

## **As noções de “Corporeidade” e “Expressão” no Choro: reflexões a partir de experiência etnográfica em rodas de Belo Horizonte**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

*Paulo Vinícius Amado*

*Universidade Federal de Minas Gerais - doflautim@hotmail.com*

**Resumo:** Segundo consta, o Choro caracteriza-se por “gestos” de expressão musical (Salek, 1999). A expressão em música, sabidamente, é assunto dos mais discutidos, e ainda sem que se tenha atingido consenso; concernente à expressividade musical no Choro, a realidade não difere. O intuito do trabalho, considerando isto, é de descrição de características da expressão musical no Choro, contribuindo em alguma ordem para sua compreensão. Abre-se o artigo com um trecho de relato etnográfico-fenomenológico oriundo do trabalho de campo realizado em Rodas de Choro de Belo Horizonte/MG. A seguir, a tarefa é o desenvolvimento da concatenação de: 1) noções tomadas em referenciais da Etnomusicologia e da Fenomenologia; 2) dados transcritos da experiência de “audição-observação-participação” em tais eventos músico-culturais.

**Palavras-chave:** Choro. Corporeidade. Expressão. Etnografia.

**The notions of “Corporeality” and “Expressiveness” in the Choro: reflections from ethnographic experiences in “rodas” of Belo Horizonte**

**Abstract:** The Choro (Brazilian music) is characterized, reportedly, for "gestures" of musical expression (Salek, 1999). The expression in music, known it, is a subject of the most discussed, but still without having a reached consensus; concerning the musical expressiveness in Choro, the reality is not different. The purpose of the work, considering this, is a description of features of musical expression in the Choro, contributing in same order for your comprehension. The article is open with a fragment of ethnographic and phenomenological report derived of fieldwork in "Rodas de Choro" of Belo Horizonte/MG. Then, the task is to develop of concatenation of: 1) notions taken in of the Ethnomusicology and of the Phenomenology; 2) details of the experience of "hearing-observation-participation" in such music-cultural events.

**Keywords:** Choro. Corporeality. Expressivity. Ethnography.

### **1. Relato etnográfico**

A Dança e a Música, o Corpo e o Choro

Já nas primeiras visitas ao Bar do Salomão<sup>1</sup>, numa das quintas-feiras mais animadas<sup>2</sup>, um ocorrido deu-se a consideração: uma moça interagiu vividamente com seus pares e com os músicos, aparentemente seus conhecidos, e não deixou de se mostrar francamente afeita à música. Percebia-se isto na expressão de sua dança; seu corpo mais que seguia a música, e o expressivo do caso se embalava por algo além da coreografia sincopada<sup>3</sup>: a dança se integrava de tal modo com o que os músicos tocavam que não poderia aparecer como indissociável da Roda: aqueles meneios todos eram também música<sup>4</sup>.

Algo semelhante em intensidade ocorreu noutra noite. Aqui, contudo, o que antes se dava como bailado solo cedeu lugar à dança de par. O Choro, correndo no tempo e ambiente, motivou casais a iniciarem passos quase extravagantes, não fossem contidos pelos

muitos ocupantes no recinto. Da dança, anote-se alguma coisa entre o forró e o samba – saltos intercalando-se com entrelace de pés e “passos miudinhos”, conforme se diz ali, inserindo-se entre movimentos mais dolentes, além de muito “requebrado”. Somente presenciando a completude do fenômeno para saber da energia que transmite.

A imersão nestes acontecimentos mereceu mais elevo no concatenar do percebido com algo que se coloca num passo além da percepção; e aqui se menciona, pois, a contextualização das danças citadas com elementos apreendidos de alguns dizeres dos músicos executantes em tais Rodas de Choro. Os chorões dali, entre uma música e outra, sempre conversavam sobre as características de execução de seu repertório, falando de impressões sobre o tocado e preparando detalhes da próxima peça:

- Essa aqui tem que fazer dentro da tradição, hein?!
- O legal é tentar executar tipo antigamente (inflexão saudosa...).
- Tem que tocar que nem Jacob (... do Bandolim).

Ou, outra resposta próxima:

- Isso aí é “que nem” Pixinguinha... Lacerda... (e os ombros requebrando).

O mais interessante nesse meio, entretanto, não está no discurso dos músicos, não só em suas palavras. Algo essencial à compreensão se evidenciava através dos corpos dos envolvidos – e a ‘tradição’ do Choro se menciona por movimentos corporais e gestos carregados de “ginga” – semelhantes aos dos bailarinos citados antes.

## **2. Aproximações com referenciais teóricos**

Abre-se, do relato acima, algo que incita a busca por uma compreensão extensiva. Ora, da mesma maneira que se sabe ser tênue a linha divisória entre a música e a dança descritas, também se constata que, na construção do sentido e da expressão musical do Choro muito de sentido se coloca através da corporeidade, ou, nesse mesmo sentido, a partir daquilo que a prontidão e a semanticidade dos diversos corpos circunscritos no fenômeno das rodas deixam perceber.

### **2.1. Acerca da noção de fenomenológica de Corporeidade**

A noção de Corporeidade, aqui, passa pela ligação intencional do ser com o mundo, via corpo e, em circunlóquio, definidora do corpo – o meio de toda percepção (num sentido tanto de “ambiente” quanto de “mecanismo”); órgão perceptivo indiviso, sempre e necessariamente envolvido na percepção. A Corporeidade se considera como uma “intencionalidade motora” (MERLEAU-PONTY, 1999: 159), fundamentalmente ligada à

facticidade do ser e dos fenômenos que o rodeiam; ela se traduz a partir de um Corpo em busca *de* ou que se leva em movimentos primevos por *sobre* o 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: 16 e 192).

O Corpo, de alguma maneira, sabe inquirir as coisas por intermédio de seu movimento: ele às visa, tangencia, ouve; sente o que se coloca como elemento experienciável; mas sente não atomisticamente ou realizando uma “coleta de dados”, os quais, processados depois, se investigam no intelecto. Antes disso, o Corpo apreende do mundo um sentido que tem o mesmo de impensado e de notório; um sentido do pré-simbólico, mas real na medida de seu quê situacional – um “sentido do sensível” (REIS, 2008: 1). O ser, eficazmente, se expressa e informa primordialmente a partir dessa sua feita<sup>5</sup>.

## 2.2. Corporeidade no fazer musical popular

Aqui, oportunamente, propõe-se voltar à leitura do relato etnográfico<sup>6</sup> colocado no princípio do artigo, mas sob a ótica da noção de corporeidade agora colocada. Ora, no trecho, a descrição sublinha algo duma expressividade corpórea (intencionalidade motora) e de uma “intersubjetividade” (MERLEAU-PONTY, 1999) dela advinda: se os personagens e o narrador etnográfico percebem a “ginga” e os “meneios” dos músicos, e, com efeito, sabem o que se comunica, é porque conseguem – com o seu corpo-próprio, localizado, sensiente e sentido (CERBONE, 2013) – compreender tais significações. A apreensão de um sentido do Choro, conforme se intui da narrativa, demonstra a existência de um “entendimento” dos participantes das rodas – músicos ou outros<sup>7</sup> – acerca das expressões e da gestualidade musical de maneira ampla e sinestésica: a passagem denota, inclusive, que o “escutar” não é a única ligação do humano com os sentidos do musical: e ao dizer, pois, duma “incorporação do sentido da música” não se expressa uma banalidade. Ao fazer-apreciar música, o homem relaciona-se com tal fenômeno numa espécie de imersão em campo sensorial diverso, e se utiliza mesmo de sua dupla constituição como Corpo a ser sentido – coisa entre coisas – e Corpo sensiente – ponto perspectivo, o que possibilita a expressão (MÜLLER, 2001). A corporeidade, nisto, dá-se ao *algo* musical; dirige-se ao elemento da atenção do indivíduo e que chamará atenção, em alguma ordem, dos demais na situação; todos nesse complexo

conscientizam-se de alguma maneira do fenômeno em eclosão, nele agindo – instante a instante – e fazendo-o realidade, perceptiva e perspectivamente, a partir de sua existência imanente a seus corpos.

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: 277-8).

O corpo-vivido fazendo música, ou em contato com a música do outro, não escapa de sua operação perceptiva ao atribuir significado, de alguma forma, ao musical. A essa constatação liga-se, interessantemente, a possibilidade de compreender a performance de música como situação de uma semanticidade ampla: pairam em tais momentos elementos que usualmente talvez nem se tomem como “signos”; no entanto, quando dispostos em situação performático-musical todos “fazem sentido” – as significações emergem da interação de tudo e do entorno. Aí também se sublinha o “empenho do corpo” no ato musical, sua consagração à sensorialidade; e isso se compreende de melhor maneira quando a ideia de corpo evoca “uma sensibilidade geral anterior à diferenciação da visão, audição, do tato, do olfato e do paladar.” (ZUMTHOR, 2000: 80) – de novo um “sentido sensível” (REIS, 2008: 1).

### **3. Corpo e expressão nas Rodas de Choro do Bar do Salomão**

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 não é tão somente “coisa” tampouco unicamente “sonora”<sup>8</sup> – uma relação de intencionalidade oriunda de sua práxis<sup>9</sup>; no seu duplo estar-e-constituir; sua disposição relativa ao que praticam e ao que (e quem) os circunda, e sua dupla inerência enquanto promotores e entes afeitos ao evento. Esta noção de intencionalidade, que se tenha em conta fenomenologicamente, não parece outra senão, primeiramente, a da mencionada “intencionalidade motora” estudada na obra de Maurice MERLEAU-PONTY (1999: 159 e 630).

Sem ser simplista, mas tomando um dentre todos os elementos deste estudo, sublinha-se um tipo muito caro e especial de “empenho do corpo” destes cultores do Choro; nisso usando, mais uma vez, a expressão de Paul ZUMTHOR (2000). 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” – corpos-vividos, sentidos e sencientes – (MERLEAU-PONTY, 1999 e CERBONE, 2013) naquelas situações e chegando ao exame dos gestos de que se utilizam: alguns exigidos pela mecânica de seus instrumentos, mas também outros tantos necessários a extensiva dinâmica daquele evento sociocultural e musical.

Assim sendo, parece cabível inferir que, numa instância fundadora, é com este tipo de “intencionalidade operante” (MERLEAU-PONTY, 1999: 16) que os chorões fazem emergir uma estrutura essencial<sup>10</sup> de sua música, que se dá ao sentido através das diversas circunstâncias das Rodas. Os movimentos circunscritos nas noites musicais do Salomão, defendidos enquanto modelos de um “estender-se” em direção à participação no evento, permitem, segundo se cogita, a existência de uma significação inerente ao próprio Choro: não fosse este último o pretexto para tudo aquilo, a situação seria outra e o ato de “musicar” (SMALL, 1998) – sonora e humanamente conformado – seria também diferente.

Abre-se a compreensão, então, uma espécie de vínculo entre a autoexperiência corporal dos entes envolvidos no ambiente do bar, e a oportunidade de imbricação de alguma *expressão* no contexto chorão pela interconexão de seus “tinos personalíssimos” via comunhão de um elemento intencional e/ou do/no mesmo complexo de experientiação<sup>11</sup>: e as consciências dos participantes das rodas se irmanam, muito embora a experiência se compreenda também individualmente. O Choro, o evento, serve como elo e motivo – e, no caso, mais que assunto – nesse complexo que é, sobremaneira, essencialmente expressivo frente àquelas presenças encarnadas e participantes.

#### **4. Considerações finais**

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 da pressuposta audiência ali circunscrita. Atua nesta sistemática expressivo-comunicacional o que, em noção, se menciona como “corpo habitual” (MERLEAU-PONTY, 1999: 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: 75).

Através da atenção àqueles movimentos das pessoas que interagem no fenômeno do Choro – tocando ou apreciando cooperativamente nas Rodas do boteco – percebe-se que

tais indivíduos impelem-se à gesticulação – e atribuem significados nisso – devido a uma espécie de assimilação “proprioceptivo-enculturada”; um tipo de enunciação instaurada com base numa potência sabedora de si e dos próximos: uma disposição – que é, em simultâneo, de ânimo e de lugar – que permite compreender o outro através de seu agir.

O estatuto de comunhão de espaciotemporalidades enredadas pelo musicar e a compreensão, nisto, do “outro a partir de si mesmo” e “de si através do outro” – percebendo desta relação afinidades e variedades de índice existencial e semântico-corpóreo – conduzem também à consideração, diretiva ao contexto do Choro, da ideia de duplo status do ser, via corpo-próprio, enquanto agente em música. Ora, os personagens considerados, “tocantes e tocados” ou “executantes e ouvintes”, de um lado, são “sentidos” – colocam-se ao alcance da percepção de entes diversos – ao mesmo tempo em que, doutra face, dispõem-se como inexoravelmente sencientes. Esta diplopia essencial, que se coloca na raiz da noção de expressão (MERLEAU-PONTY apud MÜLLER, 2001), crê-se, também se nota como um dos elementos definidores da possibilidade de entrosamento que se instaura nas Rodas de Choro do Salomão.

Esse entrosamento, num mesmo momento e no mesmo sentido, é o que se apura, neste estudo, como fundamento para a expressividade da música durante as agitadas performances do Choro “Salomão” – esse local-sistema em que falas, gestos e acontecimentos põem-se encadeados; ponto musical da capital mineira no qual eventos compreendem-se pelos envolvidos via corporeidade... Seus corpos empenhados na interessante tarefa coreográfica e musical ou, agora posto, em atividade performática cinético-significativa, fenomênica e sinestésica.

## Referências

- AMADO, Paulo Vinicius. *A expressividade no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia*. 2014. 173 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- BERGER, H. M. (2008). Phenomenology and the ethnography of popular music: ethnomusicology at the juncture of cultural studies and folklore. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 62-75.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007.
- BOTTOMORE, Tom; RUTMAN, Thomas. *A Dictionary of Marxist Thought*. Oxford: Blackwell, 1985.
- CASNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- CERBONE, David. R. *Fenomenologia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

- 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, SP. *Anais do XXVIII Encontro Anual da ANPOCS*, São Paulo: 2010, p. 02-29.
- MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção* (2a ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty: acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- REIS, Nayara B. Um sentido sensível do mundo na filosofia de Merleau-Ponty. *Marília: UNESP*, v. 1, n. 1, 2008.
- SALEK, Eliane. A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro. *Cadernos do Colóquio*, v. 1, n. 1, p. 69-73, 1999.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Zahar, 2001.
- SEEGER, A. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008.
- SMALL, Christopher. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press, 1998.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politic of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

## Notas

<sup>1</sup> Rua do Ouro, nº. 895, Serra, Belo Horizonte/MG. Ambiente que serviu de “campo” para trabalho de mestrado (AMADO, 2014). As situações descritas remetem a rodas de Choro ocorridas neste local.

<sup>2</sup> As quintas-feiras eram os dias mais tradicionais de rodas de Choro em tal ambiente. Rodas de “ensaio”, por assim dizer, também ocorriam nas segundas-feiras.

<sup>3</sup> 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” cf. Sandroni, 2001: 19.

<sup>4</sup> Um forte indício daquilo que Thomas TURINO (2008) chamam de “Performance Participativa” em Música. Trata-se, neste caso, de um tipo de fazer musical em que a linha divisória entre executantes e ouvintes é, quando (e se) existente, considerável e grandemente atenuada.

<sup>5</sup> 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 sentido”. (Merleau-Ponty, 1999 e Matthews, 2010).

<sup>6</sup> A ideia de um relato etnográfico-fenomenológico, anunciada no resumo e retomada nesse parágrafo, surge a partir de leituras do etnomusicólogo norte-americano Harris BERGER (2008). A descrição assim empreendida também se vê baseada no exercício de “audição-observação” (HIJIKI, 2004), numa apreensão da sinestesia da apreciação musical (CAZNOK, 2003) e num trabalho de “psicologia descritiva” e “descrição da experiência primitiva” defendidos por Merleau-Ponty (1999: 3 e 15): trata-se de relato atento às experiências sensoriais, volitivas, interacionais e sinestésicas apreendidas em campo. A aproximação entre os ideais da etnográfica e da descrição fenomenológica é, ainda segundo Berger (2008), bastante defensável dada a enorme atenção que tanto a Etnografia (e a Etnomusicologia) e a Fenomenologia dedicam à experiência enquanto fonte de conhecimento: “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: 68).

<sup>7</sup> Ao considerar que as rodas de Choro do Salomão eram formadas por “músicos e não músicos” novamente se sublinha algo próximo ao que Thomas TURINO (2008) delimita como “Performance Participativa”.

<sup>8</sup> Para se compreender este trecho, tenha-se sempre em mente a noção de que “uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos.” (SEEGER, 2008: 239). Aqui se concorda também com os apontamos de SMALL (1998) de que a música deve ser compreendida mais como verbo do que substantivo, mais ação e menos objeto, menos conceito e mais processo.

<sup>9</sup> A palavra se usa aqui em sentido mais próximo do defendido por Karl Marx (1818-1883): “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.” (cf. BOTTOMORE, 1997: 435).

<sup>10</sup> Entenda-se uma intencionalidade corporificada que se oferta ao Choro e, porquanto, demonstra-se como consciência corpórea *do* Choro.

<sup>11</sup> E aqui se aproximem, por exemplo, a Fenomenologia da Percepção (MERLEAU-PONTY, 1999) e os escritos de John BLACKING (2007) e de Anthony SEEGER (2008) e Harris BERGER (2008).