conceito (ciências, tecnologias tantas, etc.); mas para aquilo que significa previamente, e aquém de uma convenção – e nisso, as artes e os elementos culturais como a música – a definição conceitual não passa de um exercício analítico, imposição fragmentada daquilo que, sensacional e temporalmente, se percebe como de sentido mais completo.

Ciente disso – claro, depois de muitas indagações – esta dissertação considera a corporeidade e, principalmente, a gestualidade dos chorões como índices semânticos cruciais para a compreensão do tema de pesquisa; a expressividade musical no Choro é tida aqui, portanto, como herdeira – e exemplo – desta relação entre sentidos concretos e suas extensões abstratas – e, é de se inferir o seguinte: por se considerarem frente a esta dicotomia é que se ‘descobriram’ os gestos dos participantes dos eventos musicais do Bar do Salomão enquanto elementos tão importantes, tão essencialmente significativos. O corpo em movimento, considerada a sua interação com o circundante e a facticidade desta sua imersão, aparece, sobremaneira, através de seus sinais antes que estes se tornem signos – seus atos instauram sentidos que são mais bem aproveitados se considerarem-se descritiva e contextualmente em vez de se tentar explicar ou tratar sinonimicamente.

¹⁴⁰ O “como” que permite à consciência ser assim sapiente ou o ‘porque’ de ela ser refém de tal fato constituem o mistério do conhecimento e, conseqüentemente, da expressão. Alegria, pois, esta noção; ela se coloca, portanto, como mais um passo no sentido de desvendar tal mistério.

E foi por isso – e pela sua descoberta durante o vai e vem epistêmico da pesquisa e das possíveis metodologias – que a chamada “fenomenologia da corporificação”¹⁴¹ se mostrou como ramo de uma sistemática reflexiva pertinente para os intentos deste trabalho. E como constatação de pesquisa, no que se refere à aproximação destes itens – sentido, concretude e abstração, corpo¹⁴² e gestualidade – o que se pode expor é a certeza de que a descrição praticada em tom etnográfico e com inspiração fenomenológica, mais que qualquer análise ou exercício de explicação, desponta como ferramenta interessante e eficaz para quem se debruça sobre a questão da expressão em música¹⁴³ – postou-se assim, ao menos, nesse estudo que se empreendeu acerca da expressividade no Choro.

--

A experiência *no* e *do* Choro pode-se inferir agora, é ambivalentemente memorativa e gerativa de sentido no tempo; ergue-se, conforme a primeira de suas valências, de uma tradição que se reitera sensivelmente, e é notadamente ‘perseguida’, sobretudo, pelos seus aficionados mais assíduos; mas vale em outra ordem – e isso, em circunlóquio, também tradicionalmente! – como tipo de experiencição expressiva inexorável ao processo de feitura de tal ‘música’: a expressividade chorona, portanto, é referente a um conhecimento situacional e que se impinge sempre de um tipo sutil e airoso de ‘estado de começo’. Assim, pois, dos positivos encontros sentidos na vivência de campo, *in loco* e *in situ*, destaca-se essa tensão entre a tradição e a mudança – a sensação de que um instante único de música, subitamente, deixa de ser uma novidade e se faz memória; consciência, expressão, experiência e cultura irmanam-se, de novo, por esse quê essencialmente dinâmico e fascinante de sua relação com a spatiotemporalidade.

¹⁴¹ Maneira como muitos estudiosos cognominam a Fenomenologia da Percepção.

¹⁴² A noção de Corpo, o leitor deve ter percebido, é aqui cara e detalhada. Convém, portanto, uma tentativa de coadunação do que ela implica: “na Fenomenologia da Percepção, Merleau-Ponty distingue 1/ o ‘corpo objetivo’, que tem o modo de ser de uma ‘coisa’, que é [...] ‘o corpo do animal, analisado, decomposto em elementos’, e 2/ o ‘corpo fenomenal’ ou ‘corpo próprio’, que a um só tempo é ‘eu’ e ‘meu’, no qual me apreendo como exterioridade de uma interioridade ou interioridade de uma exterioridade, que aparece para si próprio fazendo aparecer o mundo, que, portanto, só está presente para si próprio a distância e não pode se fechar numa pura interioridade [...]. O corpo fenomenal é, assim, um ‘corpo-sujeito’, no sentido de um sujeito natural ou de um eu natural, provido de uma ‘estrutura metafísica’, mediante a qual ele é qualificável como poder de expressão, espírito, produtividade criadora de sentido e de história”. (DUPOND, 2010, p. 12-13).

¹⁴³ E nesse quesito se concorda com COSTA & SILVA (2013, p. 06): “[...] é possível dizer que a descrição fenomenológica da música, [...] se dá em observação dos seguintes aspectos: 1) a descrição visa alcançar o movimento antecipador do ser, pelo qual intuímos a música; 2) a descrição expressa uma disposição afetiva que orienta a compreensão da música; 3) a descrição ocorre efetivamente no tempo em que vigora a tensão entre matéria e forma e o decorrente acontecimento da verdade; 4) a descrição é reveladora da música em sua relação com o mundo circundante [...]”.

--

– Ah, as Rodas de Choro do ‘Salomão’...

Alegre e instigante compreender que aquilo que se faz nas noites de segundas e quintas-feiras, no histórico boteco do Bairro Serra, é música por conter, sim, o som, mas que antes desse som existe toda uma presença imanente e antecipada do musical – percebe-se no ambiente a possibilidade e a sua índole consagrada ao musicar; lá se pressentem o chorão e suas relações interpares como pretexto do Choro. E concernentemente ao quesito expressivo do qual se cumpre o destaque nesta pesquisa – mas que, na realidade, está desde sempre ali colado à situação e nela imbricado, tanto formalmente quanto no nível do conteúdo: pasma notar que de todo aquele exercício de expressividade não se apreende, com efeito, *o que é o Choro* ou o que é a expressão chorona definitivamente – tomando a ideia de ‘definição’ no sentido tanto de um fim quanto de estabelecimento de um conceito da matéria; mas pode-se constatar que há um passo antes desta convenção conceitual que está na raiz de sua possibilidade mesma de se pretender como convenção.

O melhor e o possível, então, é acreditar, e com satisfação, que se soube *como* foram aqueles Choros; participativamente ouvidos, vistos, presenciados, arrepiantes, acalorados, corporificados. Compreender, enfim, que em ato e facticidade, a música daqueles chorões é amplamente sensível e sentida – e com toda pluralidade de sentidos que se toma correspondentemente ao ‘montante’ das idiossincrasias dali – na metafísica do local e naqueles ‘agoras’ tão memoráveis quanto irrepetíveis. Os Choros do Salomão, portanto, são eventos expressivos, de uma expressão inegavelmente dali e indelegável senão àquele ambiente e mais ainda aos seus frequentadores.

--

“O tempo é o sentido da vida (sentido: como se fala do sentido de um córrego, do sentido de uma frase, do sentido de um tecido, do sentido do olfato).”
(CLAUDEL *apud* BITTENCOURT, 2005, p. 04 [96]).

“A arte e o equipamento para sua compreensão são produzidos na mesma oficina.”
(GEERTZ, 1976, p. 1497).

--

Sentimentos, anseios, ímpetos, vontades ou querereres. Estesia, satisfação, aprazimento e exultação – instantes da existência que valem por si mesmos. E de tudo ou para tudo isto, o envolvimento de um ser encarnado – ele e dele – o empenho do corpo agente e senciente. A ordem de sentidos ali, pois, tangencia o imensurável e o não objetivo; o que não implica em não conhecimento e, menos ainda, o não significado e a inexistência de uma expressão. As circunstâncias de imposição de sentido ao musical pelo ente humano são complexas e, muito devido a isso, tornam-se instigantes etnomusicológica, sociológica e filosoficamente. O musical, e em especial o Choro – enquanto reunião de motivos e de ações – foge dos substantivos, mas não porque se nega a possuir uma substância expressiva; esquiva-se da objetificação, se pensado enquanto ato performático e participativo; pois sua expressão, condensando agora, não deriva tão somente de uma ‘coisa música’.

Seu quê processual e dinâmico – dado à sensibilidade antes do vocábulo, e mais afeito à possibilidade de se descrever do que propriamente conceituar – demonstra também seu enredamento dependente tanto de elementos inatos do ente humano – a partir de sua ‘carne’¹⁴⁴ senciente – quanto de sua localização em termos socioculturais. O significado da música dos chorões estudados, antes de manipulações de qualquer ordem, é oriundo d’um sentido sensível, emergente do contato e das implicações primordiais do indivíduo com sua participação influente e influenciável no contexto musical, e com a existência e experiência deste ente com o mundo – e, no caso, o Choro sendo parte pretendida e irrefutável de seu mundo. O fenômeno musical chorão, compreensível agora, não é por si mesmo significativo e não quer dizer, sonora e absolutamente, ‘isto’ ou ‘aquilo’; transmuta-se num ou noutro somente depois do contato – simultâneo ao sensacional – com os sentimentos e atitudes que os seres humanos lhe dirigem e os quais, pelo ambiente propenso e incitante à interação, estes mesmo seres ‘transmitem’ entre si, ou diretiva e interpessoalmente ou mesmo numa sistemática passada em termos históricos, geração a geração, referente àquela música.

--

Conforme os limites desta pesquisa, então, considere-se o principal passo dado no sentido de corresponder à curiosidade do pesquisador e responder às perguntas próprias dessa dissertação: conclui-se que o mais importante não foi questionar *o que* o Choro significaria

¹⁴⁴ Usando-se, mais uma vez, algo de MERLEAU-PONTY, 1999.

para um alguém, o que implicaria uma formulação opinativa por parte do inquirido e, sendo permitido inferir, posterior à música, ou adiante de sua essência e agência. Antes disso, o interesse deste trabalho se dirigiu e se satisfaz pela inquirição de *como* o Choro pode significar para alguém; quais as estruturas se dão ao sentido nessa operação humano-musical chamada Choro – essa questão pareceu mais ampla e primeira, e a ela que se atentou durante a execução da abordagem teórico-procedimental daqui.

A busca pela resposta levou à atenção a experiência dos chorões, específica e muito gratificadamente, dos chorões que fazem e participam da música no Bar do Salomão. A etnomusicologia forneceu amparo para considerações mais diretivas da relação do homem com a música, do chorão com sua execução, e dos ‘ouvintes’ enquanto participantes naquele exercício significativo; a fenomenologia, sobretudo através do francês Merleau-Ponty, mostrou a possibilidade de compreender os envolvidos no ambiente chorão enquanto seres consagrados à experiência e abertos ao que o mundo lhes tem – antes de ‘dizer’ e fazer ‘pensar’ – a significar. A resposta que, por ora, satisfaz os intentos desta investigação efetiva delineada é a de que a expressividade no Choro é de uma ordem experiencial humana, antepredicativa, pré-simbólica e de cerne pré-reflexivo.

Aqueles pressupostos sentidos musicais definidores do Choro, existentes segundo os próprios chorões e outros estudiosos, o trabalho de campo demonstrou: 1º) passam pela corporeidade, transbordam dum gestual pouco a pouco erigido em tênue e maleável convenção; 2º) passam também pela fala sobre o Choro – mas esta, no geral, desponta como mais um tipo de gesto no contexto, o qual versa sobre os outros gestos dali, e meio que ratifica seus sentidos; e 3º) faz chegar à constatação de que o amplo e participativo musicar chorão é, em si, o maior índice de sentido do conhecido Choro; sentido que, sabe-se agora, é de ordem não conceitual ou mesmo anteconceitual; nenhum conceito, aliás, daria conta do todo expressivo que ali circula e que, perceptivelmente, se compreende muito bem naquele rico complexo de interações humanas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ABREU, Eliane Maria de; PEDRON, Denise Araújo. **Por uma escuta que possa “corporar”**. In: Revista *Modus*, Belo Horizonte, nº. 08, p. 57-69, 2011.
- ASSIS, Machado. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BARBEITAS, Flávio Terrigno. **Música, linguagem, conhecimento e experiência**. In: Revista *Terceira Margem*, nº. 25, p. 17-39. Rio de Janeiro, julho/dezembro de 2011.
- BERTHO, Renam Moretti. **Identidade e Performance nas Rodas de Choro de São Carlos**. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, UFRN, Natal, 2013.
- BERGER, Harris M. Phenomenology and the Ethnography of Popular Music. In: **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, p. 62-74, 2008.
- BITTENCOURT, Maria Inês Garcia de Freitas. **Reflexões sobre o tempo: instrumentos para viagem pelo ciclo vital**. *Psychê*. São Paulo, nº. 15, p. 93-104, 2005.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo, nº. 16, p. 1-304, 2007.
- BORÉM, Fausto; MOREIRA JÚNIOR, Nilson Antônio. **Características do Choro em Um a Zero e do Ragtime em Segura Ele nas gravações de Pixinguinha**. In: XVI Congresso da ANPPOM, Brasília, 2006.
- BOTTOMORE, Tom. **A Dictionary of Marxist Thought**. Oxford: Blackwell, 1997.
- CAMARGO, Luis Francisco Espíndola. **Choro: enunciado e ajustamento**. In: Revista de Estudos Poético-Musicais. Florianópolis, UFSC, nº 1, 2004.
- CAMPOS, Lúcia e CHIARETTI, Marcelo **Na Levada do Choro: um almanaque musical**. Direção: Lúcia Campos e Marcelo Chiaretti. Câmera, Fotografia e Edição: Byron O'Neill. Produção: Grupo Corta Jaca. Gestão Cultural: Associação No Ato Cultural. Belo Horizonte: A Produtora Audiovisual, 2008. Documentário (77'32''), 01 DVD. Colorido. Son.
- CASNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CERBONE, David R. **Fenomenologia**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CLASTRES, Pierre. (1974). “O arco e o cesto”. In: **A sociedade contra o estado**. Trad. De Theo Santiago, Cosac Naify, 2003, p. 71-89.

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COELHO JÚNIOR, Nelson Ernesto. **Da Intersubjetividade à Intercorporeidade**: contribuições da filosofia fenomenológica ao estudo psicológico da alteridade. In: Revista Psicologia USP, São Paulo, Vol. 14, p. 185-209, 2003.

COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto**: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006a.

COOK, Nicholas. **Agora somos todos (etno) musicólogos**. Título original: We are All (Ethno) musicologists now. Tradução de Pablo Sotuyo Blanco. *Ictus – Periódico do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA*, n.7, 2006b.

COSTA E SILVA, José Eduardo. **Por uma Descrição Fenomenológica da Música**. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, UFRN, Natal, 2013.

DIAS, Andréa Ernest. **A expressão da flauta popular brasileira – uma escola de interpretação**. 1996. 77f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

DIAS, Odette Ernst. **M. A. Reichert – um flautista belga na corte do Rio de Janeiro**. Brasília, Distrito Federal: UnB, 1990.

DIAS, Paulo. **A outra festa negra**. In: Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Hucitec/Edusp, 2001.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro**: a história do chorinho, o que ouvir o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

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

_____. **O Rio Musical de Anacleto de Medeiros**: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

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

DREYFUS, Dominique [et al]. **Raízes Musicais do Brasil**. Rio de Janeiro: SESC, 2005.

DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERRAZ, Marcus Sacrini Ayres. **O transcendental e o existente em Merleau-Ponty**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; FAPESP, 2006.

FERRAZ, Marcus Sacrini Ayres. **Fenomenologia e Ontologia em Merleau-Ponty**. Campinas: Papirus, 2009.

FURLAN, Reinaldo; BOCCHI, Josiane Cristina. **O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty**. In: Revista Estudos de Psicologia, Campinas, n.º. 08 (3), p. 445-450, 2003.

GEERTZ, Clifford. **Art as a cultural system**. Modern language notes, n. 91, p. 1473-1499, 1976.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music**. New York: Oxford University Press, 2007.

GOMES, José Benedito. **Pixinguinha – Choro: Presença e Aplicabilidade do Estudo da Flauta Transversal no Brasil**. 1997. 145f. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 1997.

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

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons – caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de [et al]. **Análise do Contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking**. In: Revista *Per Musi*. Belo Horizonte, n.º. 23, p. 148-141, 2011.

MARTINI, Oneide Alves. **Merleau-Ponty: corpo e linguagem**. 2006. 142f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade São Judas Tadeu (SP), 2006.

MARTINS, David Diel de Carvalho. **A improvisação no Choro segundo chorões**. 2012. 112f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Homem e a Comunicação: A Prosa do Mundo**. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

MERRIAN, Alan P. **Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: an Historical-Theoretical Perspective**. In: Ethnomusicology, vol. 21, n.º. 02, p. 189-204, 1977.

MÜLLER, Marcos José. **Merleau-Ponty acerca da expressão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.

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.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty**. In: Revista Estudos de Psicologia (Campinas), nº. 13 (2), p. 141-148, 2008.

OZZETTI, Marta Regina. **João Dias Carrasqueira – um mestre da flauta**. 2006. 59 f. Artigo (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos**. Rio de Janeiro: s/ed., 1936.

REIS, Alice Casanova. **A experiência estética sob um olhar fenomenológico**. In. Arquivos Brasileiros de Psicologia, Rio de Janeiro, nº. 63, p. 1-110, 2011.

REIS, Nayara Borges. **Um sentido sensível do mundo pela filosofia de Merleau-Ponty**. In. III Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da UNESP. São Paulo, nº 01, vol. 01, p. 106-112, 2008.

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

SANDRONI, Carlos. **Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas**. Anais do IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical. Belém, p.19-26, 2000.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo, nº. 17, p. 237-259, 2008.

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

SIQUEIRA, Batista. **Três vultos históricos da Música Brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto**. Rio de Janeiro: D. Araújo, 1970.

SILVA, Cleida Lourenço da. **Uma Etnografia do Choro**. In. Anais do XX Congresso Nacional da ANPPOM, Florianópolis, 2010.

SILVA, Leonardo Santana da. **O Choro: uma visão sobre a questão dos limites e possibilidades para a inserção do negro na sociedade brasileira através da música**. In: Caminhos da História, nº. 02, vol. 06, p. 95-108, 2010.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Observação Participante e Escrita Etnográfica. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil Afro-Brasileiro**. Autêntica Editora. Belo Horizonte, p. 285-306, 2000.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performance and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SOUZA, Maria das Graças de [et al]. **Patápio, músico erudito ou popular?** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular brasileira**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.

TITON, Jeff Todd. **Knowing Fieldwork**. In: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 2008.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politic of Participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução a Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

Anexo A

Lista integral das referências estudadas na Revisão de Literatura

ANEXO 01 – Lista Integral das Referências Estudadas na Revisão De Literatura

A) Lista de Trabalhos Histórico-Biográficos

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

_____. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1976.

_____. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ARAGÃO, Pedro de Moura. **O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro**. 2011. 136f. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2011.

BERNARDO, Marco Antonio. **Waldir Azevedo: um cavaquinho na história**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha: vida e obra**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara (org.) **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1962.

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

COSTA, Haroldo. **Ernesto Nazareth: Pianeiro do Brasil**. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2005.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

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

_____. **O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Pixinguinha: o gênio e o tempo**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

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

DREYFUS, Dominique [et al]. **Raízes Musicais do Brasil**. Rio de Janeiro: SESC, 2005.

ERNEST DIAS, Odette. **M. A. Reichert – um flautista belga na corte do Rio de Janeiro**. Brasília, Distrito Federal: UnB, 1990.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. **O Choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras**. 2005. 51f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

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

_____. **A modinha e o lundu**: duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOIDIN, Julie. **Benedicto Lacerda and the Golden Age of Choro**. In. Luso-Brazilian Review. Madison, University of Wisconsin, vol. 48, p. 36-60, 2011.

LIRA, Mariza. **Chiquinha Gonzaga**: grande compositora popular brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena e GARCIA, Thomas George Caracas. **Choro**: a social history of a Brazilian Popular Music. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MEDEIROS, Alexandro Raicevich de. **Ernesto Nazareth e o Rio de Janeiro de seu tempo**: música e sociedade. 2005. 178f. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

MELO, Guilherme de. **A música no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional [2ª ed.], 1947.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro**: Reminiscências dos Chorões Antigos. Rio de Janeiro: s/ed., 1936.

SARMENTO, Luciano Candido e. **Altamiro Carrilho**: flautista e mestre do Choro. 2005. 163f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2005.

SEVERIANO, Jairo. **Pixinguinha por ele mesmo**. Som Livre: 1997.

_____. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. Editora 34: 2008.

SILVA, Marília T. Barboza da & FILHO, Arthur L. de Oliveira. **Pixinguinha**: Filho de Ogum Bexiguento. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SIQUEIRA, Batista. **Três vultos históricos da Música Brasileira**: Mesquita, Callado e Anacleto. Rio de Janeiro: D. Araújo, 1970.

SOUZA, Maria das Graças de [et al]. **Patápio, músico erudito ou popular?** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Pequena história da música popular brasileira**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **A música popular no romance brasileiro**. São Paulo: 34, 1997.

_____. **Música Popular: um tema em debate.** São Paulo: 34, 1997.

_____. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: 34, 1998.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Três compositores da música popular do Brasil:** Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova. 2001. 190p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

VALENTE, Paula Veneziano. **A semente da transformação:** o renascimento do Choro na década de 70. In: Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, vol. 1, p. 01-08, 2012.

VASCONCELOS, Ary. **Carinhoso etc.:** história e inventário do choro. Gráfica Editora do Livro, 1984.

VERZONI, Marcelo Oliveira. **Ernesto Nazareth e o Tango Brasileiro.** 1996. 110f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 1996.

_____. **Os primórdios do choro no Rio de Janeiro.** 2000. 136 f. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2000.

_____. **Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth:** duas mentalidades e dois percursos. Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, vol. 24, nº. 01, p. 155-169, jan/jun. 2011.

ZANARDI, Jadir. **Benedicto Lacerda: e a Saudade Ficou.** Niterói: Muiraquitã, 2009.

B) Documentários e Material Audiovisual sobre o Choro

CAMPOS, Lúcia e CHIARETTI, Marcelo **Na Levada do Choro:** um almanaque musical. Direção: Lúcia Campos e Marcelo Chiaretti. Câmera, Fotografia e Edição: Byron O'Neill. Produção: Grupo Corta Jaca. Gestão Cultural: Associação No Ato Cultural. Belo Horizonte: A Produtora Audiovisual, 2008. Documentário (77'32''), 01 DVD. Colorido. Son.

ESCOREL, Eduardo. **Paulo Moura:** Alma Brasileira. Direção: Eduardo Escorel. Rio de Janeiro: Espaço Filmes, 2013. Documentário (86'), 01 DVD. Colorido. Son.

FARKAS, Thomaz e DIAS, Ricardo. **Pixinguinha e a velha guarda do samba.** Direção: Thomaz J. Farkas e Ricardo Dias. Imagens: Thomaz J. Farkas. Produção: Super Filmes e Thomaz J. Farkas. São Paulo: Superfilmes, 2006. Documentário (10'). Filme 35 mm. Colorido e PB Original. Son.

FONTOURA, Antônio Carlos da. **Chorinhos e Chorões.** Direção: Antônio Carlos da Fontoura. Fotografia: Miguel Rio Branco. Montagem: Luiz Carlos Saldanha. Rio de Janeiro: MEC e INC, 1974. Documentário de Curta Metragem (11'). Filme 35 mm. Preto e Branco. Son.

KAURISMÄKI, Mika. **Brasileirinho**: grandes encontros do choro contemporâneo. Direção: Mika Kaurismäki. Produção e Roteiro: Marco Forster e Mika Kaurismäki. Brasil/Finlândia/Suíça: Marianna Films, 2007. Documentário (97 min.). 01 DVD. Color. Son.

ROCHA, Saturnino. **Espia Só**: descobrindo a música de Octávio Dutra. Direção: Saturnino Rocha. Produção: Carlos Peralta. Roteiro: Saturnino Rocha. Rio de Janeiro / Brasil: Guarujá Produções, 2012. Documentário (85 min.). 01 DVD. Color. Son.

SÁ, Milena. **Nas Rodas do Choro**. Direção, Produção e Câmera: Milena Sá. Realização: Sambaki. Autoração: Studio Pro. Rio de Janeiro / Recife: Biscoito Fino, 2009. Documentário (50'30''), 01 DVD. Colorido.

SANZ, Sérgio. **Pixinguinha**: Álbum de Música. Direção: Sérgio Sanz. Produção: Gilberto Loureiro e Marília Alvim. Rio de Janeiro: MEC, 1974. Documentário de Curta Metragem (10 min.) Filme 16 mm. Colorido. Son.

SBRAGIA, Sérgio. **Nós somos um poema**: Pixinguinha e Vinícius de Moraes. Direção: Sérgio Sbragia. Produção e Realização Lumearte. Rio de Janeiro: Distribuição Petrobrás Cultural, 2007. Documentário (15 min.). Filme 35 mm. Colorido e PB Original. Son.

TV CULTURA. **Programa Ensaios – A arte de Altamiro Carrilho**. Produção: TV Cultura de São Paulo (1999). São Paulo: Warner, 2012. Show Comentado (54'00''), 1 DVD. Colorido. Full Screen. Son.

C) *Songbooks* e Coletâneas de Partituras do Choro

CARRASQUEIRA, Maria José (coord.). **O melhor de Pixinguinha**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CARRILHO, Altamiro. **Clássicos em Choro**. Rio de Janeiro: Bruno Quaino, 1980.

CARRILHO, Altamiro. **Chorinhos Didáticos**: para flauta ou qualquer instrumento em clave de sol. Rio de Janeiro: Bruno Quaino, 1993.

CARRILHO, Altamiro. **Flauta Maravilhosa**. Rio de Janeiro: Bruno Quaino, 1997.

CARRILHO, Maurício (coord.) **Princípios do Choro**. [05 Vols. – 03 CDs]. Rio de Janeiro: Acari Records, 2002.

CHEDIAK, Almir. *Songbook: Choro* [3 vol.]. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar, 2009 e 2011.

DALAROSSA, Daniel e LEITE, Isabella Moura (coord.). **Clássicos do Choro**: Joaquim Callado. São Paulo: Choromusic, 2007.

_____. **Clássicos do Choro**: Ernesto Nazareth [3 vol.]. São Paulo: Choromusic, 2006-2007.

_____. **Clássicos do Choro**: Chiquinha Gonzaga. São Paulo: Choromusic, 2007.

- _____. **Clássicos do Choro**: Zequinha de Abreu. São Paulo: Choromusic, 2008.
- _____. **Clássicos do Choro**: Severino Araújo. São Paulo: Choromusic, 2008.
- _____. **Clássicos do Choro**: Altamiro Carrilho. São Paulo: Choromusic, 2009.
- _____. **Clássicos do Choro**: Jacob do Bandolim [vol. 1 e 2]. São Paulo: Choromusic, 2009.
- _____. **Clássicos do Choro**: Pixinguinha. São Paulo: Choromusic, 2009.
- _____. **Clássicos do Choro**: Roda de Choro. São Paulo: Choromusic, 2010.

DIVERSOS. **84 Chorinhos Famosos**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1977.

DIVERSOS. **O Melhor do Choro**: 60 peças com melodia e cifras. [vol. 1, 2 e 3]. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997, 1998 e 2002.

GNATTALI, Radamés (Arranjos). **Vivaldi e Pixinguinha**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

LEME, Bia Paes (Org.). **Pixinguinha na Pauta**: 36 arranjos para o '*Pessoal da Velha Guarda*'. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

PRATA, Sérgio. **Tocando com Jacob**: partituras, playbacks e gravações originais dos LPs de Jacob do Bandolim Chorinhos e Chorões (1961) e Primas e Bordões (1962). São Paulo: Instituto Jacob do Bandolim/Vitale, 2006.

SOUZA, Rogério. **Choro 100**: violão [Play Along Choro: Guitar]. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2008.

SÈVE, Mário e GANC, David (coord.). **Choro**: duetos de Pixinguinha e Benedito Lacerda. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

WOLTZENLOGEL, Celso. **Música Brasileira para Conjuntos de Flauta** [3 vol.]. Rio de Janeiro, Vitale, 1988, 1996 e 2009.

D) Pesquisas com Abordagens Técnico-Analíticas e Comparativas

ALBINO, César e LIMA, Sonia Albano de. **O percurso histórico da improvisação no Ragtime e no Choro**. In: Revista *Per Musi*. Belo Horizonte, n.º. 23, p. 71-81, 2011.

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929-1935)**. 2001. 126f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2001.

AMADO, Paulo. **A expressividade no Choro**: um estudo de *Ingênuo* de Pixinguinha sob a ótica da teoria do *Note Grouping* de J. M. Thurmond. 2010. 62 f. Monografia (Licenciatura em Música com Habilitação em Instrumento) – Escola de Música, Universidade do Estado de Minas Gerais, 2010.

BARRETO, Almir Cortês. **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim**. 2006. 156f. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006.

BORÉM, Fausto e MOREIRA JÚNIOR, Nilson Antônio. **Características do Choro em Um a Zero e do Ragtime em Segura Ele nas gravações de Pixinguinha**. In: XVI Congresso da ANPPOM, Brasília, 2006.

BORÉM, Fausto e MOREIRA JÚNIOR, Nilson Antônio. **Traços do Ragtime no choro Segura Ele de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922**. In: Revista *Per Musi*. Belo Horizonte, n.º. 23, p. 93-102, 2011.

BRAGA, José Maria Rendeiro Corrêa. **A arte do choro e a alma barroca: o caso de Abel Ferreira**. Dissertação de Mestrado em Musicologia, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1998.

CALDI, Alexandre. **Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo**. 2000. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Pós-Graduação em Música, Universidade do Rio de Janeiro, 2000.

CANÇADO, Tânia Mara. **Uma Investigação dos Ritmos Haitianos e Africanos no Desenvolvimento da Síncopa no Tango/Choro Brasileiro, Habanera Cubana, e Ragtime Americano (1791-1900)**. In: Anais do XII CONGRESSO DA ANPPOM, Salvador, 1999.

CANÇADO, Tânia Mara. **O “fator atrasado” na música brasileira: evolução, características e interpretação**. In: *Revista Per Musi*. Belo Horizonte, UFMG, vol. 2, p. 5-14, 2000.

CARNEIRO, Josimar. **A Baixaria no Choro**. 2001. 113f. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

CORTÊS, Almir. **O uso do “formato chorus” para fins de improvisação na prática atual do Choro**. In: Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, vol. 1, p. 1390-1399, 2012.

DIAS, Andréa Ernest. **A expressão da flauta popular brasileira – uma escola de interpretação**. 1996. 77f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **A anatomia de um improvisador: o estilo de Naylor Azevedo**. 2006. 148f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006.

FERRER, Marcus de Araújo. **A viola de 10 cordas e o Choro: arranjos e análises**. 2011. 127f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2011.

FERRER, Marcus de Araújo. **A viola de 10 cordas no choro Carinhoso**: uma proposta de arranjo. In: Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, vol. 1, p. 837-844, novembro de 2010.

GAERTNER, Leandro. A interpretação do choro Pagão elaborada analiticamente. **Cadernos de Análise Musical**. Curitiba, UFPR, vol. 1, n°. 01, p. 10 – 23, julho de 2008.

GEUS, José Reis de. **Pixinguinha e Dino Sete Cordas**: reflexões sobre a improvisação no choro. 2009. 162p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

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

LIMA, Edilson V. de. **O baixo cantante do Choro**: a herança viva da tradição colonial brasileira? In: Revista Brasileira, n° 22, p. 9 – 16, janeiro de 2006.

NUNES, Alvimar Liberato. **Raphael Rabello e Odeon de Ernesto Nazareth**: interpretação, arranjo e improvisação. 2007. 77f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

LIMA, Luciano Chagas. **Ernesto Nazareth e a Valsa da Suíte Retratos de Radamés Gnattali**. In: Revista *Per Musi*. Belo Horizonte, n°. 23, p. 113-123, 2011.

MEIRE, Rafael. **O sax de Pixinguinha e o violão de sete cordas**. 2006. 66f. Monografia (Licenciatura em Música) – Centro de Letras e Artes – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

MOTA JÚNIOR, Pedro Francisco. **Dois estudos de caso do Trompete no Choro: Flamengo de Bonfiglio de Oliveira e Peguei a Reta** de Porfírio Costa. 2011. 92 f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro**. 2005. 250f. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2005.

PRINCE, Adamo. **A linguagem harmônica do choro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

RODRIGUES, Luiz Felipe Lima. **A função exercida pelo violão de seis cordas nos conjuntos regionais de choro**. 2009. 31f. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística /Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. **Receita de Choro ao molho de bandolim**: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação. 1999. 220 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia), Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1999.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. **A escola italiana de bandolim e sua aplicabilidade no Choro**. 2005. 272 f. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2005.

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

SANTOS, Rafael dos. **Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhôtô e Manhosamente de Radamés Gnattali**. In: Revista *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 3, p. 5-16, 2002.

SOUZA, David Pereira de. **Um olhar na produção musical do Maestro Anacleto de Medeiros: três edições críticas**. 2003. 197f. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

STANYEK, Jason. **Choro do Norte: Improvising the trans regional Roda in the United States**. In: Luso-Brazilian Review. Madison, University of Wisconsin, vol. 48, p. 36-60, 2011.

TABORDA, Márcia Ermelindo. **As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)**. Revista Actual Online, vol. 8, nº. 23, p. 137, 2010.

TABORDA, Márcia Ermelindo. **Dino 7 cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira**. 1995. Tese (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de letras e artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no Choro Brasileiro**. 2009. 139f. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Música, Instituto de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

VALENTE, Paula Veneziano. **A improvisação no choro – história e reflexão**. In: Revista DAPesquisa. São Paulo, v. 7, p. 272-283, 2010.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e Verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho no Choro Brasileiro**. In: Revista *Per Musi*. Belo Horizonte, nº. 23, p. 162-169, 2011.

E) O Choro no Âmbito da Educação Musical

ALVES, Carolina Gonçalves. **O Choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro**. In: Cadernos da III Semana de Pesquisa em Artes. Rio de Janeiro, UERJ, vol. 1, novembro de 2009.

ARAÚJO, Larena Franco de e BARRENECHEA, Sérgio Azra. **O Choro como material didático para o ensino da flauta transversal**. In: Anais do XVII CONGRESSO DA ANPPOM, São Paulo, vol. 1, 2007.

ARAÚJO, Larena Franco de. **O Vocabulário do Choro, de Mário Sève**: estrutura e possibilidades de utilização no ensino técnico da flauta transversal. In: Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, vol. 1, p. 807-817, novembro de 2010.

ASSANO, Christiane Reis Dias Villela. **Reflexões acerca das concepções de conhecimento no contexto dos chorões**. In: Anais do X Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musica (ABEM). Uberlândia, p. 44-49, 2001.

BITTAR, Iuri Lana. **A roda é uma aula**: uma análise dos processos de ensino-aprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira). In: Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, vol. 1, p. 580-589, novembro de 2010.

BITTAR, Iuri Lana. **Fixando uma gramática**: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto. 2011. 203f. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

CHAVES, Carlos Antônio G. da Costa. **Análise dos processos de ensino-aprendizagem do acompanhamento do Choro no violão de sete cordas**. 2001. 87f. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

FERRAZ, Daniela Silva de Rezende. **A Voz e o Choro**: aspectos técnicos vocais e o repertório de Choro cantado como ferramenta de estudo no canto popular. 2010. 105f. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2010.

FLACH, Leonardo e ANTONELLO, Cláudia Simone. **Improvisação e Processos de Aprendizagem nas Organizações**: uma metáfora a partir do ritmo brasileiro Choro. In: Revista Organizações e Sociedade, vol. 18, nº. 59, p. 681, 2011.

GOMES, José Benedito. **Pixinguinha – Choro**: Presença e Aplicabilidade do Estudo da Flauta Transversal no Brasil. 1997. 145f. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 1997.

MATOS, Robson Barreto. **Choro**: uma proposta de ensino da técnica violonística. 2009. 248f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2009.

OZZETTI, Marta Regina. **João Dias Carrasqueira – um mestre da flauta**. 2006. 59 f. Artigo (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

PAES, Anna. **O violão na escola de choro**: Uma análise dos processos não formais de aprendizagem. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1998.

SANDRONI, Carlos. **Uma roda de choro concentrada**: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. Anais do IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical. Belém, p.19-26, 2000.

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

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. **A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília**: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida. In: *Revista Sociedade e Estado*. Brasília, vol. 23, nº. 01, p. 15-50, janeiro/abril de 2008.

F) Outros (Novos) Trabalhos

BERTHO, Renam Moretti. **Identidade e performance nas rodas de Choro de São Carlos**. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, UFRN, Natal, 2013.

_____. **“Que choro ainda não foi?”**: reflexões etnográficas sobre repetições na roda. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, UNESP, São Paulo, 2014.

BESSA, Virgínia de Almeida. **A escuta singular de Pixinguinha**: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010.

BESSA, Virgínia de Almeida. **“Um bocadinho de cada coisa”**: trajetória e obra de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30. 2005. 262f. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, 2005.

COSTA, Pablo Garcia da, e CASTRO, Beatriz Magalhães. **Elementos extramusicais na obra de K-Ximbinho: questões sobre iconografia musical em suas capas de disco entre 1950 e 1960**. In: *Revista Per Musi*. Belo Horizonte, nº. 23, p. 93-102, 2011.

CAMARGO, Luis Francisco Espíndola. **Choro**: enunciado e ajustamento. In: *Revista de Estudos Poético-Musicais*. Florianópolis, UFSC, nº 1, 2004.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de [et al.]. **Análise do Contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking**. In: *Revista Per Musi*. Belo Horizonte, nº. 23, p. 148-141, 2011.

MARTINS, David Diel de Carvalho. **A improvisação no Choro segundo chorões**. 2012. 112f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

MILLER, Richard. **African Rhythms in Brazilian Popular Music**: Tango Brasileiro, Maxixe e Choro. In: *Luso-Brazilian Review*. Madison, University of Wisconsin, vol. 48, p. 6-35, 2011.

PIEIDADE, Acácio Tadeu e RÉA, Adriano Maraucci. **Comentários sobre o choro atual**. In: *Revista DAPesquisa [Revista de Investigação em Artes]*, CEART, UDESC, Florianópolis, nº. 02, volume 01, p. 1-10, Ago 2004 – Jul 2005.

PIEIDADE, Acácio Tadeu e RÉA, Adriano Maraucci. **Atualizando a Tradição**. In: *Revista da Pesquisa*, Florianópolis, nº. 02, volume 02, p. 1-10, Ago 2006 – Jul 2007.

SILVA, Cleida Lourenço da. **Uma Etnografia do Choro**. In. Anais do XX Congresso Nacional da ANPPOM, Florianópolis, 2010.

SILVA, Leonardo Santana da. **O Choro**: uma visão sobre a questão dos limites e possibilidades para a inserção do negro na sociedade brasileira através da música. In: Revista Caminhos da História, Vassouras, vol. 2, p. 95 – 108, jul/dez de 2010.

Anexo B

Cartas de Anuência de Menção Nominal (participantes nos Choros)



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

MESTRANDO: **PAULO VINÍCIUS AMADO**

ORIENTADORA: Prof. Dr. (a) **GLAURA LUCAS**

Carta de Anuência de Menção Nominal em Texto Acadêmico
Dissertação de Mestrado em Música

Eu, Humberto Junqueira, CPF: 045.387.456-85, declaro que, para fins estritamente acadêmicos, concordo com a menção ao meu nome e a situações em que participei em rodas de Choro do Bar do Salomão, em Belo Horizonte/MG, conforme relato escrito integrante do trabalho acadêmico (dissertação de mestrado) "*A expressividade musical no Choro: um estudo a partir das perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia*", realizado pelo mestrando **Paulo Vinícius Amado**, aluno do programa de pós-graduação em música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Declaro, ainda, a prévia solicitação feita pelo pesquisador a respeito desta menção nominal sempre em acordo com interesses especificamente de estudo e sem que se gerem ônus de nenhuma natureza para nenhuma das partes, quer para o mestrando ou para o declarante, e nem para a instituição de ensino supracitada.

Belo Horizonte, 14 de outubro de 2014.

ASSINATURA DO DECLARANTE



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

MESTRANDO: PAULO VINÍCIUS AMADO
ORIENTADORA: Prof. Dr. (a) GLAURA LUCAS

Carta de Anuência de Menção Nominal em Texto Acadêmico
Dissertação de Mestrado em Música

Eu, Lucas Pimentel Telles,
CPF: 099.572.936-08, declaro que, para fins estritamente acadêmicos,
concordo com a menção ao meu nome e a situações em que participei em rodas de Choro do
Bar do Salomão, em Belo Horizonte/MG, conforme relato escrito integrante do trabalho
acadêmico (dissertação de mestrado) "*A expressividade musical no Choro: um estudo a partir
das perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia*", realizado pelo mestrando **Paulo
Vinicius Amado**, aluno do programa de pós-graduação em música da Universidade Federal
de Minas Gerais.

Declaro, ainda, a prévia solicitação feita pelo pesquisador a respeito desta menção
nominal sempre em acordo com interesses especificamente de estudo e sem que se gerem
ônus de nenhuma natureza para nenhuma das partes, quer para o mestrando ou para o
declarante, e nem para a instituição de ensino supracitada.

Belo Horizonte 17 de outubro de 2014

Lucas Pimentel Telles
ASSINATURA DO DECLARANTE



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

MESTRANDO: **PAULO VINÍCIUS AMADO**
ORIENTADORA: Prof. Dr. (a) **GLAURA LUCAS**

Carta de Anuência de Menção Nominal em Texto Acadêmico
Dissertação de Mestrado em Música

Eu, Matheus Fernandes Venâncio,

CPF: 089968326-69, declaro que, para fins estritamente acadêmicos, concordo com a menção ao meu nome e a situações em que participei em rodas de Choro do Bar do Salomão, em Belo Horizonte/MG, conforme relato escrito integrante do trabalho acadêmico (dissertação de mestrado) "*A expressividade musical no Choro: um estudo a partir das perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia*", realizado pelo mestrando **Paulo Vinícius Amado**, aluno do programa de pós-graduação em música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Declaro, ainda, a prévia solicitação feita pelo pesquisador a respeito desta menção nominal sempre em acordo com interesses especificamente de estudo e sem que se gerem ônus de nenhuma natureza para nenhuma das partes, quer para o mestrando ou para o declarante, e nem para a instituição de ensino supracitada.

Belo Horizonte, 17 de outubro de 2014

Matheus Fernandes Venâncio

ASSINATURA DO DECLARANTE



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

MESTRANDO: PAULO VINÍCIUS AMADO
ORIENTADORA: Prof. Dr. (a) GLAURA LUCAS

Carta de Anuência de Menção Nominal em Texto Acadêmico
Dissertação de Mestrado em Música

Eu, RAFAEL DE MOURA GUIMARÃES,
CPF: 054.765.576-04, declaro que, para fins estritamente acadêmicos,
concordo com a menção ao meu nome e a situações em que participei em rodas de Choro do
Bar do Salomão, em Belo Horizonte/MG, conforme relato escrito integrante do trabalho
acadêmico (dissertação de mestrado) "*A expressividade musical no Choro: um estudo a partir
das perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia*", realizado pelo mestrando **Paulo
Vinícius Amado**, aluno do programa de pós-graduação em música da Universidade Federal
de Minas Gerais.

Declaro, ainda, a prévia solicitação feita pelo pesquisador a respeito desta menção
nominal sempre em acordo com interesses especificamente de estudo e sem que se gerem
ônus de nenhuma natureza para nenhuma das partes, quer para o mestrando ou para o
declarante, e nem para a instituição de ensino supracitada.

Belo Horizonte, 14 de outubro de 2014



ASSINATURA DO DECLARANTE