

Choro como categoria e suas metáforas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Willian Fernandes de Souza
UFRJ – willianfersou@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho dispõe uma aproximação entre os termos *gênero* e *estilo* com a ideia de *categoria*. Busco esboçar um método para compreender, em sujeitos atuantes, como e porque *choro*, enquanto categoria, se preserva nos dias de hoje. Situo o referencial teórico entre a semiótica e psicologia cognitiva. Dessa forma, é possível conceber tal categoria contendo metáforas de *tempo*, *espaço* e *movimento*. Por fim, lanço questões, que são um dos principais problemas da presente pesquisa: que direção os sujeitos (ou agentes) estariam propondo em suas composições e arranjos? Que elementos musicais ajudariam na preservação desta categoria?

Palavras-chave: Choro. Gênero musical. Estilo. Categorização. Metáforas.

Choro as Category and its Metaphors

Abstract: This paper disposes an approach between the terms *genre* and *style* with the idea of *category*. I seek to outline a method to comprehend in active individuals how and why *choro*, as a category, is preserved in nowadays. I situate the theoretical references between semiotics and cognitive psychology. In this way, it is possible to conceive this category containing metaphors of *time*, *space* and *movement*. Finally, I project questions, that are one of the main problems of the present research: what directions the individuals (or agents) would be proposing in their compositions and arrangements? Which musical elements aid to preserve this category?

Keywords: Choro. Musical genre. Style. Categorization. Metaphor.

A presente pesquisa discute formas de categorização de práticas musicais relacionadas ao *choro*. Faço referência à produção atual do século XXI de práticas que ainda são consideradas, de alguma maneira, pertencentes ao que é entendido culturalmente como *choro* ou, como apontam alguns autores, contidas em outras definições como *neo-choro* (ZAGURY, 2014) ou *choro contemporâneo* (VALENTE, 2014). Visa-se nesta comunicação compreender como e porque *choro* pode ser entendido como uma *categoria* de música através de classificações de gênero e estilo, referenciando-a na intersecção entre semiótica e psicologia cognitiva. Apresentarei entendimentos de que *metáforas* se vinculariam à esta categoria.

Como parte da metodologia de uma pesquisa mais abrangente, abordarei numa próxima etapa dois sujeitos que praticam, embora transversalmente, o que é considerado *choro*. Exemplos dessa prática são suas releituras de obras de representantes do gênero como Ernesto Nazareth e Pixinguinha. Leandro Braga e Cristóvão Bastos são esses sujeitos que atuam como pianistas, compositores e arranjadotes.¹

Gênero e estilo, “claramente cobrem diferentes campos semânticos” como defende Fabbri (1999: 9). Apenas um ano depois da publicação de Fabbri, Allan Moore dispõe um

artigo ressaltando as distinções entre os dois termos. Os dois termos apresentam diversos pontos de contato, portanto, é necessário esclarecê-los². Fabbri enfatiza sua preferência por *gênero* subordinando *estilo*. Sua definição para gênero refere a “um tipo de música que é reconhecida por uma comunidade, por qualquer razão, propósito ou critério, isto é, um conjunto de eventos musicais cujo curso é governado por regras (de qualquer tipo) aceitas por uma comunidade”; e estilo como “um arranjo recorrente de características em eventos musicais na qual é típica de um indivíduo (compositor, performer), um grupo de músicos, um gênero, um lugar, um período de tempo” (1999: 7). Ponto recorrente entre as duas definições são os eventos musicais. Fabbri os entende como “qualquer tipo de atividade *performatizada* sob qualquer tipo de evento envolvendo som” (1982: 1). Duas observações aqui são necessárias: (1) interpreto, dentro de sua teoria, evento como evento social, já que ele trata estruturas musicais como descritores (discutirei adiante); (2) o autor dá ênfase à performance, em detrimento da abordagem tradicional da musicologia, que se desenvolveu a partir da música escrita. A posição de Fabbri em estabelecer as ênfases no social e na performance faz parte de um movimento pertencente aos “estudos midiáticos e culturais, [onde] geralmente gênero aparece tendo algum tipo de prioridade metodológica, enquanto a prioridade em musicologia é frequentemente assumida para estilo” (MOORE, 2001: 434). Não é à toa que a musicologia tenha desenvolvido a questão do estilo por meio de partituras, uma vez que o termo provém da literatura. Sua definição em dicionários etimológicos consta como “maneira de escrita” (FABBRI, 1999: 8) ou “maneira de discurso” (MOORE, 2001: 434), podendo ser um traço desenvolvido tanto no ato criativo quanto no ato interpretativo. Transferindo assim para a música, teríamos um jeito de codificar e de interpretar os símbolos na partitura ou, segundo a ênfase de Fabbri, um jeito de tocar (performance) ou interpretar (pensando não só nos músicos, mas também nos ouvintes). Moore sugere alguns caminhos metodológicos a serem perseguidos: resalto aqui as considerações de *gênero* como identidade e contexto de gestos musicais pertencendo à *esthesis*, em termos do “o quê”; e *estilo* como uma maneira de articular os gestos musicais, pertencendo à *poiesis*, em termos do “como”. Essas projeções são importantes para o entendimento da abordagem dos sujeitos no que se refere às suas atividades como arranjadores e compositores.

Processo diacrônico

Coloco “práticas” no plural pelo fato de que atualmente “choro” pode ser interpretado por diversos vieses. Para exemplificar tal abrangência, pode-se citar obras desde Callado ou Nazareth, passando pelas produções de Pixinguinha ou K-Ximbinho, até as performances

do grupo *Rabo de Lagartixa* ou de Hamilton de Holanda. Baseio-me aqui numa seleção feita por autores de teses especializadas que tratam tanto de momentos históricos, como é o caso do trabalho de Verzoni (2000), que trata dos “primórdios do choro”; quanto da prática mais atual, caso da tese de Clímaco (2008) que discute como o choro se portou em Brasília, desde a transferência da capital brasileira até 2008; a tese de Valente (2014) que apresenta uma reflexão da produção do século XXI; e “os grupos de choro dos anos 90, no Rio de Janeiro; suas releituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais”, tese de Zagury (2014).

Segundo Fabbri (2014: 5), “nenhuma teoria de gênero pode ser validada, se não levar a formação do gênero e o processo diacrônico em consideração”. Por isso, há de se considerar trabalhos como, por exemplo, de Valente (2014) e Clímaco (2008) que traçam as questões intra e para-musicais atribuídas à cronologia do conceito “choro”. Esses trabalhos, especialmente o de Valente, utilizam-se do método da musicologia formalista do século XIX que tratam, de acordo com os termos propostos por Fabbri (2014: 4), o gênero como entidades vivas. De tal modo, metáforas biológicas como gestação, nascimento, infância, crescimento, maturidade e morte fazem parte da construção do discurso sob determinado gênero³.

Sobre as metáforas biológicas e *choro* é possível traçar algumas considerações. A metáfora *morte* em *choro* é dispensável, uma vez que a hipótese geral da presente pesquisa é revelar uma pequena amostra de sua presença hoje, mesmo que descaracterizada em relação aos padrões do passado. A ideia de *maturidade* pode ser atribuída à fase áurea do gênero, em que uma série de objetos reunidos, incluindo livros, peças musicais, agentes e performances, consolidam tal prática musical em seu contexto social. *Infância* e *crescimento* representariam o momento de criação e difusão desses objetos, como por exemplo, a produção do livro de Alexandre Gonçalves Pinto e seu posterior resgate pela instituição Funarte (VALENTE: 28), a produção das composições de Pixinguinha, ou as performances de Jacob do Bandolim impondo um padrão de qualidade às performances (REZENDE, 2009). Valente (p. 27) aponta o livro de Alexandre Pinto como uma das principais obras de referência sobre a história do choro, referindo-se mais precisamente ao “nascimento do choro, identificado com um jeito de se interpretar”. Assim, *nascimento* e *gestação* incluem a identificação dessa maneira de tocar e, conseqüentemente, a importância da nomeação que favorece a comunicação entre os membros e agentes dessa comunidade.

Na busca por uma teoria do gênero, Fabbri considera esse momento de nascimento importante, pois aí gira a engrenagem de sua metodologia: “O nascimento de um gênero pode ser localizado no estabelecimento de convenções dentro de uma comunidade, no ‘ato

semiótico’ de nomeação, [...] na aceitação de protótipos” (2014: 5). Talvez todos esses critérios não estejam somente no nascimento do gênero, mas nas diversas negociações ao longo do processo. A seguir discuto esses critérios que tratam de convenções semióticas (em especial os conceitos de Umberto Eco) e cognitivas (teoria dos protótipos).

Intersubjetividade e categorização

A ideia do projeto de pesquisa de Fabbri (2014: 14) é “combinar diferentes perspectivas na categorização musical numa tarefa interdisciplinar”. Para isso, ele tece discussões daquilo que possa ser categorizado pela mente humana e a difusão intersubjetiva desse conhecimento. Fabbri considera pertinentes os conceitos de Umberto Eco, como *tipo cognitivo* que trata da experiência de uma ocorrência de um tipo particular; e *conteúdo nuclear*, que é “a maneira que nós tentamos intersubjetivamente tornar claro traços que constituem um tipo cognitivo” (ECO apud FABBRI, 1999: 2). Eco divide tipos cognitivos em *genéricos* e *individuais* – formais⁴ –, sendo este último o que engloba peças musicais. O exemplo de Eco para “individuais formais”, trata do reconhecimento de uma peça musical, ou seja, “uma ocorrência do tipo ‘Segunda Suite para Cello de Johann Sebastian Bach numa transcrição para flauta doce contralto interpretada por Frans Brüggen’” (p. 3). Fabbri critica a atenção dada por Eco aos “individuais” – que é interpretado aqui como *estilo* – em detrimento dos genéricos — *gênero*. O autor (2014: 15) também comenta que é um desafio musicológico “relacionar processos de categorização e convenções das nomeações com características da estrutura musical, e com seus significados históricos e sociais”. Ele classifica essa estrutura em termos *intra-musicais* (melodia, ritmo, harmonia ou timbre) e as implicações sociais e históricas em termos *para-musicais*. Esses termos, em sua teoria, são tratados como descritores.

Outro ponto interessante da investigação são as competências envolvidas no processo de categorização. Segundo Eco, há categorias que são organizadas e reestruturadas continuamente no nível do conteúdo nuclear, chamadas de categorias *selvagens*. Em música, elas estão no cerne do ouvinte. Por outro lado, as entradas enciclopédicas representam a *taxa* científica, que é o conhecimento produzido, por exemplo, pelos musicólogos, e consideram, em caráter de ressalva, o conhecimento das categorias selvagens, isto é, sua função popular. Traço estas classificações aqui para ressaltar que os compositores, sujeitos dessa pesquisa, estariam situados entre as duas categorias⁵. Assim, trata-se de um problema de pesquisa a ser considerado. Uma possível hipótese de solução é que, através dos descritores intra-musicais, os sujeitos possuem muito conhecimento. Nesse sentido, a seguinte colocação de Fabbri (1999: 11) corrobora nossa ênfase por estilo: “gênero [...] é mais próximo à competência musical

comum, [...] enquanto estilo é mais próximo à competência musical mais elaborada”.⁶ A produção de traços individuais traz para a música um termo da linguística: *idioleto*. Este termo, que é o estilo de cada sujeito (idioleto estético) ou de cada período (fluxo idioleto – ou histórico), traz consigo a ideia de que “esses diferentes níveis de definições de idioleto forma uma hierarquia de competências, uma incorporação codificada de regras: em outras palavras, estilo opera em vários níveis” (1999: 9). De maneira mais geral,

a vida musical é um processo contínuo de categorização, de produção e de reconhecimento de ocorrências de tipos, desde o nível semioticamente mais baixo (as múltiplas ocorrências de uma obra concreta, que trata de uma canção, uma sinfonia, uma suíte para violoncelo ou um álbum discográfico) até o mais articulado (as ocorrências do idioleto de um autor, de um estilo, de um gênero) (FABBRI, 2006: 15).

A ideia de hierarquização em níveis de categorização é estudada por um ramo da cognição. Na teoria dos protótipos, que engloba diversos autores da psicologia cognitiva como Rosch, Lakoff, Brown, Berlin, há três níveis categoriais: básico (intermediário), superordenado (superior) e subordinado (inferior). Fabbri (1999: 6) propõe pensar que no nível superordenado está a *música* e *gênero* no nível básico. Segundo essa teoria, os gêneros podem ser classificados no nível básico, porque atendem a determinados critérios: palavras curtas⁷, de fácil memorização e resgate, possuem o princípio de eficiência e informatividade e têm grande significação cultural (p. 4-5). O que, talvez, a teoria de Fabbri não tenha deixado claro (ele, ainda em 2014, a considera um projeto de pesquisa) são os elementos do nível subordinado, que aparentemente suporta estilos, códigos musicais e descritores (mesmo que parciais).

Estes vários níveis de hierarquização traz a problemática de certa complexidade. Musicólogos e os músicos da comunidade sabem que *choro* é uma categoria superordenada englobando outros gêneros como *polca*, *maxixe* ou *tango brasileiro* – dentre outros. Ainda, a categoria *choro*, além de superordenada a estes gêneros, pode também ser classificada como uma categoria selvagem, visto que ela pode representar um encontro, um evento social (descriptor para-musical). A *entrada enciclopédica* da categoria *choro* deve considerar tais acepções, no sentido de sua função popular – de evento social –, e sabendo que, em níveis mais detalhados, representa diferentes gêneros. Outro exemplo de como a categoria se molda no processo diacrônico, Verzoni (2000: 85-94) advertiu que Nazareth preferia não chamar suas composições de *choro*, mas sim, de *tango brasileiro* ou *polca*. A denominação *choro* é atribuída às suas composições a partir do final de sua vida por questões editoriais e mercadológicas. Essa complexidade ganha força ao tratar das transformações que a categoria básica *choro* recebe no processo diacrônico, pois forma muitos níveis hierárquicos.

Eleanor Rosch (apud FABBRI: 5) demonstrou que o nível básico de categorização estabelece prioridades, produzindo “os melhores exemplos” para determinada categoria, ou seja, “qualquer demonstração numa dada categoria, alguns membros são mais representativos que outros”. Dessa maneira, “um protótipo, também chamado *ponto de referência cognitivo*, é uma subcategoria ou membro categórico que tem um *status* cognitivo especial” (LAKOFF apud FABBRI: 5). Segundo Fabbri,

cânones são os ‘melhores exemplos’ da teoria de protótipos [...], e mesmo quando taxonomias são baseadas em normas detalhadas - como acontece com ambos, gêneros e estilos - há, frequentemente, uma obra exemplar ou um artista que incorpora as normas de forma mais convincente⁸ (ibid.: 7).

Essa preocupação em determinar um ponto de referência também faz parte da construção de consolidação do choro tradicional. Os musicólogos do choro, como por exemplo Clímaco (p. 308, 311, 316, 317), destacam Pixinguinha como o agente mais representativo. Dessa maneira, não só o Pixinguinha teria incorporado de forma mais convincente as normas vigentes, mas as trabalhou de maneira criativa o suficiente para produzir outras formas (num sentido amplo) autênticas. Já do ponto de vista intra-musical, o choro possui uma instrumentação saliente, que não é exatamente a formação de *Os oito batutas*, grupo de Pixinguinha, mas sim o *grupo de regional*, em especial com o bandolim de Jacob ou o cavaquinho de Waldir de Azevedo. Esta formação teria sido bem difundido num determinado período da história da música brasileira e permanecido, de alguma maneira, no “inconsciente coletivo”.

Como é possível aferir, este ponto de referência se apresenta como um centro dentro da categoria. E onde há centro, deve haver uma periferia disposta ao seu redor. A partir disso é possível conceber as práticas do choro com essa característica de hierarquização entre centro e periferia. O ponto de contato a ser atribuído aqui refere-se à metáfora de espacialidade na concepção de Fabbri. Desde 1999, o autor busca desenvolver a ideia do mapeamento desses territórios. Segundo ele, existe uma relação próxima entre o mapeamento e as categorias, pois “se a metáfora espacial se torna uma norma na linguagem, então categorias musicais serão reestruturadas de acordo com essas metáforas” (1999:13). Não por acaso, Valente conclui sua tese referenciando o conceito de “desterritorialização” de Deleuze à prática atual do gênero. Segundo ela, o choro, hoje, é entendido como

um idioma e um território, uma vez que é um sistema que supõe várias realidades: sociais, culturais, históricas, geográficas, musicais, etc. É o conjunto destas linhas de forças existentes, interagindo ou não, superpostas e simultâneas, num determinado ambiente espaço temporal que pode definir o choro enquanto território. Já, a respeito da desterritorialização Deleuze afirma que ‘o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro [...]’ (VALENTE: 214).

Vemos aqui descrição de um território com vários níveis hierárquicos de elementos intra e para-musicais que se apresentam fragmentados e que podem ser tratados como entidades vivas que se *movem* em diversas direções.

Considerações finais

Em suma, no entendimento das categorias de gênero e estilo (aqui especificamente o *choro*), há metáforas de *espaço* como territórios e fronteiras; metáforas de *tempo* como o processo diacrônico; metáforas *biológicas* como nascimento, maturidade, morte – também associadas ao tempo. Destaco metáforas de *movimento* (tempo e espaço) como os vetores de desterritorialização e linhas de força. Na verdade, tais movimentos são agenciados por sujeitos. Dessa maneira, pela criação musical, há de se considerar que os sujeitos compositores dessa pesquisa “provavelmente gostariam de estar geo-situados nessas fronteiras difusas entre três ou quatro ‘países’. Parece ser uma contradição entre as atitudes de várias comunidades musicais sob a rigidez das regras do gênero” (FABBRI, 2014:17). Isso contextualiza uma investigação dos sujeitos da pesquisa: que direção de vetores eles estariam propondo em suas composições e arranjos e sob que territórios? Que elementos musicais ajudariam na preservação desta categoria?

Portanto, a trama metodológica aqui esboçada aponta para a identificação e mapeamento dos descritores intra-musicais que estariam operando dentro desse(s) território(s). Assim, a *poiesis* praticada pelos sujeitos, representada pelos idioletos e pelas estratégias composicionais, nos fornece *como* as negociações intersubjetivas relacionadas ao gênero são feitas. Dessa forma, os descritores intra e para-musicais do processo diacrônico são importantes para situar *o que* está em jogo.

Referências

- CLÍMACO, Magda. *Alegres dias Chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília Anos 1960 - Tempo Presente*. Tese (Doutorado em História Cultural) – UNB, Brasília, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/1740>>
- CROCKER, Richard. *A history of musical style*. New York: Dover Publications, 1986.
- FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: *Popular Music Perspectives*, Exeter, p. 52-81, 1982. Disponível em: <<http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>>
- _____. Browsing Music Spaces: Categories and the musical mind. In: *IASPM (UK) conference*, 1999. Disponível em: <<http://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html>>
- _____. Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría? *Conferencia en el seno del VII Congreso IASPM-AL*. Habana, 2006. Disponível em: <http://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf>

_____. Music Taxonomies: An Overview. *Keynote Journées d'analyse musicale 2014 de la Sfam*. Paris: Ircam, 2014.

MOORE, Allan. Categorical conventions in music discourse: style and genre. *Music & Letters*, Vol. 82, No. 3, 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3526163>>

OCHOA, Ana. *Muñicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

REZENDE, Gabriel. O Choro: caminhos e sentidos da tradição. In: *Anais do XXV do Simpósio nacional de história*. UFCE, Fortaleza, 2009. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/?p=14887>>

SOUZA, Willian. *Distinções de gênero e estilo nas práticas do choro*. Anais do SIMPOM, 2016.

VALENTE, Paula. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performance e improvisação*. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - USP, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05112014-093131/>>.

VERZONI, Marcelo. *Os primórdios do "choro" no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2000.

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

<www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000933934&fd=y>

Notas

¹ Para mais informações, consultar os links: <http://www.dicionariompb.com.br/> (há verbetes dos dois sujeitos); <http://crisovaobastos.blogspot.com.br/> (blog de Bastos feito por um autor desconhecido); <http://www.leandrobraga.com.br/> (site oficial de Braga)

² Para mais informações ver SOUZA (2016).

³ A posição de Fabbri frente à corrente formalista não é a de desconsiderar tais metáforas, mas a de salientar que conceitos relacionados à função, contexto e comunidade, geralmente negligenciados nessas abordagens, tenham o mesmo peso. Vale notar que existem outras metáforas que referem à processos sociais, como “homogeneização” e “invisibilidade”, de Ochoa (2003), autora vinculada à etnomusicologia, ou mesmo de espacialidade, como “desterritorialização”, provocada por Valente.

⁴ Daquilo que possui forma, ou seja, começo, meio e fim. O outro exemplo dado pelo autor é uma novela.

⁵ Nem sempre os discursos musical e verbal dos compositores estão em sintonia, pois muitas vezes podem se contradizer.

⁶ Estou interpretando competência musical como elementos intra-musicais.

⁷ Basta lembrar alguns: tango, rock, jazz, pop, samba, choro.

⁸ Faço menção aqui ao livro *A history of musical style* de Crocker (1986), um dos representantes mais atuais da musicologia formalista, que divide seus subcapítulos em estratégias de composição ou elegendo um compositor representativo para cada período da história da música ocidental.