



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

GÊNERO MUSICAL CHORO E RETÓRICA: UMA HISTÓRIA ESCRITA COM SONS

Magda de Miranda Clímaco*

1

O gênero musical choro, abordado sob o viés da expressão musical no cenário cotidiano da cidade de Brasília, foi o ponto de partida desse estudo, acrescido de uma problemática ligada a circunstâncias pontuais da área mais ampla da música em diálogo com outras áreas. No atual caso, mais pontualmente relacionado à dificuldade que essa área tem evidenciado de realmente apreender, no contexto musical, os significados de três termos que utiliza constantemente - gênero, forma e estilo - os quais, se for lançada mão da interdisciplinaridade, podem ser melhor apreendidos nesse contexto. Essa abordagem pode acontecer, e foi possível ser exemplificada através das diferentes reconfigurações culturais que o choro realizou e ainda realiza na cidade de Brasília. A presente reflexão se constitui, portanto, num enfoque do gênero musical choro, de caráter interdisciplinar, que tem no conceito de gênero do discurso de Bakhtin (2003), relacionado à noção de representações sociais de Roger Chartier (1990) e ao enfoque

* Magda de Miranda Clímaco é Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB) e Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente é professora na Graduação e na Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, membro da Comissão de Pesquisa dessa instituição e membro do Conselho Deliberativo da Fundação de Apoio à Pesquisa (FUNAPE). Como pesquisadora faz parte do grupo de pesquisa "Arte, Educação, Cultura", atuando nas seguintes linhas: "Musicologia: Identidades, Representações e Processos Interdisciplinares"; "Música Cultura e Sociedade".

dos processos identitários conforme definidos por Hall (2003), um importante suporte teórico.

Segundo Souza e Clímaco (2012, p.3), fundamentadas por Bakhtin (*op. cit.*), dentre outros autores, as definições de gênero mais divulgadas no campo musical

são tentativas de classificação efetuadas por critérios supostamente objetivos, mas que, centradas no viés estático do produto ou em relações mecânicas com a história, a cultura e a sociedade, carecem do dialogismo inerente às interações entre homens e cenários da enunciação, falhando, por conseguinte, na elucidação da dinâmica da música enquanto prática social viva, precha de tensões e valores que determinam mudanças, permanências e híbridos.

Essas autoras observam ainda:

se na música as análises de gênero e estilo ainda se pautam pelo viés formalista, na área das Letras, da História Cultural, das Ciências Humanas e Sociais, esse viés vem sendo revisto desde a chamada “virada linguística” e “virada retórica”¹ que resgataram os estudos de gênero, os quais constituem hoje em uma linha de pesquisa em crescente expansão

Assim, diferentes reconfigurações culturais de um gênero musical, de diferentes processos identitários a ele relacionados na trajetória que tem efetivado na cidade de Brasília, foram aqui tratados tendo como suporte o simbólico. Tem-se em vista não só uma modalidade de linguagem específica (com um código, uma gramática peculiar, já implicados com características estilísticas próprias de um gênero musical),

¹ Essa autora observa que esses dois movimentos de ruptura refletiram de maneira contundente sobre a questão do significado e sobre a noção de verdade. Trata-se, no caso da “Virada Linguística”, de pensar objetos da cultura e da sociedade como constituídos por procedimentos ancorados na linguagem e como um modo de produção social e histórico, que não sendo neutro ou natural (porque intencional) é ideológico; lugar de conflito e confrontos, exigindo para sua compreensão que se investigue as condições de produção, recepção e circulação dos discursos. Trata-se igualmente da convicção da centralidade do discurso na construção da vida social. Nessa perspectiva, a linguagem é assumida como comunicação efetiva entre sujeitos “falantes”, como processo interativo que ocorre num tempo e lugar específico. Não é, portanto, algo ideal constituído em sistema sincrônico abstrato, tal qual preconizado por Ferdinand Saussure, cuja linguística separou o fenômeno social (a língua) do individual (a fala). “O interlocutor não é um elemento passivo na constituição do significado. Da concepção de signo linguístico como “sinal” inerte que advém da análise da língua como sistema sincrônico abstrato, passa-se a uma outra compreensão do fenômeno, à de signo dialético, vivo, dinâmico” (BRANDÃO, 1991, p.10). A “Virada Retórica”, por seu lado, foi um movimento desenvolvido a partir do pensamento de Chaim Perelman, com a publicação de seu *Traité de l'Argumentation. La Nouvelle Rhétorique* (1958), que promoveu uma ruptura com a concepção da razão cartesiana que orientou a modernidade no Ocidente. Na sua “Nova Retórica”, Perelman ressignifica a tradição grega, via Aristóteles, retomando o valor da argumentação e da dialética aristotélica em oposição à imposição de verdades universais.

mas também um texto social, uma obra e prática musical capazes de fazer circular discursos numa trama cultural, conforme fundamentação em Bakhtin (*op. cit.*). Essa última afirmação foi possível também, por se reconhecer com Freire (1994) a circunstância que permite observar um produto cultural e histórico capaz de integrar a trama de relações simbólicas estabelecida pelo cenário sócio-histórico e cultural com o qual interage. Mesmo o esteta Luigi Pareyson, considerado formalista nessa abordagem por colocar “foco” na estrutura formal da obra artística, não desconhece essa realidade, não deixa de abordá-la no seu clássico *Os problemas da estética* (1997).

Considerar o choro como um Gênero discursivo, portanto, de acordo com Bakhtin (*op. cit.*), é ter em vista uma “matriz cultural” inerente a um campo específico de atuação na trama sócio-cultural: o campo musical. É levar em consideração um dos “enunciados típicos” inerentes a esse campo, em estreita interação com as suas peculiaridades, seus códigos, sua linguagem. Um “enunciado típico”, conforme expressão do autor, que inevitavelmente se “atualiza” em cada situação concreta e imediata de relações que efetiva, fazendo interagir tanto enunciados “pré-existentes”, ligados à memória da sua trajetória histórica, “o já dito”, quanto enunciados atuais, “o que está sendo dito agora” dessa maneira e através dessa forma. Situação imediata e concreta de relações, resultante do diálogo entre diferentes dimensões temporais e culturais, portanto, pela qual responde sempre “uma autoria”, a autoria daquele que está propondo o diálogo. Esse enfoque, tendo em vista com Bakhtin (*op. cit.*) que qualquer modalidade de linguagem é considerada um texto social, possibilitou que o gênero choro fosse abordado a partir dos três elementos que caracterizam um gênero discursivo: conteúdo temático, forma composicional e características de estilo de índole contextual/individual.

O “conteúdo temático” de um gênero musical diz respeito aos atos componentes da vida do criador da obra musical e dos seus receptores, assim como, conseqüentemente, remete às representações sociais (CHARTIER, 1990)² das diferentes

² Para esse autor, a noção de representação social permite articular três modalidades da relação com o mundo social: “em primeiro lugar **o trabalho de classificação e de delimitação** que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivas graças às quais uns “representantes” (instâncias

dimensões culturais e temporais, que através dos sujeitos implicados com esse processo, interagem com a circunstância peculiar de “atualização” que o gênero efetiva numa situação concreta e imediata de relações. Diz respeito a imagens, idéias, percepções, valores, responsabilidades e compromissos de vida vários desses sujeitos, portanto, que nesse momento se interpenetram na unidade interna de sentidos da obra musical efetivando a “forma arquitetônica”, segundo agora Sobral (2005), um estudioso de Bakhtin.

Para Sobral, a “Forma arquitetônica” se objetiva numa “forma composicional” que, por sua vez, se constitui no momento da organização do material sonoro a partir da “concepção arquitetônica”, o momento da estruturação formal. A forma arquitetônica e a forma composicional vinculam-se, desse modo, constitutivamente, evidenciando uma intrincada estrutura sonora reveladora de características de estilo de índole contextual e individual. O estilo contextual remete às peculiaridades estilísticas do gênero, ou seja, da matriz cultural, do “enunciado-típico”, que possibilitam falar em gêneros e formas que fazem “História” e são a ela submetidos. O estilo individual já remete às peculiaridades estilísticas relacionadas ao momento que caracteriza um dos processos de atualização do gênero, à situação concreta e imediata de relações que faz a obra existir como tal naquele momento único.

Conteúdo temático, forma composicional, características estilísticas implicadas com “enunciados”, portanto, ou seja, com “representações sociais”, que remetem a “processos identitários” ligados ao gênero musical choro, a Stuart Hall, comentado por Silva (2000, p. 90), quando observa que “é através da representação que a identidade e a diferença passam a existir e que “representar, nesse caso, significa dizer: essa “é a identidade” “a identidade é isso” . Nesse caso especial, processos identitários relacionados a um gênero instrumental que surgiu no cenário carioca no final do século XIX e início do século XX e que realizou duas amplas “atualizações” no cenário brasileiro desde a fundação da cidade de Brasília: a primeira, na cidade modernista - década de 1960 a 1980 - e a segunda, na cidade pós-moderna – década de 1990 ao

coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade” (CHARTIER, 1990, p. 23)

Tempo Presente. Duas grandes reconfigurações culturais, quando se pensa na “atualização” do gênero num sentido mais amplo.

Mas em que circunstâncias culturais e históricas floresceu esse gênero musical que surgiu no cenário carioca do período mencionado, sujeito a amplas “atualizações” em outros tempos e espaços? Pesavento (2002) observa que a então capital brasileira, a cidade do Rio de Janeiro, se caracterizou no final do século XIX como uma cidade que queria ser reformada de acordo com o protótipo de cidade moderna desse período: a cidade de Paris. Lembra que no início do século XX, já reformada e constituindo, na verdade, apenas um “cadinho de cidade moderna”, racionalizada e funcional, estava com o seu centro pronto para “engessar comportamentos”. O povo, com suas peculiaridades e costumes abominados pela elite carioca, tinha sido enviado para a “cidade nova” construída sobre um aterro do mangue. Esse mesmo povo, através de seus músicos acostumados a acompanhar nos salões da elite as danças de salão recém chegadas da Europa, como a polca, por exemplo, fez interagir essa música com a dança afro-brasileira que essa cidade tanto conhecia e praticava – o lundu. Floresceu aí, como resultado dessa interação cultural, um peculiar “modo de tocar” as danças européias, contramétrico na sua base, que foi chamado de choro. Na década de 20 do século XX, nas mãos, sobretudo, do músico Alfredo da Rocha Viana Filho – o Pixinguinha – esse “modo de tocar” se transformou em um gênero musical.

O choro se caracterizou, nesse período, por evidenciar as seguintes peculiaridades estilísticas: estilo improvisatório que se efetivava através de variações melódicas, virtuosístico; linhas melódicas fluídicas, ativas, ornamentadas de forma espontânea, muitas vezes em diálogo entre si; alternância de solos instrumentais; rítmica contramétrica básica, conforme definida por Sandroni (2001); investimento num contexto de brincadeiras, que se consistia em passagens harmônicas rápidas e difíceis de serem executadas, propostas como um desafio musical entre integrantes das rodas de choro, logo depois de utilizarem a típica expressão: “vou deixar você cair”; interação com um ambiente de afeto, confraternização, troca de olhares e sorrisos cúmplices... um ambiente regado a comida e bebida. Essa música e prática musical, que aconteciam numa cidade racionalizada e funcional que imitava o modelo de cidade moderna europeu, uma cidade “que engessava comportamentos” e investia num ethos moderno,

quando analisadas e interpretadas, evidenciaram, nesse recorte de tempo focado, uma retórica do afeto, da liberdade, junto a uma retórica do nacional. Retórica do nacional ligada a um gênero contramétrico que revelava no “cadinho” da cidade moderna que imitava Paris, uma produção musical afro-brasileira.

Como já observado, esse “modo de tocar” que recebeu o nome de Choro e que depois se tornou um gênero musical foi levado para a cidade de Brasília, a nova capital do país construída na década de 1960, considerada pelo antropólogo americano James Holston (1993) como um dos mais acurados protótipos de cidade modernista, plenamente de acordo com o projeto do arquiteto francês **Le Corbusier**. Nessa cidade, construída pelo então presidente Juscelino Kubitschek, aconteceram as duas “atualizações” do gênero musical choro. A primeira grande “atualização” considerada, está relacionada às três primeiras décadas da sua fundação (1960 a 1980), a um momento em que o choro interagiu com um processo de re-construção de identidades dos funcionários públicos cariocas transferidos para a cidade que começava a se instalar, um processo de re-construção de identidades que tinha como ponto de partida a memória, as práticas cotidianas (PASTORE, 1969). A realização na cidade modernista que pretendia “engessar comportamentos” de uma prática musical familiar, implicada com um ambiente de afeto, confraternização e liberdade, plena de resíduos do momento em que floresceu no Rio de Janeiro, parece ter cumprido bem esse processo.

Nesse cenário, as características estilísticas contextuais do gênero musical prevaleceram, já que pôde ser constatado: choro mais tradicional com poucas transformações estruturais estilísticas; insistência em evidenciar “o cultivo das raízes”. No entanto, referente às características de estilo individuais, as atualizações mais significativas aconteceram nas práticas das Rodas de Choro: hábito de compor choros comentando as reuniões e peculiaridades de companheiros chorões, como foi o caso de “Divina Flauta” composto pelo chorão Avena de Castro em homenagem à flautista Odette Ernest Dias e “Sábado à tarde” composto pelo mesmo Avena em homenagem às reuniões que a francesa promovia sempre aos sábados em sua casa; conjuntos instrumentais formados por variedade maior de instrumentos, que incluía o surdo; proliferação de rodas de choro em locais inusitados, já que passaram a acontecer em apartamentos funcionais, aberturas de eventos científicos, políticos e filantrópicos, bares

diversos, “Clube do Choro”, dentre outros locais. Importante mencionar que no Clube se reuniam antigos chorões cariocas, músicos que tocavam na orquestra sinfônica da cidade, inclusive a francesa Odette Ernest Dias, e jovens músicos que chegavam à Brasília oriundos de várias localidades do país, que simpatizavam com os músicos e com a música que ali se realizava. Nesse contexto, o entrecruzamento da organização sonora com elementos pinçados no cenário sócio-histórico e cultural, permitiu observar uma retórica da liberdade, uma retórica do afeto, uma retórica do nacional, junto a uma retórica da continuidade.

A segunda grande “atualização” do choro mencionada, que aconteceu na cidade de Brasília (décadas de 1990 ao Tempo Presente), remete a uma “cidade modernista” que apresentou um perfil pós-moderno, se mostrou em diálogo acentuado com grandes fluxos econômicos, étnicos e comunicacionais (nacionais e internacionais), com os “espaços homogêneos” globalizados, em que o “local” se apresenta em diálogo com o global, o atual em interação com “citações históricas”. Uma “cidade pós-moderna”, portanto, na sua interação com uma diversidade acentuada, com intensos processos de hibridação cultural, conforme descritos por Canclini (2003, p. XIX), que entende por hibridação cultural, “processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. A abordagem desse cenário híbrido, pleno de diversidade, possibilitou estabelecer diálogo também com Burke (2001, p. 31), quando lembra que “devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos.”

Nesse tempo e espaço, portanto, o choro conviveu com a diversidade musical instituída pelo Clube do Choro reformado e pronto para dialogar com essa nova dimensão da cidade de Brasília. Esse clube, abrindo o seu palco para a diversidade, através de projetos culturais do então presidente Henrique Santos Filho – o Reco do Bandolim - propiciou o diálogo do choro com a dimensão erudita, com outros gêneros da dimensão popular como o samba, a bossa nova, por exemplo, e com gêneros globais como o jazz e o rock. As características de estilo contextuais que passou a evidenciar foram as seguintes: estilo improvisatório e virtuosístico; linhas melódicas fluídicas,

ativas, espontâneas, em diálogo entre si; rítmica contramétrica; interação com um ambiente de afeto, confraternização, troca de olhares e sorrisos cúmplices. Já as características de estilo individuais passaram a evidenciar um choro que pôde ser “rotulado” de Choro Pós-Moderno. São elas: utilização de acordes e progressões de acordes plenos de notas de tensão, o emprego de muito cromatismo; modulações passageiras acirradas, exploração de efeitos conseguidos com a nota pedal, com muita exploração da dissonância, indicando influência da harmonia do jazz; estilo improvisatório muito virtuosístico promovendo afastamento da melodia principal; melodias novas surgidas sobre uma mesma estrutura harmônica, indicando também diálogo com a improvisação característica do jazz; compassos trazendo apenas a harmonia como ponto de partida para a improvisação ou destinados à improvisação rítmica de um instrumento de percussão; atitude “roqueira” do intérprete no palco

Um gênero musical, portanto, constituído de forma acentuada por “material cultural díspare”, segundo expressão de Abdala Jr. (2001), ao se referir a essa circunstância brasileira que enfatiza o local junto ao global. Nesse contexto, o entrecruzamento da organização sonora com elementos pinçados no cenário sócio-histórico e cultural permitiu observar uma retórica da liberdade, do afeto, do nacional, junto agora a uma retórica da diversidade, do híbrido. Uma retórica do nacional, num cenário pós-moderno que atrela o “local” ao espaço “global”, o “atual” a “citações históricas” conforme definido por Harvey (2005) e Hall (2005), capazes de revelar a antiga vontade do brasileiro de “pegar” o trem da história no cenário internacional, buscando o estatuto de “país moderno”, a vivência de um “ethos moderno”, só que agora em diálogo com a diversidade que caracteriza o cenário pós-moderno. Esse cenário e circunstâncias que acentuam as relações do local com o global, chamando atenção para a diversidade acentuada, para circunstâncias híbridas, remetem a Hall quando, mencionando Kevin Robin, observa:

ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local”. Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem definidas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, **novas** identificações “globais” e **novas** identificações “locais” (ROBIN *apud* HALL, 2003, p. 77-78).

Nessa trajetória histórica do gênero musical choro do Rio de Janeiro à cidade de Brasília, em que um gênero musical ajudou a instituir dois momentos históricos, esse relato teve como foco, com fundamentação em Bakhtin (2003), a observação de uma atualização mais ampla do gênero choro, sua ressignificado em dois tempos e espaços diferentes. Não deve ser esquecido, no entanto, que essa “atualização” mais ampla de um gênero inclui também, de acordo com esse autor, atualizações num sentido mais restrito, a renovação das suas características estilísticas em cada situação concreta e imediata de relações, cada “espaço de *performance*”, dos quais é resultante num mesmo tempo e espaços específicos... Cada obra de um compositor em determinado tempo e espaço, ou, mesmo, cada performance de um grupo chorão, mesmo quando executa o mesmo choro, constitui um momento de atualização restrito do gênero. Isso porque apresenta novos elementos em termos do conteúdo temático, uma nova forma composicional, portanto, e outro enfoque das características de estilo de índole contextual, que não deixam de se juntar às novas características de estilo de índole individual. Por outro lado, nesses dois momentos de atualização do gênero choro considerados, o mais amplo e o mais restrito, como pôde também ser observado com Bakhtin (*op. cit.*), entrecruzaram-se sempre o residual, “o já dito”, com o atual, “o que está sendo dito agora” desse modo e através desse conteúdo temático e dessa estrutura formal.

Assim, diante dessa abordagem interdisciplinar, pôde ser resgatada na área musical a percepção da música implicada com uma base dialógica, com o diálogo promovido entre homens, acontecendo em tempos, espaços e “momentos de *performance*” diferentes! A abordagem das noções de gênero, forma e estilo, tem condições agora de deixar de ser mecânica, formalista, fossilizada, como até pouco tempo estava sendo concebida na área musical. Essa nova circunstância recoloca a música na sociedade e na vida, resgata a possibilidade de ser percebida também através do seu viés cultural, histórico e social, independentemente do reconhecimento da sua especificidade: uma modalidade de linguagem que trabalha com o fenômeno sonoro – essencialmente temporal – capaz de despertar e desenvolver percepções através da fruição de sua forma composicional “única”, que não deixa de estar preta de significados residuais, atuais e latentes, conforme abordados por Bakhtin (*op. cit.*) e

Freire (*op. cit.*). Essa nova circunstância possibilita falar numa História escrita com sons!!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA, Jr. Benjamin. Fronteiras múltiplas, identidades plurais. São Paulo: Ed. SENAC, 2002

BAKHTIN, Mikhail. A estética da comunicação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRANDÃO, Helena H. N. Introdução à análise do discurso. Campinas/SP: Ed. Da Unicamp, 1991.

BURKE, Peter. Hibridismo Cultural. São Leopoldo: Unisinos, 2001

CANCLINI, Nestor. Culturas Híbridas. São Paulo: EDUSP, 2003

CHARTIER, Roger. A História Cultural entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bretrand, 1990.

FREIRE, Vanda Lima B. A História da Música em questão – uma reflexão metodológica. In Fundamentos da Educação Musical 2. Porto Alegre: CPG Música/UFRGS, p. 113-135, 1994

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARVEY, David. A produção capitalista do espaço. São Paulo: Annablume, 2005.

HOLSTON, James. A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. 3ªed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.

PASTORE, José. Brasília – a cidade e o homem. Brasília: Nacional e Ed. Da USP, 1969.

PESAVENTO, Sandra J. O imaginário da cidade. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002

SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente – transformações do samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2001

SILVA, Tadeu Tomás. Identidade e diferença. [Org.]. Pertrópolis: Vozes, 2000.

VI Simpósio Nacional de História Cultural
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Teresina-PI
ISBN: 978-85-98711-10-2

SOBRAL, Adail. Ético e Estético. Na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. In BRAIT, Beth. Bakhtin- Conceitos Chave. São Paulo: Contexto, 2005.

SOUZA, Ana Guiomar R.; CLÍMACO, Magda de Miranda. Música, Gênero e Retórica – uma abordagem interdisciplinar de estudos musicológicos. In CONGRESSO MUSICAL DE GUIMARÃES [2, 2012, Guimarães]. Anais. Guimarães/Portugal: Universidade do Minho, 2012.