

Três episódios em campo: apontamentos etnográficos e reflexões iniciais acerca de eventos de “Choro Tradicional” e de “Choro Contemporâneo” em Belo Horizonte

Paulo Vinícius Amado¹

Universidade Federal de Minas Gerais/PPG-MUS (Doutorado)

SIMPOM: *Etnomusicologia*

pauloamado.contato@gmail.com

Resumo: O Choro desperta atualmente em Belo Horizonte o interesse de muitos intérpretes e compositores, e do público. Conforme se apura do discurso de músicos do lugar, coexistem na cidade um “Choro Tradicional” e um “Choro Contemporâneo”. O trabalho aborda a realidade dos dois tipos de Choro na capital mineira numa perspectiva etnomusicológica. O texto narra situações tomadas num trabalho de campo multissituado próximo a rodas de Choro e a outros formatos de apresentação dessa música. A comunicação é parte no processo de uma pesquisa de doutorado e apresenta algumas reflexões vindas das primeiras impressões etnográficas.

Palavras-chave: Choro tradicional; Choro contemporâneo; Etnografia do Choro.

Three Episodes in the Fieldwork: Ethnographic Notes and Initial Reflections about Events of Traditional Choro and Contemporary Choro in Belo Horizonte

Abstract: The Choro, currently, in Belo Horizonte, attracts the interest of many interpreters, composers, and public. As is clear from the discourse of musicians of the place, coexist in the city a “Traditional Choro” and a “Contemporary Choro”. The work approaches the reality of the two types of Choro in the capital of Minas Gerais from an ethnomusicological perspective. The text narrates situations taken in a multisite fieldwork next to wheels of Choro and to other formats of presentation of this song. Communication is part of the process of a doctoral research and presents some reflections from the first ethnographic impressions.

Keywords: Traditional Choro; Contemporary Choro; Ethnography of Choro.

1. Introdução

Já há algum tempo, o Choro conta com um ambiente de acolhimento na cidade de Belo Horizonte. A capital mineira coloca-se atualmente como um dos lugares do país onde esse tipo de música encontra um grande interesse por parte de muitos intérpretes e compositores, além de públicos um tanto específicos. Em quase todos os dias da semana – e, às vezes, em realmente todos os dias² – tem-se na cidade algum evento dedicado a tal gênero, em rodas de alguns bares, ou em palcos diversos.

¹ Orientação: Professora Doutora Glauro Lucas. Bolsista Capes/DS.

² Em matéria publicada na página virtual d’*O Tempo*, em 23 de junho de 2014, Lucas Simões rastreou, de fato, pelo menos um evento de Choro em Belo Horizonte a cada dia da semana. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/%C3%A9-choro-sim-mas-de-alegria-1.869764> (Acesso: 18 de jan. 2017). Ver também, sobre isso: FREITAS, 2005 e MARTINS, 2012.

A realidade dessa música na cidade enseja a pesquisa etnomusicológica que se desenvolve no doutorado pela Escola de Música da UFMG³. A proposta trata de especificidades dessa cena, atentando para o uso e os significados músico-culturais dos termos “tradicional” e “contemporâneo” que são empregados para denominar as práticas de uns e de outros grupos de Choro: isto aponta para a coexistência e a distinção, em Belo Horizonte, de um “Choro tradicional” e de um “Choro contemporâneo” – usando-se, aqui, termos do discurso dos próprios músicos de cada uma das vertentes destacadas.

Apura-se, das primeiras incursões a campo, que os adjetivos em questão marcam contrastes entre uma vertente e outra dessa música, em diferentes pontos do amplo *locus* de pesquisa. A tarefa essencial – um imperativo prático – tem sido uma etnografia multissituada (MARCUS, 1998 apud PRASS, 2013), uma vez que o Choro tradicional acontece em lugares da cidade diferentes daqueles onde se ouve o Choro contemporâneo. Seguindo a noção de “etnografia da música” de Seeger (2008) – as particularidades destacadas nas descrições se vinculam ao dado sonoro das músicas em questão, aos ambientes em que elas são tocadas, cada qual com seus executantes e seus respectivos públicos⁴, e estes com suas dinâmicas específicas de participação no fazer musical (cf. TURINO, 2008).

O artigo traz ainda reflexões iniciais que consideram o fenômeno musical na significativa inter-relação entre o som e o homem – isto é, o ser humano participando expressivamente em música (TITON, 2008). Aqui se cogita uma etnomusicologia fenomenologicamente orientada (cf. BERGER, 2008 e AMADO, 2015) e atenta ao quê experiencial, processual e performativo do fazer musical (cf. SMALL, 1998 e COOK, 2006).

2. Episódios em campo: notas etnográficas

23 ago. 2017

– O Choro deles é meio psicodélico, né?!

Aquela tentativa de uma classificação musical⁵ – que veio da mesa ao lado que tinha gente que entende de música⁶ – fez-se suspender do ambiente naquela noite de uma quarta-feira fria. A mente começou mesmo a ignorar a temperatura com aquela ideia. O show estava marcado para 19 horas – o que, deveria ser sabido, significava uns 45 minutos depois

³ A abordagem etnomusicológica sobre o Choro em BH é uma tarefa que se empreende, na realidade, desde o período do mestrado em música. Ver: AMADO (2014).

⁴ Afinal “uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos” (SEEGER, 2008, p. 239).

⁵ Classificação com a qual não concordo de pronto (nem discordo), mas que parece indicar algum estranhamento a respeito do repertório do grupo que tocava ali alguns instantes depois. Certamente esse episódio ainda renderá discussão para a pesquisa, quando das entrevistas com os músicos colaboradores.

⁶ Sem ironia alguma. Realmente eram pessoas da cena musical belo-horizontina.

disso. Sem problema algum. Assistir a montagem do palco improvisado no lado oposto do balcão daquele lugar parecia com algo enriquecedor para a experiência etnográfica. Aquilo era, desde então, um evento de música. Devia saber também que veria muitos conhecidos naquele lugar. Pequena metrópole BH. Dentro em pouco tinha companhia naquela mesa que ocupei na calçada. Ali no *Mind The Coffe*, na Savassi⁷, muita gente para o Palco Choro do *Savassi Festival 2017*. O Couvert artístico realmente não seria empecilho. Bela noite para exibir cachecóis e echarpes.

A mesa de frente do palco estava reservada para as famílias dos músicos. Algo de fraterno pairava mesmo no ambiente. Sem sobressaltos. Um aceno para os músicos que são conhecidos. Uma música diversa de fundo tocava, até que a passagem de som se iniciou. E foi breve. Quatro instrumentos – piano digital, cavaquinho, violão sete cordas e pandeiro – todos devidamente plugados. O *Toca de Tatu*⁸ estava a postos. A plateia ocupava todas as mesas do *Mind*, mas não mais que isso. E os passantes da rua, interessadamente, demonstravam uma pouca curiosidade acerca do que estava acontecendo ali dentro. O público mesmo, com se pressentia, era praticamente todo formado por, infira-se, iniciados naquele repertório que se esperava e que, dentro de alguns minutos se tocaria. Os músicos acenavam com alguma intimidade para quase todos os presentes dentro daquele tipo de bistrô.

O que se tocou e se ouviu foi um repertório com muitas composições dos próprios componentes do grupo, algumas obras de outros seus amigos – que, às vezes, lhes dedicam músicas – e uma ou outra peça ‘da velha guarda’ – nomeadamente Jacob do Bandolim e Pixinguinha: estas últimas músicas num formato adaptado para a sonoridade dos quatro instrumentos ali constantes. É de se inferir, inclusive, que nessa incursão num repertório tradicional do Choro, algumas convenções do gênero, por assim dizer, foram mantidas: a forma musical, desenhos melódicos e rítmicos, a condução harmônica – e mesmo os improvisos não destoaram dos cânones⁹ do gênero.

⁷ Av. Cristovão Colombo, 501, Funcionários, BH/MG. Um “local para apresentação de música ao vivo”, segundo suas páginas em rede social (ver: <https://www.facebook.com/mindthecoffeebh/>).

⁸ O *Toca de Tatu* é um grupo formado pelos músicos Luísa Mitre (piano), Lucas Ladeia (cavaco), Abel Borges (percussão) e Lucas Telles (violão de 07 cordas). Eles se aut caracterizam como “um grupo de música instrumental brasileira que tem o choro como referência primária sem deixar de explorar outros gêneros e linguagens” [ver: <https://www.facebook.com/events/106857853319860/> (consulta em 18 de jan 2018)]. O circuito de apresentações e ensaios desse grupo se coloca como um dos campos da presente pesquisa. Um dos espetáculos do grupo que mais chamou a atenção se intitulava literalmente “Choro Contemporâneo” (<https://www.youtube.com/watch?v=mLauzruMIUk&feature=youtu.be>). Cito-os nominalmente devido à sua aceitação em participar e colaborar nesta pesquisa, o que, desde aqui, agradeço enormemente.

⁹ A noção de cânone musical aqui utilizada é derivada de Goehr (1992).

As composições próprias e aquelas novas e dedicadas ao grupo, estas sim, tinham um tipo outro de cuidado na feitura e execução¹⁰, com a manipulação acintosa e sempre perceptível da forma, por exemplo, com grandes introduções ou exórdios musicais e seções de desenvolvimento mais ou menos calculado – ou mais ou menos livre¹¹ – com variações melódicas sobre temas lançados: soavam ao modo de improvisos, mas algo naquilo fazia notar uma preparação anterior, um ensaio dirigido daquilo que se fazia ali. A pianista tinha algumas partituras, mas não parecia ler tudo. Os demais não leram quase nada.

A exploração de timbres e texturas dos mais diversos nas possibilidades daqueles instrumentos era outra marca – o que, perto daquela harmonia às vezes inesperada¹², deixava perceber que se coroavam ali alguns exercícios de experimentação nos quais os quatro do *Toca* provavelmente se detiveram durante um considerável tempo. O trato técnico de cada instrumento era um valor para aqueles músicos, mas ouvia-se também algo de muito expressivo que ia um tanto além da pura lisura da maneira de tocar.

Estavam devida e evidentemente ensaiados, e aquele era um definido momento de apresentação. Camerística a postura, e também a audiência aparentava algo disso: embora não houvesse uma marcação física ou espacial explícita que delimitasse propriamente aquilo que se vem chamando de palco – não se tinha ali nem um tablado nem outra estrutura que colocasse os músicos mais no alto – as funções das pessoas ali eram evidentemente bem delimitadas. Esperava-se o som dos integrantes do *Toca de Tatu*, na expectativa de um (quase) silêncio por parte daquela audiência concentrada: uma economia – de cultura, simbólica e expressiva – se pretendia e se instaurava ali.

O tempo calculado para o show se encerrou. Para o público dali, pareceu que passou muito rápido; não muito mais que uma hora de música. Com algo de elegância, embora sem muita surpresa, um “bis” foi pedido pela plateia, prontamente atendida pelos músicos. Ao fim, de verdade, os integrantes do grupo guardaram seus equipamentos. Sentaram-se com outras pessoas. Ainda alguns pedestais e cabos permaneciam ali, deixando entender que algo de música tinha se passado – perceberia quem se achegasse. A noite de Choro – contemporâneo, assim se define – foi pontuada pelo retorno daquela música diversa, tal como a do início da noite – distante de todo Choro. Alguém notou isso, levantou e partiu. Eu também. Outros não sentiram diferença. As políticas da participação são tantas¹³.

¹⁰ O que não quer dizer, de modo algum, que havia um descuido nas outras.

¹¹ Ou quase “psicodélicos” – quem sabe? – na falta de um adjetivo melhor ou adequado.

¹² Pensando-se naquilo que é “tradicional” no Choro. As convenções harmônicas de um repertório canônico.

¹³ Pensando aqui, e novamente, nas definições que Turino (2008) dá para essa expressão.

26 ago. 2017

Aquele modelo do músico-gênio – refém dum virtuosismo em si mesmo – ali, caiu por terra. Ora, não que o virtuose do caso não exista; ele existe, sabe-se e se sublinha sua característica de tremendo músico quando com seu instrumento em mãos – mas é que sua movimentação e afazeres, naquela circunstância, eram diversificados: nosso personagem¹⁴ se desdobrava, naquela noite, entre o manuseio do fogão da pequena cozinha de seu bar e o tanger das quatro cordas daquele seu cavaquinho.

O local é devotado ao Choro¹⁵ – ou a um imaginário dessa música – e a figuras que fazem o enredo do que se conhece da sua história. Adornos e quadros que mencionam música estão estampados pelas paredes e telhado: retratos de diversos intérpretes do Choro, caricaturas de chorões, instrumentos antigos, fotos autografadas, e outras que colocam músicos naquele recinto, em outras ocasiões. Algumas imagens do dono do estabelecimento, nosso personagem, ora tocando, ora abraçando personalidades, aplaudindo e sendo aplaudido. É de se dizer que, sensivelmente, o ambiente pode causar até algo de intimidação: um quê canônico chorão é patente, mesmo antes de se ouvir algum som, e se condensa por um cartaz que deslinda – *ipsis literis* – os “dez mandamentos de um bom chorão”.

A infraestrutura dali também anuncia acontecimentos musicais. Olhando desde a entrada do ambiente, vê-se uma espécie de salão em que se acomodam as mesas e cadeiras metálicas do boteco; no extremo oposto, à parede do fundo, num espaço que não tem mais do que 08 oito metros quadrados, destaca-se um tipo de palco: um tablado à altura de um degrau comum em relação ao piso do salão das mesas, o que, em dias de casa com muita clientela, permite identificar os músicos por muito pouco, uma vez que estão posicionados não tão mais no alto do que a pretendida plateia. Os executantes se posicionam nesse tablado na forma de uma meia-lua – ou uma meia-roda¹⁶.

¹⁴ Opta-se, aqui, por não se mencionar nominalmente os envolvidos nesse episódio. Isso se dá pelo fato de que a colaboração desses personagens para a pesquisa ainda não foi formalmente documentada. Cumpre-se dizer que eles todos sabem que tenho um interesse de pesquisa sobre aquele lugar e sobre a música que se faz ali, e que também por isso tenho ido visitá-los amiúde. Mesmo crendo que entraves de caráter ético não se colocariam devido ao fato de citá-los, a opção de preservar suas identidades parece válida devido ao *status* atual da pesquisa de campo, e pelo fato de que isto não gera perdas para a compreensão do que se discute nesse artigo.

¹⁵ O estabelecimento, segundo consta, está em atividade acerca de duas décadas, sempre contando com apresentações de Choro e Samba, e de músicas de gêneros e subgêneros relacionados a este universo.

¹⁶ A roda de Choro é uma instituição dessa música popular, sempre mencionada como traço definidor do Choro e ambiente onde encontraria sua expressão máxima (CAZES in DREYFUS, 2008). Havia, pois, naquele bar algo de circular na disposição dos músicos, mas a pretensa roda, se de algum modo se fechava, era muito pelo público mais próximo daquele tablado-quase-palco. Ademais, não se entenda nada de desmerecimento na expressão “meia-roda”. Não é que faltava um pedaço na roda de Choro, mas é que o formato semiaberto carece mesmo de atenção: a situação faz problematizar as noções, por exemplo, de “Performances Participativas” e “Performances Apresentacionais” de Turino (2008) – reflexão interessante à pesquisa (ver também AMADO, 2017).

Ora, nesta noite o grupo de chorões dali não era grande. Estavam no pequenino palco¹⁷ apenas três músicos. Em ordem, da esquerda para direita¹⁸: um saxofonista, com seu tenor executando ora melodias, ora contracantos; um violonista de sete cordas, costumeiro dali; e um bandolinista. Chegando mais perto pude notar que todos os instrumentos estavam conectados a uma “mesa de som” rente a parede ao fundo, e a sonoridade daquele trio lançava-se para o lado da plateia também a partir das caixas de som conectadas ao sistema. O saxofonista, conhecido desde algum tempo, perguntou de minha flauta:

– Trouxe a ferramenta?

– Eu trouxe.

– Então agora tem canja de flauta. Vamos ligar um microfone pra você...

Convite aceito. Consegui lugar entre o saxofonista e o violonista. O quarteto então formado – flauta, saxofone, bandolim e violão de sete cordas – vez ou outra ganhava também a participação do cavaquinho: como adiantado acima, o cavaquinhista se alternava entre a cozinha, sobre seu comando, e o seu pequeno instrumento que estava num suporte colocado perto dos outros músicos¹⁹. Ele quase sempre se apresentava como solista, embora vez ou outra tenha ocupado a posição de acompanhador ou de cavaquinho-centro do “regional” dali. O ambiente ganhava em aromas, com a sua culinária, mas, ganhava-se mais quando sua destreza se colocava em evidencia no cavaquinho. Essa ambivalente personagem ganha contornos de protagonista no local, e é mesmo uma atração dali.

Naquela noite não havia um percussionista de ofício. O saxofonista e o bandolinista estavam se revezando na execução também de um pandeiro. Assim, naquele tipo de palco, além dos músicos – incluindo o etnógrafo – e seus respectivos instrumentos, e um pandeiro quase sem dono, aglutinavam-se equipamentos de amplificação sonora, copos de água num pequeno tamborete e, chamo a atenção, duas estantes ou tripés para partitura. Sim, havia partituras. Não, nem todos liam. E não: isso não causava problema de nenhuma ordem entre os leitores e os que, pelo menos naquela noite, não liam²⁰. O saxofonista contava,

¹⁷ Chamarei, aqui, de palco embora deva repensar esse termo no decorrer da pesquisa.

¹⁸ Um dado necessário de se informar, embora ainda careça de análise de seu efetivo impacto em tal campo que se tem em conta: existe ali a cobrança de um couvert artístico, um percentual que se cobra no momento do fechamento das contas de consumação de cada frequentador do bar. Não apurei como se dá o repasse disso aos músicos costumeiros dali. A relação financeiro-econômica ali estabelecida certamente merece mais atenção.

¹⁹ Essa realidade das duas (ou mais) facetas desse músico-cozinheiro pode ser desdobrada na medida em que forem sendo desvendados outros elementos formativos (e mesmo simbólicos) do ambiente. Contudo, e desde agora, não deixar de ser uma característica inusitada do local em atenção.

²⁰ Com isso não se quer dizer que quem estava sem partitura necessariamente não sabia ler partituras. O ambiente também demonstrava que não havia ali a necessidade dum juízo de valor a respeito de quem lesse ou não lesse. Acho o ponto interessante devido a polêmicas que o meio chorão tem, aqui e ali, acerca de quem toca

inclusive, com um aparato eletrônico – um iPad® e uma espécie de pedal conectados – que lhe permitia trocar de páginas de arquivos digitais de partituras com pequenos apertos que ele dava com os pés: uma pedalada e mudava-se a página da música que estava executando, isso sem ter que interromper nem minimamente sua execução ao saxofone. Acabei lendo muita coisa também desse aparelho.

O repertório da noite ratificava aquele pressentimento de um cânone chorão que as paredes denunciavam, e seguiu contemplando muitas das figuras lembradas em meio àqueles penduricalhos todos: Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Raul de Barros, Zequinha de Abreu e tantos outros renomados no meio chorão. Entretanto – como notei, embora isso não tenha sido verbalizado – havia alguma interdição por sobre determinadas peças que facilmente estariam ali, costumeiras no repertório de quase todo chorão. Explica-se: nas vezes em que se cogitava tocar determinadas composições, havia a menção a um “depois” – que, ficou claro na sequência da noite, significava dizer: “quando o dono vier para o palco”. *Brasileirinho*, *Delicado*, *Pedacinhos do Céu*, obras de Waldir Azevedo, dentre outras, só se ouviam se o ataque inicial fosse dado pelo cavaco do anfitrião – isso pelo menos naquela vez. Além disso, algumas outras composições que não eram propriamente Choro – mas que ali ganhavam um sotaque dessa música – faziam parte desse repertório de músicas quase interditas – boa parte delas era solicitada por indivíduos presentes na plateia²¹.

A plateia, aliás, tinha cores e sotaques diversos. Gente provavelmente ali da vizinhança dividia o ambiente com estrangeiros que pareciam vir em duas comitivas. Os primeiros, ali do bairro mesmo, pareciam acostumados ao que viam e ouviam, assentiam ao repertório, mas com algo de trivialidade na postura. Já para os outros expectadores e ouvintes internacionais a fruição daquilo tinha algo de um fascínio e entusiasmo de turistas. Adiante ficou evidente que alguém da cidade os levou ali para que conhecessem algo de atrativo da noite belo-horizontina²² – e uma velha máxima mineira vencia novamente: “quem não tem mar vai ao bar”. Sairiam felizes os visitantes de longe. Ao fim da noite ganhariam autógrafos do chef e do virtuose – isso tudo numa assinatura só.

choro com partituras. Além disso, outros campos pesquisados são diferentes quanto ao uso ou não do papel impresso de música – nesse bar, entretanto, havia essa convivência e não pareceu haver contenda a respeito.

²¹ Embora não vá ocupar páginas aqui com a descrição de outras investidas nesse mesmo local, é de se dizer que em outras oportunidades notei o mesmo procedimento: determinadas peças se ouviam somente sobre o comando e ensejo do cavaquinho e dono do lugar. Aqui não se aponta prejuízo com isto. A constatação, entretanto, é digna de ser examinada com mais cuidado ao longo da pesquisa.

²² O apelo turístico do bar em questão é realmente uma característica patente. As fotos ali penduradas revelavam isso desde a chegada ao ambiente, pois as imagens de personalidades artísticas e até políticas dividiam espaço com os músicos chorões antes mencionados. Até mesmo a busca na internet revela que esse bar musical é atrativo presente há algum tempo em sites de informações turísticas sobre Belo Horizonte.

17 set. 2017

Até a atmosfera daquele boteco é alvinegra. Ali, marca-se, em letras garrafais, que “o vento perdeu”²³. É o bar oficial do Galo!... O cartaz informa isso, como se realmente precisasse palavras pra significar tal coisa: os penduricalhos, pôsteres, bandeirolas todos denunciam a preferência. Os ladrilhos das paredes do *Bar do Salomão* também confirmam a predileção em preto e branco²⁴. Os chorões dali, entretanto, ainda não se sabe quais cores de camisas defendem²⁵. Certeza, contudo, que defendem a bandeira de uma tradição da música que, como dizem, cultivam:

– Essa aqui tem que fazer dentro da tradição, hein?!²⁶

Orienta o bandolinista.

– Tem que tocar como antigamente...

– Essa roda aqui é pra tocar na tradição, na nostalgia...

Segundo consta, as rodas dali acontecem há mais de 08 anos, sempre num formato parecido, sendo atração comentada do estabelecimento. O lugar se apresenta como dedicado, de alguma maneira, à música. Perto de onde os músicos se colocam existe um sistema de amplificação sonora: por baixo de uma pequena bancada de pedra – que acomoda de copos a instrumentos musicais – aparece uma “mesa de som” de alguns poucos canais fixada num meio termo entre o definitivo e o provisório. Os que tocam ali sempre utilizam microfones ou cabos para se ligar ao sistema de som.

Aquela noite a organologia daquele Choro estava no que se toma de comum para o gênero: o som de prata de uma flauta, as faíscas do cavaco centro, o tilintar de um bandolim solista e os bordões e harmonia dos violões de seis e de sete cordas. Sentavam-se os músicos em torno de uma pequena mesinha circular um pouco mais alta que seus próprios joelhos. O formato circula do pequeno móvel se irradiava para a disposição dos músicos.

²³ Uma alusão à crônica do escritor Roberto Drummond, mineiro e atleticano, que escreveu: “se houver uma camisa preta e branca pendurada no varal durante uma tempestade, o atleticano torce contra o vento”.

²⁴ O *Bar do Salomão* – Rua do Ouro, 905, Bairro Serra, BH/MG – é um local há décadas destinado ao recreio de torcedores do Clube Atlético Mineiro. O estabelecimento é mantido a três gerações pela família dos Salomão, e iniciou atividades como uma mercearia multigêneros. A partir da década de 1940 instalou-se ali um boteco típico, e essa característica do local permanece. Ali acontecem rodas de Choro todas as segundas e quintas-feiras, num formato que é de muito interesse para a presente pesquisa. Registrem-se aqui os agradecimentos devidos pela colaboração dos responsáveis pelo bar e pelas rodas de Choro para com esta pesquisa.

²⁵ Muito embora uma relação entre futebol e Choro tenha sido crucial ali. Segundo relatos de alguns participantes da roda, o Choro ocorreria, inicialmente, nas quartas-feiras. Ocorre, porém, que as quartas são exatamente dias de transmissão de partidas de futebol, fato que inviabilizou a música: seria uma concorrência. As quintas apareceram como primeira alternativa. Adiante as segundas também seriam ocupadas pelos chorões.

²⁶ O mais interessante, entretanto, não passa só pelas palavras: a “tradição” do Choro, para ele, se mencionava em movimentos corporais carregados do que se pode chamar de “ginga”.

E ali ainda se via outro círculo concêntrico – boa parte do público no bar na ocasião se postava de pé, por detrás dos músicos, também formando uma espécie de roda da audiência – que em movimentos compassados gravitava lenta por ali. A maioria desses ouvintes mais atentos era de faixa etária mais avançada, mas nem todos. Os dois envoltórios humanos centrados – uma roda dentro da outra – vez ou outra se atravessam por atendentes transitando com suas entregas ou outras pessoas: um tremendo aperto ali dentro. Alguns músicos também iam e vinham, mas outros ficavam sentados em seus lugares todo o tempo.

Auditivamente, não fosse pelo burburinho, podia se dizer que havia uma vitrola tocando um disco gravado por chorões umas quatro décadas atrás. A execução de muito entrosamento, e sem que ninguém lesse nada. O repertório caminhava por composições de nomes sempre lembrados no universo histórico-biográfico do Choro, suas obras do “lado A” e do “lado B”, com enlevo especial para obras de Jacob do Bandolim e Ernesto Nazareth – dois dos “tradicionais” prediletos do bandolinista da noite. O flautista também atacava músicas quando lhe pediam. Eram mais dolentes as suas. Cada final de música se coroava com palmas dos ouvintes, toques nos ombros dos solistas da vez – um curioso cumprimento – e goles das bebidas que estavam naquela mesinha de centro. Ali, entretanto, nunca pairava o silêncio total. Ora, era um Choro acontecendo quando o bar também acontecia. A moldura da música era aquela que o ambiente concedia. O problema, nisso, era nenhum.

3. Argumentos e prognósticos de pesquisa

A tarefa assumida nas páginas anteriores foi a de registro e composição, ainda que incipiente, de três narrativas²⁷ em que se colocam descrições, em perspectiva, de espaciotemporalidades distintas em que a música do Choro faz também enredo – os três lugares contemplados sendo, pois, uma demanda prática desta pesquisa etnográfica em se construir por sobre um campo multissituado, ora perto de uma tradição chorona, ora acompanhando a verve contemporânea de tal música. São colocados então trechos comentados para uma etnografia²⁸ apontando para ocasiões marcadas por seus respectivos acontecimentos, e tratando, especialmente, do sensacional e do significado experiencial que se ergue naqueles ambientes: e aqui se cogitam mesmo as experiências entrecruzadas dos músicos, dos públicos respectivos e do etnógrafo em contato e em meio a tudo isso.

²⁷ A palavra “narrativa” se usa aqui conforme a noção de Ricoeur (1994), isto é, como uma importante categoria epistemológica, um esquema cognoscitivo humano crucial. A ideia de aproximação entre essa noção de narrativa e definição de um discurso etnográfico sobre música aparece também em Aragão (2012).

²⁸ Sabe-se que ainda não se tem aqui uma etnografia propriamente, mas ensaios no caminho disso.

O texto nota-se propenso ainda ao tratamento menos intransigente das impressões situacionais de expressão primeira – tenta-se, pois, permanecer perto do sentido sensível das circunstâncias – o que se toma como postura necessária e condizente com a realidade da experiência daqueles ambientes com seus eventos musicais²⁹. Aqui, portanto, “trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar” e essa noção de uma “psicologia descritiva” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 03) é algo a que realmente se pretende ater no exercício etnográfico-fenomenológico³⁰ que se empreenderá também adiante na pesquisa.

Conforme se acredita, o estudo da música do Choro e, em especial, as suas vertentes que se nomeiam como tradicional e como contemporânea, em Belo Horizonte, necessitam ainda de um movimento direcionado à busca de compreensão de sua potência enquanto elemento de coesão e participação humana sensível e significativa. Ainda é necessário, portanto, considerar as práticas e as performances dos chorões enquanto acontecimentos de sentido, nisso cuidando da ligação expressiva entre os seus aspectos sonoros³¹ e as características de seu entorno sociocultural – estas últimas que, crê-se também, são propriamente textos mais do que contextos³². A etnografia da música e o seu consequente registro descritivo-fenomenológico aparecem como alternativa filosófico-metodológica pertinente para que se cumpram tais intentos de pesquisa³³: tal descrição “[...] 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; [...] 4) a descrição é reveladora da música em sua relação com o mundo circundante [...]” (COSTA E SILVA, 2013, p. 06).

²⁹ As passagens dos esboços etnográficos acima se atêm, evidentemente, para fatos e acontecimentos envolvendo o pesquisador e os personagens-colaboradores de campo, mas em algumas passagens há uma concessão, na escrita, para um tratamento de tom literário – em alguma medida possível – dos casos. A construção assim, contudo, não parece problemática se considerarmos os ditames, por exemplo, de Clifford (2008).

³⁰ Lembrando, aqui, Berger (2008) e Amado (2015). É crucial para essa concepção investigativa também a consideração de que o que se empreende em campo é um tipo de participação sinestésica ou pelo menos, nos termos de Hijiki (2004), uma “audição-observação”.

³¹ Com a intencionalidade dos músicos e da audiência em cada cena. Para compreensão da noção fenomenológica de intencionalidade, ver Matthews (2010, p. 15), Cerbone (2012, p. 14-5).

³² Aqui, próximo às ideias de Turino e Titon (ambos com trabalhos de 2008) e Small (1998), atenta-se para uma presença enérgica do musicar influenciando as situações exatamente na mesma medida em que é influenciada por elas. Agrada e interessa, a esta pesquisa, exatamente esse tipo de retorno à experiência assim sentida, a atenção por sobre eventos em congruência ampla – em especial os musicais – e a consideração de um universo circunscrito de geração e de trânsito de sentido que, claramente, se ergue em torno de algo, informa-se e relaciona-se radical e significativamente com ele – a experiência dali não seria a mesma sem esse necessário ‘embate’. Esse algo que se menciona, evidentemente, é a música do Choro acontecendo em cada episódio. As noções colocadas concordam novamente com o paradigma de uma etnomusicologia que considere uma definição de música atenta tanto aos sons quanto aos seres humanos de que provêm (SEEGGER, 2008 e TITON, 2008).

³³ “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 no estudo da música.” (SEEGGER, 2008, p. 239).

Considerações finais

Já se antevia, desde a proposta de pesquisa³⁴, que a abordagem etnográfica forneceria substrato crucial para tratar do assunto da coexistência dos dois tipos de Choro em atenção, na capital mineira. As narrativas-e-descrições que se vem construindo, atinentes às experiências de campo em cada oportunidade, colaboram para o registro e a compreensão dos pormenores que se tomam integrando, compreendendo e atravessando, aqui e acolá, um Choro tradicional, e aquele também Choro que se designa contemporâneo. São, em síntese, estudos de caso que colocam ocorrências vivas dessas músicas em panorama e lhes seguem a dinâmica própria – envolvente e sinestésica tal como se apresenta. Sabe-se que a sonoridade chorona, tanto da tradição quanto da contemporaneidade, tem há algum tempo seus analistas trabalhando com alguma pertinência³⁵. Ora, também muito por isso se sublinha o viés de pesquisa agora defendido, uma vez que este se apresenta, ao mesmo tempo, diferenciado e complementar aos anteriores e demais: aqui se quer um pouco mais que ouvir e notar. O fazer, o sentido e a ampla participação em música são de tanto interesse neste estudo quanto os detalhes acústicos também postos no fenômeno em atenção. A energia e a expressão que inter cruzam um musicar chorão é que se querem ter em conta, e se esperam conhecer dada a epistemologia possível deste trabalho de campo que se inicia.

Referências

AMADO, Paulo Vinícius. *A expressividade no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia*. 2014. 174f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação, Escola de Música, UFMG. Belo Horizonte, 2014.

_____. Algumas interseções entre Etnomusicologia e Fenomenologia. VII ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA. (07.), 2015, Florianópolis, SC. *Anais do VII ENABET*. Florianópolis: ABET, 2015; p. 01-10.

_____. O “tradicional” e o “contemporâneo” do Choro em Belo Horizonte: um estudo etnomusicológico por entre as rodas participativas e os palcos de apresentações dos chorões mineiros. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa Científica. (27). *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*. Campinas: UNICAMP – ANPPOM, 2017, p. 01-09.

ARAGÃO, Pedro de Moura. Signos musicais e sociais na música popular: um estudo de caso da *belle époque* carioca. In: *Música e Cultura*. Salvador, vol. 7, n. 1, p.88-103, 2012.

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.

³⁴ Ver, novamente: AMADO, 2017.

³⁵ A respeito do choro contemporâneo (e/ou neochoro): Valente (2014), Zagury (2014), e Souza (2016).

CAZES, Henrique. O Choro. In: DREYFUS, Dominique [Org.]. *Raízes musicais do Brasil*. Rio de Janeiro: SESC, 2005.

CERBONE, David R. *Fenomenologia*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*; organização por José Reginaldo Santos Gonçalves. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

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

COSTA E SILVA, José Eduardo. Por uma descrição fenomenológica da música. XXIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. (23.), 2013, Natal. *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*. UFRN, Natal, 2013.

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

HIJIKI, Rose Satiko Gitirana. Possibilidades de uma Audição da Vida Social. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS. (28.), 2004, São Paulo. *Anais do XXVIII Encontro Anual da ANPOCS*, São Paulo: 2004; p. 02-29.

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

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

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

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad.: Constança M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In: *Cadernos de Campo*. São Paulo, n.17, p. 237-259, 2008.

SMALL, Christopher. *Musicking: the means of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press and University Press of New England, 1998.

SOUZA, William Fernandes de. *Distinções de gênero e estilo nas práticas do choro*. In: IV SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. (04). 2016; Rio de Janeiro. *Anais do IV SIMPOM*. Rio de Janeiro: 2016; p. 776-786.

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.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. 2014. 342f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo, 2014.

ZAGURY, Sheila. *Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro: suas releituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais*. 2014. Tese (Doutorado em Práticas interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.