

O CLUBE DO CHORO DA PARAÍBA: PERFORMANCE MUSICAL E RELATOS DE APRENDIZADO DE CAMPO

Juliana Carla Bastos

Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Pós-graduação em Música

Mestrado em Etnomusicologia

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo

O trabalho a seguir apresenta de forma sintética a dissertação de mestrado da autora, que investigou os elementos constituintes da performance musical do Clube do Choro da Paraíba. De forma paralela ao texto, são feitos relatos acerca do aprendizado pessoal que envolveram a feitura do trabalho. A dissertação foi feita com base nos preceitos teóricos da etnomusicologia e os resultados apontaram como elementos-chave da performance desse universo a idéia de “resgate da tradição” e a preocupação permanente em agradar ao público. O Clube do Choro da Paraíba, universo de pesquisa em questão, ofereceu bem mais do que a oportunidade de estudar mais uma manifestação musical brasileira: com ele, veio também a chance de entender de maneira efetiva algumas relações cotidianas que permeiam e permearão a vida e a carreira de muitas pessoas que se propõem a fazer uma pós-graduação em Música.

Palavras-chave: Clube do Choro; etnomusicologia; aprendizado acadêmico; aprendizado pessoal.

A construção do projeto de pesquisa

Falar sobre os resultados de uma dissertação parece ser uma tarefa tranqüila para seu autor, considerando o tempo em que esteve em contato com os conceitos teóricos da área, seus autores principais e experiências práticas, aplicando-os ao seu universo de investigação. Assim, ao final de cerca de dois anos, o ato de concluir o mestrado se converte em uma defesa que precisa ser sintetizada, coesa e fiel a essa trajetória, conseguindo o entendimento da banca e, sempre que possível, do público. Contudo, os resultados que muitos recém-mestres não comentam dizem respeito à lista de aprendizado pessoal que se angaria paralelamente às suas dissertações. As possibilidades de relatar e discutir experiências sob esse ponto de vista com outros pesquisadores são de extrema importância, pois acredito que aliar os resultados acadêmicos aos resultados pessoais que um mestrado consolida na vida do pesquisador torna-o mais sensível ao seu universo de pesquisa e perspicaz na sua prática científica; seja na maneira de pensar, relacionando aspectos outrora não observados, seja na hora de agir em pesquisas posteriores.



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

Iniciei o Mestrado em Etnomusicologia no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba em março de 2008. Nos vinte e quatro meses que se seguiram, tive a oportunidade de vivenciar desafios como a mudança de cidade e conseqüente adequação pessoal e profissional; mudança do tema da dissertação e um período intenso de modificações que resultaram, em novembro do mesmo ano, no projeto de pesquisa intitulado *Aspectos sociais, culturais e estéticos da performance musical no Clube do Choro da Paraíba*. Posteriormente, e já com o tema definido, o título mudou para o definitivo, *A performance musical do Clube do Choro da Paraíba*. As reuniões com o orientador aconteceram semanalmente, salvo raras exceções, e o formato do projeto foi substituído pelo “esqueleto” da dissertação em março de 2009. A redação, de fato, do trabalho final, começou em setembro de 2009, quando comecei a organizar todos os textos, anotações e impressões sobre o assunto. A defesa da dissertação aconteceu em março de 2010.

O Clube do Choro da Paraíba (CCP) funcionava, no princípio, apenas como reunião de algumas pessoas para tocar e cantar. Sua fundação aconteceu, oficialmente, em 12 de abril de 1985, e passou a funcionar em salão anexo à Ordem dos Músicos da Paraíba. O CCP se constitui como um rico fenômeno performático da música pessoense, onde gêneros musicais como o choro, o samba, o bolero, a seresta e o baião estabelecem um universo plural de expressões musicais que a cada encontro que acontece entre os membros do CCP e o público em geral são praticados, tocados e apreciados. Sendo assim, por “CCP”, eu entendi não somente o regional (FIG. 1), mas também o público (FIG. 2) e a diretoria responsável pela parte administrativa e burocrática (FIG. 3).



Figura 1. O regional: Regivaldo, Fernando, China, Nicinha, Barroso, Mazinho e Jonathan.



Figura 2. O público.



Figura 3. Samuel Aragão, presidente do CCP.

Com o objetivo de identificar e compreender os aspectos fundamentais de formação e prática que constituem a performance musical no Clube do Choro da Paraíba, identificando suas dimensões estéticas e socioculturais, defini a estrutura do trabalho contemplando os aspectos históricos relacionados à trajetória e a caracterização atual do clube e procurando compreender os diferentes fatores que se inter-relacionam na constituição da sua performance. Apresento, a seguir, uma compilação da estrutura dos capítulos constituintes do trabalho, desde a contextualização teórica e histórica da área de etnomusicologia, passando pela exposição da metodologia, explanação do panorama da música popular urbana brasileira no qual o recorte do trabalho está inserido; pelo cenário musical específico do Estado da Paraíba e da cidade de João Pessoa passando, posteriormente, ao caráter descritivo do Clube do Choro da Paraíba; e, finalmente, apresentando, de maneira analítica, os elementos considerados importantes para a constituição da performance do CCP.

A performance musical do Clube do Choro da Paraíba: a dissertação

A música popular urbana brasileira, em suas várias formas e valores, apresenta diversidade e possibilidades significativas de investigação. Para constatar tal afirmação, basta tomar conhecimento de sua trajetória de formação e consolidação, desde a gênese, com a modinha e o lundu no fim do século XVIII e início do século XIX; passando pela concepção do samba nas três primeiras décadas do século XX; pela incorporação de gêneros estrangeiros e regionais trazidos pelo rádio em meados da década de 1950; pelo surgimento da sigla MPB em 1965, numa tentativa de sintetizar todo o material musical popular até o momento; e, a partir da década de 1970, por incorporação de tradições que estavam fora do conceito nacional-popular, como o pop, o *rock* nacional entre outros.

Esses gêneros constituem diferentes mundos musicais espalhados pelo país, sendo constantemente (re)atualizados pela sua prática e (re)significação. Para entendê-los, vários caminhos de observação são possíveis, inclusive o da etnomusicologia, área responsável pela lente de observação que utilizei; além de dialogar com áreas como a antropologia.

A etnomusicologia, como um campo que se dedica ao estudo da música em âmbitos mais amplos do que os estritamente musicais, investiga a manifestação musical considerando o seu contexto cultural, admitindo-o como componente fundamental das definições estruturais e sociais dessa música. É uma área que carrega, em sua essência, a semente de sua própria divisão em duas partes distintas: a musicológica e a etnológica, e talvez seu maior desafio ainda seja dar conta das duas sem enfatizar uma em detrimento da outra. Essa dualidade natural do campo é marcada por sua literatura, na qual alguns estudiosos escrevem tecnicamente sobre a estrutura do som musical como um sistema em si, enquanto outros preferem tratar a música como uma parte funcional da cultura humana e como uma parte integral de um todo mais amplo (MERRIAM, 1964). Para a construção da definição de performance musical dentro da ótica etnomusicológica, utilizei a fala de alguns autores como Behague, que diz:

O estudo da performance musical como um evento, como um processo e como o resultado ou produto das práticas de performance, deveria se concentrar no comportamento musical e extra musical dos participantes (executantes e ouvintes), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nas regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos (1984, p. 7, tradução minha).

A performance também pode ser caracterizada pelas formas diferenciadas de expressão que servem a fins estabelecidos pelas pessoas que participam dela e pelo sistema cultural no qual ela está inserida. Desta maneira, ela acontece como uma prática cultural que engloba elementos musicais,



simbólicos e estruturais, e que, através disso, tece uma forma que dá sentido à sua existência como manifestação cultural (QUEIROZ, 2005). Com base nesses autores e em um estudo teórico sobre a questão da performance, cheguei à minha definição de performance musical sob a ótica da etnomusicologia como sendo uma ação que reúne um conjunto de aspectos que acontecem num dado contexto musical, os quais estão intimamente ligados e são mutuamente influentes no que diz respeito à sua prática musical, à continuidade, significado, simbolismo e interação dos seus elementos diversos.

A metodologia utilizada no trabalho é um dos pontos que creio ser interessante para troca de experiências e discussões frutíferas. O aprendizado pessoal que o campo traz ao pesquisador, com as mudanças e adequações necessárias para que o trabalho aconteça dentro da realidade do universo de pesquisa nos levam a questões acerca do que seria válido numa pesquisa etnomusicológica, onde o contexto da performance atua inseparavelmente dos atores nela presentes. É importante que o pesquisador tenha consciência do que significa “observar o campo”. Como observar? O que observar e de maneira? Como dar conta do dinamismo e das re-significações naturais às quais os contextos estão sujeitos? Creio que o que Béhague (1984), Turner (1988), Nettl (2005), Queiroz (2005) e os demais autores contemporâneos previram está, de fato, acontecendo: o olhar do pesquisador está cada vez mais embasado no que ele descobre e aprende no campo, unindo, nessa observação/aprendizado, os seus conceitos intelectuais e sociais aos resultados obtidos nesse tipo de pesquisa. Para poder desenvolver a pesquisa, precisei de bem mais que papel, caneta e filmadora. Assim como Nettl afirma em *The study of ethnomusicology* (2005), o mergulho no campo de pesquisa pode atingir níveis extremamente profundos, exigindo do pesquisador algo, talvez, já impossível: conseguir discernir sobre até onde ele deixa de figurar como *outsider* e passa a fazer parte do universo estudado de maneira mais complexa do que como simplesmente observador. O simples fato de estar observando já imprime ao meio algum tipo de interferência. No meu caso, a observação do campo de pesquisa foi a etapa mais extensa e mais complexa do que qualquer outra (entenda-se etapa de escrita ou transcrição, por exemplo) porque, além de estar chegando no CCP, eu estava chegando na cidade também, ou seja, minha adequação não foi somente a uma nova realidade de pesquisa, mas também a uma nova cidade, novos costumes, enfim, uma nova vida pessoal. A adaptação apareceu bastante, como já mencionei antes, na definição do tema da dissertação até que eu pudesse entender o que, de fato, o CCP pratica. No início, achei por bem fazer um trabalho sobre choro, mas, à medida que presenciava outros gêneros sendo tocados no contexto investigado, decidi definir a performance do CCP como tema, e os gêneros me seriam apresentados pouco a pouco. O que era necessário então era o discernimento ao selecionar os modelos de pesquisa que norteariam minha pesquisa. O trabalho de campo é o início de outra

pesquisa, que, a partir do momento em que é iniciado, caminha paralelamente à pesquisa em si. É uma pesquisa pessoal. Entre pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, observação participante, diário de campo (muito importante!), fotografia, filmagem, realização de entrevistas e aplicação de questionários, não tive, por exemplo, um instrumento metodológico que me auxiliasse a lidar com o ciúme da esposa de um dos músicos. Foram necessários mecanismos além dos científicos e/ou etnomusicológicos para que a situação se resolvesse da melhor forma possível e tive que entender que isso influenciaria, sim, o resultado do meu trabalho.

De maneira conjunta a fatos dessa e de outras naturezas, continuei a pesquisa bibliográfica sobre os processos e formas de consolidação, permanência e transformação do que conhecemos hoje por música brasileira, especialmente no que concerne à sua esfera popular. Entre os autores que consultei estão Sandroni (2001), Tatit (2004) e Napolitano (2005). De maneira sintética, a modinha e o lundu figuraram como matrizes de uma série de práticas musicais no país. Essa música que ganhava delineamentos próprios ficou, por muito tempo, no plano do “menor” e “primitivo” no sentido negativo da palavra. Esse quadro começou a mudar com a consolidação nacional do choro na metade do século XIX, da comercialização fonográfica, e do delineamento do samba carioca nas décadas de 1920/30. Em âmbito nacional observa-se, historicamente, a influência da cidade do Rio de Janeiro até meados da década de 1950, por ser o ponto de chegada de muitos imigrantes de todos os estados brasileiros; paralela a uma presença significativa da cultura nordestina que, impulsionada pela era do rádio, de 1920 a 1960, divulgou o baião para o resto do país. Esse período está, significativamente, relacionado ao universo do CCP, e sua influência pode ser constatada quando se observa a maneira de interagir com o público, a definição de repertório e os “títulos” dados a cantores e instrumentistas; e a divisão entre velha guarda (antes da década de 1960) e jovem guarda (após, segundo os integrantes do regional), momento crucial no qual os músicos situam “o fim da música boa”. A televisão, comercializada no Brasil a preço acessível a partir da década de 1950, fez com que não só a música, mas também a imagem do artista começasse a ser desejada pelos fãs. A possibilidade de ver e ouvir coisas sem estar presente fez com que uma influência estadunidense trouxesse sopros de *jazz* e *be-bop* para terras brasileiras, num movimento que ficou conhecido, no final da década de 1960, como Bossa-Nova. Foi nessa época que surgiu a sigla “MPB”, numa tentativa de abarcar nela toda a produção musical popular brasileira, e que até hoje gera dúvidas sobre a sua real definição. Um momento paralelo que acompanhou alguns movimentos musicais foi a era dos festivais (1960-1972), que durou até o final do Tropicalismo, como se verá adiante. Movimento oposto à bossa-nova, a Jovem Guarda acontece entre 1965 e 1968 e, no lugar do nacionalismo antes proclamado, a música popular brasileira teve contato com gêneros internacionais,



como o *rock*. Incorporado a isso, por volta de 1967, o Tropicalismo surgiu demonstrando um caráter de ímpeto agressivo de comunicação frente à ditadura militar. A partir da década de 1970, a efervescência cultural e os frutos musicais desse panorama trouxeram outros movimentos como o *rock* nacional, a música sertaneja e a *Axé Music*. No final do séc. XX, descortinou-se outro ponto de vista, contrário a praticamente todos os mencionados até então: a valorização, em âmbito nacional, das culturas locais. Nesse processo todo, pode-se dizer que a música brasileira não apenas expressa, mas equaciona os impasses gerados ao longo do tempo, atuando como um termômetro interessante dos contextos sócio-político-culturais brasileiros. Os anseios, as dúvidas e as influências refletidas pela música fazem dela, a música, e dele, o Brasil, o que são; e esse processo é ininterrupto.

O Estado da Paraíba apresenta um panorama diverso de manifestação musical, que contempla orquestras eruditas, representações da cultura popular, entre muitas outras manifestações musicais. A capital, João Pessoa, a exemplo do estado que a abriga, apresenta um panorama musical diverso, que contempla desde grupos caracterizadores da cultura considerada tradicional nordestina até manifestações com características mais relacionadas aos novos recursos e expressões musicais da contemporaneidade (QUEIROZ; FIGUEIRÊDO; RIBEIRO, 2006). Entre os universos musicais, está o CCP.

À medida que o CCP foi me mostrando os aspectos mais fundamentais da manifestação, comecei a construir uma revisão de literatura dos gêneros musicais que pude observar nesse contexto e traçar um panorama dos espaços conhecidos como “clubes de choro” existentes no Brasil. A inserção de clubes de choro no país panorama aconteceu, sobretudo, a partir da década de 1970, e, em sua maioria, utilizavam a palavra “choro” para definir uma maneira de tocar, e não um gênero específico. Com essas informações e o panorama da música popular brasileira, foi possível delinear algumas das diversas relações com o contexto, as quais justificam atitudes sociais, musicais e performáticas dos participantes, resultando numa manifestação que é, ao mesmo tempo, rotulada dentro do que é entendido nacionalmente por “clube de choro”, e uma união única desse “rótulo” com as peculiaridades inerentes ao conjunto geográfico, lingüístico, musical e cultural do contexto no qual está inserido. As relações de performance também levaram em conta os âmbitos entre o clube e o contexto brasileiro, o paraibano e o pessoense.

Os elementos considerados importantes para a constituição da performance do CCP foram apresentados, num primeiro momento, de maneira descritiva, destacando as dimensões históricas, seus integrantes e os locais de apresentação; e de maneira analítica, dados como o perfil musical, os repertórios e a interação com o público, entre outros.



A variedade do repertório, que contempla gêneros como choro, samba, seresta, xote, baião, bolero, balada, maxixe e jovem guarda (tocada em ritmo de samba), demonstra a preocupação dos músicos em adequá-lo aos locais onde se apresentam, agradando ao público e “resgatando a boa música e a cultura”:

Ah, o “Clube do Choro” já tá dizendo, né? A música principal é o choro. Então vem o samba, vem boleros, músicas de seresta, porque nós fazemos um tipo de música justamente para o pessoal que gosta da ‘boa música’, porque a ‘boa música’ que eu entendo é essa: é um bolero bonito, é um choro bem tocado, é um samba bem gostoso. E eu acho que é isso, então a gente toca de tudo. Nós só não tocamos esse negócio de axé, dessas coisas, mas entre choro, samba e seresta, nós tocamos de tudo (NICINHA, 2009a).

A preocupação com esse “público” (que, importante dizer, é extremamente assíduo) muitas vezes me incluiu. Os músicos diziam que quando o público “do sul” viesse vê-los, eles procurariam já estar em condições melhores para recepcioná-los (sede com ar-condicionado, por exemplo). Isso indica que eles relacionam boa música e cultura “verdadeira” com algumas regiões do país. A idéia de “resgate da tradição” segundo a definição que os músicos dão a esse ato é o conceito geral que permeia todo o feitiço da apresentação e, para que isso aconteça, é necessário repetir, imitar, procurar fazer igual ao modelo. Assim, fatores que vão do aprendizado dos músicos, grande parte feito por imitação, à inserção de uma música no repertório durante o ensaio, reforçam ainda mais a importância do modelo a ser seguido. Dentro disso, porém, existe o improviso, que, nesse contexto, caracteriza o estilo próprio de cada músico. Para que o resgate da tradição aconteça, detalhes diversos são considerados, como a necessidade de mostrar coesão no palco, por exemplo. A coerência buscada pelos músicos é aplicada em setores diversos do fenômeno, desde o repertório, estruturado e avaliado por filtros diversos, à escolha das roupas.

Observa-se também um consenso quase que total com relação a definições estilísticas, estéticas, entre outras, estabelecidas de acordo com distintas épocas que marcam a música popular brasileira. A década de 1960, por exemplo, é referida por muitos músicos do CCP como sendo a divisão entre “velha guarda” e “jovem guarda”, época da história da música popular urbana brasileira que coincide com o tropicalismo. Alguns elementos, até então desconhecidos pela grande maioria das pessoas, como a ditadura militar por um lado, e a idéia de “amor livre” por outro, pode ter gerado um cenário de insegurança e, também, pode servir para justificar a imagem de “fim da música boa” à qual os músicos do CCP se referem.

Tendo em mente os objetivos do trabalho, as discussões evidenciadas corroboraram coerentemente com a fala de alguns autores. Como uma constatação holística desse trabalho, de maneira geral, pude perceber que a performance do CCP se utiliza da interação entre som, conceito

e comportamento, não tratando nenhum desses âmbitos separadamente, e que tem, na junção desses elementos, o entendimento para o que ouvem, fazem e analisam. E, além disso, apesar de quase dois anos em contato intenso com o fenômeno procurando pôr em prática a observação participante, minha vivência como *outsider* também evidenciou o fato de que existem pormenores e sutilezas do contexto que ainda não me são instintivos, e provavelmente, não serão por muito tempo (ou nunca).

Foi possível notar as semelhanças desse contexto com outros clubes de choro brasileiros e, ao mesmo tempo, identificar aspectos que lhe são singulares e caracterizadores. O trabalho evidenciou que a performance do CCP está fundada, sobretudo, em dois núcleos: o “resgate da tradição”, vinculado à “boa música”, e relação com o público, agradando os ouvintes. Essa mistura de gêneros figura, para algumas pessoas que não freqüentam o CCP, como um aspecto negativo, pois, para tais indivíduos, o clube deveria tocar somente choro. Além dessa mistura, os depoimentos também relataram o fato das muitas participações, que podem fazer com que uma roupagem de “programa de auditório” paire sobre o CCP. Por outro lado, quem participa do clube não vê problema ou qualquer espécie de descaracterização do fenômeno nesses fatores, pois entendem como pertinente a mescla musical e a interação dela com os outros elementos presentes na performance do universo do CCP.

Após quase dois anos de trabalho, posso olhar para esses dois núcleos da performance do CCP, e ver uma trama interessante de (re)significação: ao passo em que a tradição chama a atenção para o passado; o público, com seus avôs e pais trazendo filhos e netos, continuará tendo, na sua opinião, um forte termômetro e ditador de tendências, e, com isso, a tradição não será mais somente aquela referida pelos músicos, mas também a tradição própria “da casa” que se consolida e se legitima diariamente.

A implicação científica na trajetória pessoal do pesquisador

A conclusão de um trabalho traz a oportunidade de mostrarmos ao mundo mais um ponto de vista sobre o que, de fato, nós, etnomusicólogos (em formação e profissionais) podemos afirmar com relação a maneiras de interpretar o fenômeno estudado. Nesse ponto de vista, encontramos o cerne da própria definição da área. Seja quando Merriam (1964) propõe o modelo tripartite, numa época de inflamada discussão acerca das relações entre antropologia e musicologia; ou quando Nettl (2005) afirma que os etnomusicólogos talvez estejam se empenhando mais em definir-se a si mesmos do que obter membros de outros campos de estudo, o que se observa é que a etnomusicologia tem, em sua essência, o ato de revelar o âmbito pessoal do escrito acadêmico. As indagações feitas acerca da delimitação da área e a preocupação de ser um *outsider* precisam estar expostas como parte integrante,



visceral, importante do trabalho. Nas defesas de etnomusicologia as quais assisti, inclusive na minha, percebo isso quando, comumente, ouço o mestrando mencionar que gostaria muito de somar no que diz respeito a aprendizado de campo e que é uma grande alegria poder contribuir e dialogar com o mundo acadêmico ao discutir e expor mais uma opinião a respeito do contexto estudado. A troca entre os pesquisadores, num evento científico, sobre como a pesquisa afeta suas vidas em diversos níveis é tão importante quanto a discussão científica sobre os demais resultados do seu trabalho, porque a maturidade pessoal no que tange ao esclarecimento e clareamento diverso de idéias, conceitos e absolutismos, por vezes viciados, que construímos durante nossa vida acadêmica influenciam diretamente nosso desempenho como profissionais. Sabemos que a postura auto-reflexiva do etnomusicólogo não se aprende na sala de aula do mestrado, tampouco se apresenta pronta, tal qual um presente, no campo de pesquisa. Cabe à nossa sensibilidade perante a ciência e o campo não só consolidar em nós essa postura, mas também compartilhá-la.

Referências bibliográficas

- BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.
- MERRIAN, Alan. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2. ed. Illinois: University of Illinois Press, 2005.
- NICINHA (Eunice Dias Correia). João Pessoa, 04 março 2009. Gravação digital (16'04"min.). Entrevista concedida a Juliana Carla Bastos, 2009a.
- QUEIROZ, Luis Ricardo S.; FIQUEIRÊDO, Anne Raelly Pereira de; RIBEIRO, Yuri Moreira. Práticas musicais no contexto urbano de João Pessoa. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16, 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: 2006. p. 152-157.
- QUEIROZ, Luis Ricardo S. *Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros*. 2005. 236 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

