

Signos musicais e sociais na música popular: um estudo de caso da *belle époque* carioca

Pedro de Moura Aragão

Resumo

Através de uma reflexão sobre um estudo de caso enfocando a música popular da *belle époque* carioca, o artigo procura discutir a complexa relação entre signos sonoros e sociais na música popular, bem como o uso de enfoques narrativos como bases metodológicas para a constituição de uma pesquisa etnomusicológica. O autor argumenta que a percepção de signos sonoros por diversas instâncias sociais passa necessariamente por enfoques narrativos onde o discurso acústico está sempre imerso em uma célula viva que compreende discursos sobre o som, narrativa etnográfica, dialogismo, polifonia, disputas de poder, etc. A partir desta ideia e utilizando-se de referencial teórico da sociologia da música (De Nora, Hennion), de estudos da música popular (Middleton, Vila) e da antropologia/etnomusicologia (Clifford, Seeger), o autor explora uma narrativa da década de 1930 que tem como foco o choro da *belle époque* carioca, e pode ser considerada como um dos primeiros discursos etnográficos nativos sobre música popular urbana publicado no Rio de Janeiro.

Palavras-Chave: Choro; Música Popular; Etnografia Histórica

Abstract

The aim of this article is to discuss the complex relationship between social and musical signs as well as the use of narrative approaches as methodological bases for the establishment of an ethnomusicological research. The author argues that the perception of sound signs for different social narrative necessarily involves approaches where acoustic speech is always immersed in a living cell comprising speeches about sound, ethnography, dialogism, polyphony, power struggles, etc. Based on this idea and using the theoretical framework of music sociology (De Nora, Hennion), studies of popular music (Middleton, Vila) and anthropology/ethnomusicology (Clifford, Seeger), the author explores a narrative from 1930's Brazilian "Choro" that can be considered as one of the first ethnographic discourses about native urban popular music published in Rio de Janeiro.

Keywords: Choro; Popular Music; Historical Ethnography

Introdução

O tema da música popular urbana no Rio de Janeiro no período da *belle époque* – finais do século XIX e inícios do século XX – exerce ao mesmo tempo um enorme fascínio sobre pesquisadores e amantes da música em geral e uma multiplicidade de discursos e posições, muitas vezes ideológicas, sobre o significado das práticas musicais da época em esferas mais amplas. Período em que surgem gêneros musicais que serão considerados fundadores de uma ansiada “identidade nacional”, como o maxixe, o choro, e – em maior escala – o samba, é, justamente por tal motivo, também um período prenhe de significados e desafios para pesquisadores da atualidade. Tanto os discursos da época em suas variadas instâncias – fontes primárias como jornais e revistas, livros publicados, gravações etc. – como os discursos posteriores sobre este período são repletos de conceitos como música e nacionalidade, “autenticidade”, “origens”, “ancestralidade”, formando uma espécie de caleidoscópio onde muitas imagens, representações, discursos e mitos podem ser vislumbrados. Mais do que isso, representações da história são moldadas a partir de signos culturais (incluindo aí também certamente os signos sonoros) para a produção de discursos. Este processo envolve uma verdadeira “rede” de mediadores formada por diversos atores sociais, que ao longo deste período se entrelaçam através de uma teia complexa que envolve fatos sociais, memória, história, interpretação, paixão musical, entre outros elementos.

Em última análise, as próprias palavras normalmente utilizadas para designar o que chamamos de “gêneros musicais” podem ser interpretadas como instâncias mediadoras pelas quais abarcamos um conjunto de signos culturais, sociais e sonoros. “Samba”, “tango”, “maxixe”, etc, são termos que muitas vezes - pela própria ação de diferentes atores sociais - correm o risco de serem transformados em conceitos unívocos quando na verdade se constituem como teias de significados.

A partir de um estudo de caso da *belle époque* carioca – um livro sobre as práticas musicais do choro publicado na década de 1930 por um carteiro aposentado no Rio de Janeiro – tenho por objetivo problematizar neste artigo a questão da relação entre signos sonoros e sociais na música popular, realçando a ideia de que a tão ansiada procura por nexos entre tais signos passa necessariamente pelo enfoque narrativo, conforme apontado por estudos como o de Vila (1995) e Middleton (1990). Para tanto, farei na primeira parte deste artigo uma breve revisão de conceitos úteis sobre relações entre signos sociais e musicais e sobre o papel da etnografia neste processo. Na segunda parte procuro aplicar tais conceitos ao meu estudo de caso, o livro “O Choro” publicado em 1936 pelo carteiro aposentado Alexandre Gonçalves Pinto (por alcunha “O Animal”), documento que pode ser considerado, a meu ver, uma das primeiras etnografias sobre música popular urbana carioca.

Signos sociais e musicais na música popular: a eterna paralela

Como relacionar conceitos tão amplos e difusos como “música”, “cultura” e “sociedade”? Este é sem dúvida um dos temas principais da (etno)musicologia e dos estudos interdisciplinares entre música, história, sociologia e antropologia. Para De Nora (2000), a primeira tentativa de se estabelecer um “sistema geral”, que estabelecia nexos entre música e sociedade foi feita por Theodor Adorno. Dedicado a explorar a hipótese de que a organização musical é um simulacro da organização social, a obra de Adorno concebe a música como formativa de uma consciência social. Neste sentido, sua obra representaria o mais significativo desenvolvimento, no século XX, da ideia de que música é uma ‘força’ na vida social, um material de consciência e de estrutura social (DE NORA, 2000, p. 2). Sem dúvida esta ideia teve reflexos em estudos musicológicos e etnomusicológicos que procuraram estabelecer “grandes nexos” ou “sistemas gerais” (que De Nora denomina “*grand approachs*”) que procurassem englobar em larga escala a relação entre músicas e sociedades.

Um exemplo claro na etnomusicologia seria dado por John Blacking que cunhou o termo “grupos sonoros” (*sound groups*) para designar um grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum, assim como ideias comuns sobre a música e seus usos. Tais “grupos sonoros” independeriam de fatores como constituição social, nacionalidade, idioma para a obtenção de uma identidade. (BLACKING, 1995). Na base deste preceito está a ideia do símbolo musical como constituidor de uma estrutura social, no sentido de uma “musico-sociologia” ao invés de uma “sociomusicologia”:

Se a música pode ser uma força ativa na constituição social, devemos procurar as evidências que mostrem como o uso de símbolos musicais ajudam a construir, assim como refletir, padrões culturais e sociais. Isso deve ser feito, entretanto, sem que se caia no simplismo da relação causa e efeito e levando-se em conta a possibilidade de que símbolos musicais podem ser transformados em outros símbolos, e vice-versa, sem a mediação da convenção social (BLACKING, 1995).

A grande questão apontada por De Nora, entretanto, reside em identificar de modo preciso o *processo* pelo qual signos musicais e sociais se inter-relacionam quando se procura descobrir afinidades e homologias entre músicas e formações sociais ao longo do tempo (DE NORA, 2000, p. 3). Em outras palavras, se a demonstração clara do processo que cria nexos entre práticas sonoras e sociais não pode ser feita, então a análise se arrisca, nas palavras da autora, a “fundir-se à fantasia acadêmica e o nexo música-sociedade se torna ‘visionário’ ao invés de ‘visível’” (DE NORA, 2000, p. 3). Dessa forma, a sociologia da música muitas vezes estaria vagando em uma espécie de espaço vazio entre duas paralelas: símbolos sonoros *versus* símbolos sociais.

De que modo, então, poder-se-ia estabelecer uma análise focada no processo que forneça nexos palpáveis entre estas duas paralelas? Richard Middleton, a partir uma releitura de Gramsci, utiliza o que ele denomina “princípio da articulação”. Neste princípio, elementos sonoros estariam continuamente se articulando em diferentes contextos sociais, basicamente de duas maneiras: através da combinação de elementos

sonoros já existentes em novos “modelos” e através da formulação de conotações diferentes para os mesmos elementos (MIDDLETON, 1990). Como afirma Pablo Vila, “a teoria da articulação preserva a ideia da autonomia relativa dos elementos culturais e ideológicos, mas também insiste que os padrões combinatórios mediatizam padrões que existiriam na formação sócio-econômica através de uma luta contínua pela conformação do sentido.” (VILA, 1995, tradução minha). Ou seja, haveria uma via de mão dupla em que elementos sonoros podem gerar identidades sociais, mas fatores sociais também moldam identidades sonoras, num processo de “luta contínua”, ou de “articulação contínua”.

Sem querer negar a validade do princípio de articulação, Pablo Vila sugere que a discussão sobre identidades sonoras passa necessariamente por uma instância na qual o enfoque narrativo é primordial. Baseando-se no pensamento de Ricouer (1984), o autor afirma que a narrativa se constitui como uma categoria epistemológica que foi tradicionalmente confundida com um gênero literário, mas que seria um dos esquemas cognoscitivos mais importantes do ser humano (VILA, 1995). Através dela “moldamos” identidades utilizando uma série de argumentos (trama argumental, como ele a chama) para selecionar as características de nossa identidade sonora. Além disso, Vila chama a atenção para o fato de que a música popular não se expressa somente através do som, mas também através do que se diz a respeito dela. Citando também Middleton:

É certamente claro que palavras sobre música — não apenas a descrição analítica, mas também a crítica, o comentário jornalístico e mesmo a conversa casual — afetam seu significado. Os significados sobre ragtime, rock’n’roll ou punk rock não podem ser separados dos discursos que os rodeiam (MIDDLETON, 1990, p. 221, tradução minha)

Desta forma, a posição de vários “eus discursivos” gerando tramas narrativas, muitas vezes contraditórias, sobre determinada prática musical, estaria na base desta “célula orgânica” que seria a identidade sonora. Esta definição parece bastante interessante por abrigar também as diferenças na constituição das identidades. Aquilo que chamamos “gênero” musical seria mais propriamente um feixe de discursos e muitas vezes de contradições sobre determinada *práxis* musical do que um conceito “fechado” e rígido que não abriga diferenças.

Para além da relação entre gêneros musicais e identidades, Vila chama a atenção para o fato de que a narrativa representa também uma forma de ordenamento e construção de mundo: através da narrativa “o sujeito extrairia da infinitude de eventos que habitualmente envolvem toda a atividade humana aqueles que contribuem significativamente para a história que está sendo construída.” (VILA, 1995, tradução minha). Este processo seria ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico: para conferir sentido a uma situação do presente, é necessário que se lance mão de uma narrativa que explique o percurso pelo qual o sentido atual se formou. Desta forma, para retomar o conceito de De Nora (2000), ao invés de estudos que estabeleçam “grandes nexos” e teorizações sobre cultura e sociedade, a ênfase é dada na percepção do que os próprios atores sociais definem como nexos entre significações musicais e sociais:

Isso significa uma mudança de foco dos objetos estéticos e seus conteúdos (processo estático) para as práticas culturais através das quais materiais estéticos são apropriados e usados para produzir vida social (processo dinâmico) (DE NORA, 2000, p. 5, tradução minha).

Tal mudança de foco nos leva à perspectiva etnográfica como fator fundamental para o entendimento das relações entre signos culturais, o que nos conduz a nosso próximo tópico de análise.

Etnografia como mediação entre signos discursivos

Para entendermos o papel da etnografia como ferramenta primordial de mediação entre signos culturais, sociais e linguísticos, cumpre de início discernir o conceito de etnografia como constituição “científica”, elaborada por acadêmicos ligados à antropologia e às ciências sociais a partir da década de 1920 (CLIFFORD, 1998), da ideia de etnografia como conceito mais amplo (e mais antigo historicamente) de descrição verbal de práticas sociais não necessariamente ligadas à academia. A ideia de etnografia como atividade ligada essencialmente ao campo das ciências sociais e, particularmente, da antropologia, é historicamente recente: conforme afirma Clifford (1998, p. 26), em termos esquemáticos, “antes do final do século XIX, o etnógrafo e o antropólogo, aquele que descrevia e traduzia os costumes, e aquele que era o construtor das teorias gerais sobre a humanidade, eram personagens distintos”. Esta perspectiva é corroborada por Seeger para quem a etnografia musical não corresponderia necessariamente a uma antropologia da música, uma vez que

a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por uma abordagem descritiva da música que vai além da transcrição musical dos sons para uma escrita de como os sons são concebidos, gerados, apreciados e influenciam outros indivíduos, grupos e processos sociais e musicais (SEEGER, 1991, p. 89, tradução minha).

A ausência de definição de perspectivas teóricas e a caracterização de etnografia da música como uma descrição verbal daquilo que um grupo social define como “musical” não implica em ausência de caráter interpretativo, uma vez que qualquer descrição redundante necessariamente em análise e interpretação (SEEGER, 1991; TRAVASSOS, 2006). Em outras palavras, o movimento de “textualização” subjacente à ideia de etnografia implica necessariamente em um processo de escolha e interpretação: como o mundo não pode ser apreendido diretamente, ele é sempre inferido a partir de suas partes, que são apreendidas e descritas através do trinômio experiência-interpretação-textualização (CLIFFORD, 1998, p. 40).

Desta forma, para além dos pressupostos básicos da etnografia enquanto modelo antropológico surgido a partir da década de 1920 e constituído a partir do pensamento de Malinowski e Boas, as últimas décadas do século XX testemunharam uma grande crise de legitimidade destes padrões tradicionais de etnografia como premissas da atividade antropológica. Questões como a desintegração e a redistribuição do poder em territórios antes dominados pela relação “metrópole-colônia” e a percepção de que o Ocidente não poderia mais ser considerado o único provedor de conhecimento

antropológico sobre outras partes do globo minaram, por assim dizer, o padrão de etnografia científica que predominou no seio da antropologia na primeira metade do século XX. Neste sentido, a condição atual alcançada por um mundo cada vez mais globalizado e, paradoxalmente, segmentado, seria a de uma multiplicidade de mediadores formando um panorama de “etnografia generalizada” (CLIFFORD, 1998, p. 19).

Dentro deste contexto, novas formas de compreensão do que pode ser definido como um texto etnográfico tornam-se necessárias. Textos escritos sob o ponto de vista de nativos de culturas específicas ganham novo apelo. Citando ainda Clifford (1998, p. 98): “Com o recente questionamento dos estilos coloniais de representação, com a expansão da alfabetização e consciência etnográfica, novas possibilidades de leitura (e, portanto, de escrita) das descrições culturais estão surgindo”. Para além do questionamento da visão etnocêntrica do ocidente como único provedor de conhecimento, a crise de representação etnográfica das últimas décadas do século XX apontou para a percepção do texto etnográfico como algo além do registro escrito: textos etnográficos seriam parte de um sistema complexo de relações, “pensados simultaneamente como condições e efeitos de rede de relações vividas por etnógrafos, nativos e outros personagens situados no contexto de situações coloniais” (op.cit, p.10). Em última forma, a etnografia pode ser entendida como mediação entre uma complexa rede de signos discursivos, que envolve necessariamente diálogo, polifonia, conflitos, representações de poder, dentre outros itens que são parte integrante de uma narrativa etnográfica.

Tais percepções nos dão a chave para o entendimento de nosso estudo de caso, descrito no tópico a seguir: um livro sobre o choro na *belle époque* carioca escrito em uma linguagem aparentemente espúria e “marginal” por um carteiro aposentado considerado “ingênuo” e *naif* (CAZES, 1998; TINHORÃO, 1998a), que passa a ser lido sob a perspectiva de um nativo escrevendo sobre as práticas culturais de seu grupo; neste processo, novas possibilidades de leitura se abrem ao pesquisador.

Uma etnografia do choro da Belle Époque e sua multiplicidade de discursos

Como dito anteriormente, meu estudo de caso tem como foco o livro *O Choro — reminiscências dos chorões antigos*, escrito em 1936 por um desconhecido carteiro e violonista chamado Alexandre Gonçalves Pinto (por alcunha “o Animal”). Documento chave para o entendimento do choro no início do século e uma das principais fontes de pesquisa de todos os pesquisadores do gênero, o livro contém “o perfil de todos os chorões da velha guarda, e grande parte dos chorões d’agora” (PINTO, 1978) e pode ser considerado como o primeiro relato de um *insider* sobre uma música popular urbana no Brasil. Sua edição inicial de 1936 foi de dez mil exemplares, e embora o autor planejasse uma 2ª edição da obra, esta nunca se realizou em seu período de vida. Em 1978, através da iniciativa do pesquisador Ary Vasconcelos, a obra foi reeditada em versão fac-similar pela FUNARTE.

O livro se insere entre os primeiros discursos sobre a música popular urbana em um período marcado por intenso processo de solidificação da indústria fonográfica no Brasil. Da mesma forma que os trabalhos de Orestes Barbosa e Francisco Guimarães,

por alcunha o “Vagalume” – ambos lançados em 1933 –, o livro de Gonçalves Pinto aponta para a construção da memória musical do país ao eleger uma prática musical – o choro – como fator de identidade de uma rede formada por diversos estratos sociais do Rio de Janeiro.

O principal questionamento que norteia nossa análise pode ser resumido da seguinte forma: como analisar um texto “subalterno” advindo de um autor proveniente das classes populares do Rio de Janeiro da década de 1930 sem cair nos reducionismos em que a bibliografia sobre o livro normalmente incorre? Tais reducionismos poderiam ser resumidos em duas vertentes principais: por um lado, observa-se em alguns autores uma atitude crítica, resultado da percepção de uma aparente falta de estrutura e das “incorrekções gramaticais” do livro. É a postura de estudiosos como Cazes (1998, p.18) para quem a obra seria “tremendamente mal escrita e cheia de imprecisões e absurdos”; no extremo oposto, outros estudiosos adotaram uma espécie de atitude de condescendência com um autor considerado “semi-letrado” e “sem instrução”, um “primitivo” que, apesar de importante, não estava “culturalmente equipado para a tarefa que com tanto amor e dedicação se lançou” (VASCONCELOS, 1977, p. 29). Esta atitude é completada pela percepção de que a obra, entretanto, poderia ser “desvelada” através de uma análise histórica e social realizada por autores como Tinhorão (1998b). Tal tipo de análise, em que pese sua importância, esbarra frequentemente no reducionismo apontado pelo sociólogo Antoine Hennion (2002, p. 126) que consistiria na substituição dos objetos analisados pelos “mecanismos coletivos de produção subterrânea mediante os quais os fazemos aparecer”. Desta forma, o que importa então não é o “livrinho” ingênuo do “bom Alexandre” (para usar as palavras de Tinhorão), mas sim as condições históricas e sociais, desveladas pela análise, que permitiram o aparecimento das práticas musicais descritas no livro.

Como ponto de partida para uma análise que vá além das visões apresentadas acima, parte-se da dupla premissa etnomusicológica da compreensão plural de música como “resultado das práticas que um grupo social particular define como ‘musicais’” por um lado, e pela aposta na inteligibilidade entre signos musicais e linguagem escrita, em que pese as “limitações inerentes à dupla tradução: entre culturas e entre os sistemas semióticos sonoro-corporal, de um lado, e verbal, de outro” (TRAVASSOS, 2006, p. 5). Este quadro se torna ainda mais complexo pela adição de uma perspectiva diacrônica, com todos os problemas metodológicos inerentes a uma análise que se desenvolve em períodos de tempos mais largos, como apontado por estudos da história cultural (BURKE, 1989), sociológicos (MARTINS, 2008) e antropológicos (ver, por exemplo, SAHLINS, 2008). A proposta específica é discutir de que modo o livro do “Animal” engloba categorias de discurso de membros de grupos culturais da época, reunidos através de signos sonoros específicos (as práticas musicais do choro), demonstrando, ao mesmo tempo, que tais signos não estavam restritos a uma única camada social: eles eram reapropriados de diversas formas e estas reapropriações circulavam entre diferentes classes em uma espécie de caleidoscópio cultural. Dessa forma, Gonçalves Pinto formula (e se apropria de) ideias sobre as origens da música, política, nacionalismo, relação entre danças, signos musicais e sociedades, gírias de época, oralidade, relação com a indústria fonográfica, etc. Em todos estes conceitos, suas memórias refletem sua própria visão de mundo, mas também a de outros segmentos da sociedade da época.

A perspectiva etnográfica, portanto, nos permite entender o livro como uma textualização de práticas culturais de um grupo que se auto-definia sob a denominação “choro”. O livro nos mostra que esta palavra se constituía como uma célula viva que incluía relações sociais, práticas sonoras, discursos sobre o som, gestualizações, danças, fórmulas de oralidade e gírias. O “choro” era, simultaneamente, o lugar em que se tocava, as ocasiões festivas onde a música se dava, o grupo de instrumentistas, admiradores, dançarinos e boêmios que se reuniam em torno dessas práticas musicais; o termo abarcava também a linguagem falada pelo grupo.

Exemplos desta pluralidade em relação ao termo abundam no livro: Bacury “era flauta [flautista] respeitado da antiguidade, *grande compositor de Choros*” (PINTO, 1978, p. 23); “Pedrinho [o flautista Pedro Galdino] raras vezes dizia ‘não’ aos seus camaradas, *fosse onde fosse o choro*” (p. 20); “Geraldo dos Santos, imensurável flauta, era conhecido *na roda dos chorões* como ‘Bico de Ferro’” (p. 19); “Vagalume [jornalista e escritor] é amigo de todos os chorões *e assim também é um chorão*” (p. 190); “Olavo é um amigo dedicado, por conhecer de perto *toda a gíria dos chorões*” (p. 46). Temos aqui, respectivamente, menções ao termo “choro” como gênero musical, como sinônimo de festa e reunião de músicos, como sinônimo de fator identitário (*a roda dos chorões*), como termo que abrangia admiradores não músicos (como Vagalume) e finalmente como sinônimo de uma linguagem comum (Olavo pertencia ao grupo por “conhecer toda a gíria dos chorões”).

Ora, esta “gíria dos chorões” é justamente o ponto central para o entendimento da linguagem do livro: repleto de erros gramaticais e estruturais, o texto à primeira vista dá a impressão de um emaranhado de palavras e enunciações muitas vezes sem sentido. Não por acaso, o poeta Catulo da Paixão Cearense, convidado pelo autor a escrever um prefácio para a obra, recusa-se a fazê-lo, uma vez que via no texto inúmeros “desmantelos gramaticais”. Somente quando começamos a entender o texto como heteroglóssico – no sentido bakhtiniano de tensão dialética entre a linguagem oficial e as estratificações de linguagens “não oficiais” características de classes e situações sociais específicas – é que passamos a descortinar o universo descrito por Gonçalves Pinto.

Tal universo, baseado em uma linguagem popular-carnavalesca típica dos folhetins e jornais populares da época, traz em seu bojo a “jeitosa irreverência” bem como uma tendência “à grosseria e à chulice”, muitas vezes “disfarçadas por recursos como o do jogo de palavras”, que iriam desembocar em um “curioso exemplo de conciliação literária entre a desbragada liberdade da fala popular das ruas e o sentido da boa moral das camadas burguesas urbanas”, no dizer de Tinhorão (2000, p. 15).

Neste sentido, fontes populares de época, como os jornais do Rancho Carnavalesco Ameno Resedá, se constituíram como um elo fundamental para a pesquisa, ao revelarem uma linguagem carnavalesca repleta de sátiras, “causos engraçados” e gírias que remetiam diretamente ao livro de Gonçalves Pinto. Da mesma forma que o livro do carteiro, a linguagem destes jornais é permeada de sátiras aos músicos e “personagens” que faziam parte do grupo: em uma coluna intitulada “O Resedá na intimidade”, por exemplo, cujo fito era satirizar os componentes do próprio rancho, encontramos trechos como este:

“Lord Pimenta, apesar de sua firme solidariedade ao Ameno, costuma faltar às sessões, devido ao mau tempo, muito embora morando na sede. Almeida resolve todas as questões assim: ‘Muito justo! Comigo não tem chichi, meu bem você vem cá’. Lord Leão, tesoureiro da Comissão de Carnaval é o homem do money, e tem um jeito especial para cavá-lo (não confundam o termo). Tem desesperos inúmeros quando a despesa ultrapassa a Receita e as exclamações irrompem-lhe os lábios: ‘Ora faça você ideia, co...mo há... de, ...se...botar o ...Carnaval na...rua, se os sócios não...entram...com...o ra...teio?’” (Jornal do Ameno Resedá, 1917)

Ora, são trechos permeados de sátiras e de fragmentos de linguagens populares perfeitamente comparáveis às descrições do carteiro em seu livro. Veja-se este exemplo em que ele retrata o flautista Salvador Marins:

Era carteiro de primeira classe, infelizmente também já dorme o somno dos justos, apesar de não ser um grande flautista, tocava seu pedaço com correcção, não se negando a convites, mas perguntava logo se tinha "pirão", nome que se dava nos "pagodes", quando tinha boa mesa e bebidas com fartura. Quando ia tocar num baile, vendo tudo triste sem aquelle alento dos grandes "pagodes" chamava um collega e dizia: Está me parecendo que aqui o gato está dormindo no fogão. E depois arranjava um motivo, procurava o dono da casa e pedia para ir ao quintal afim de passar pela cozinha e ver a fartura ou a miseria em que se achava o dono da festa, vendo fartura vinha para a sala todo satisfeito, em caso contrario dizia: O gato está no fogão rapaziada, vamos sahindo de barriga. Não viemos aqui para passar "ginja" (PINTO, 1978, p. 16).

Para além da mera intenção satírica, o carteiro nos mostra, através de suas descrições, como signos sonoros estavam inextricavelmente ligados às visões de mundo, discursos e gestualizações dos seus biografados. Um exemplo é a descrição do violonista Sátiro Bilhar (1860?-1926). Figura das mais populares do choro no período da *belle époque*, autor da polca “Tira Poeira”, até hoje muito tocada no ambiente das rodas, seu verbete é singular pelo fato de que, em meio à descrição do “personagem”, a prosa de Alexandre é subitamente substituída pelas próprias falas de Bilhar:

Parece-me estar ouvindo ainda elle dizer: "Tu és uma estrella de primeira grandeza"! (tá doido Ave Maria) o que palpita lá palpita cá; minha familia é minha vida inteira! e viva São João p'ro anno, tá errado com o velho Bilhar, gosto de ti porque gosto porque meu gosto é gostar, no rio o caudal da vida que tem por margem a descrença, as ondas são anjos que dormem no mar, porque vejo em teus olhos um luzeiro que me guia, eram estes os dictados e as modinhas do repertorio de 40 annos do velho Bilhar, com o seu tradicional pince-nez, pois os grandes chorões ainda não conseguiram imital-o e reconhecem que Bilhar foi o rei dos accordes (PINTO, 1978, p. 53)

Há aqui um amontoado de frases aparentemente desconexas, que fazem pouco sentido para o leitor atual e que é preciso “destrinchar” de alguma forma: as primeiras frases parecem ser parte do repertório de ditados e frases feitas usadas por Bilhar: “Tu és uma estrela de primeira grandeza!”, “Tá doido, Ave Maria”, “O que palpita lá palpita cá”, “Minha família é minha vida inteira!”, “E viva São João pr’o ano”, “Tá errado com o velho Bilhar”. As frases finais fazem parte do repertório de modinhas de autoria de Bilhar, algumas das quais conseguimos identificar: “As ondas são anjos que dormem no

mar” e “Gosto por ti porque gosto”, por exemplo, são títulos de modinhas feitas em parceria com Catullo. Ao registrar estas fórmulas de oralidade, Gonçalves Pinto está sem dúvida se dirigindo a um grupo específico: o de seus contemporâneos que reconheceriam estas frases como parte do repertório do violonista. Também é fundamental frisar que, ao misturar ditados, frases feitas e letras de modinhas, o carteiro nos mostra que todos estes elementos estavam imersos em um mesmo “perfil”: em outras palavras, não seria possível fazer uma separação do que Bilhar “falava” e do que “tocava” ou “cantava” – todos estes elementos estavam inextricavelmente ligados a sua memória. Seu repertório de ditados e frases feitas eram fator de identidade tão fortes quanto seu repertório musical, e o carteiro os usa não só para evocar o ambiente afetivo da época como para provocar, naqueles seus contemporâneos que reconheceriam as falas de Bilhar, um senso de pertencimento a um grupo: uma memória coletiva, enfim.

Em outros verbetes apreendemos também fragmentos das visões de mundo dos biografados, que nos falam através do “Animal”: tais fragmentos compreendem aspectos diversos como, por exemplo, o modo com que as pessoas estabeleciam significados para as práticas musicais ou relacionavam estas com suas atividades profissionais. Assim, Cantalice, chorão ao violino, dizia que “a música é como a morte, precisa fazer tristeza para ter efeito” (p. 105); Lica, tocador de bombardão e tipógrafo “tinha verdadeiro amor e devotamento à arte musical, nos choros em que fazia parte e dispunha de liberdade pedia sempre a palavra em louvor de Santa Cecília, tal era o seu entusiasmo” (p. 55); Ismael Correa, violonista, chorão e entusiasta do carnaval – fazia parte do rancho *Pragas do Egito*, assim como Gonçalves Pinto – dizia que “ter juízo, trezentos e sesenta e dois dias, não é pouco, é justo que nos três dias de carnaval se seja louco” (p. 131); Gonzaga da E.F.C.B., era, como o nome diz, funcionário da estrada de ferro, onde trabalhava fazendo carros. Sendo um excelente tocador de oficleide, muitos lhe perguntavam a razão pela qual, sendo ele um “músico tão afamado”, trabalhava em um “lugar tão baixo”. Ele então respondia

com a maior naturalidade, dizendo que a sua estrella nunca brilhou e por isso vivia no abandono, pois nunca encontrou um amigo que lhe desse a mão. Pois apesar de seu preparo, viu-se obrigado a sugerir-se a ser carregador, se queria comer e beber (PINTO, 1978, p. 82)

Como se nota nos trechos citados, a prosa do carteiro revela, ainda que de forma fragmentada e difusa, parte do pensamento e das vozes destas figuras populares. Desta forma, a perspectiva etnográfica nos permite analisar a linguagem do livro sob outra ótica: ao invés de procurarmos aquilo que o carteiro não nos dá, ou seja, a norma culta e a coesão gramatical, passamos a enxergar sua escrita como *representação da linguagem oral utilizada pelo grupo*. Aqui há que se ter cuidado: não estou sugerindo com isso que todos os membros do grupo escrevessem como o carteiro. O grupo descrito é bastante heterogêneo e reunia não só intelectuais como membros mais letrados; é possível que mesmo outros carteiros tivessem maior grau de instrução e alfabetização do que Gonçalves Pinto. Entretanto, a escrita do livro reproduz em grande parte a linguagem oral que conferia identidade ao grupo; linguagem, como vimos, que poderia ser definida a partir do conceito de heteroglossia, cunhado por Bakhtin para descrever estratificações linguísticas não-oficiais utilizadas por grupos específicos no interior da “linguagem oficial”. Havia, assim, uma gíria do choro, uma linguagem não-oficial que caracterizava o grupo, e que é, em parte, a linguagem usada pelo carteiro em seu livro.

Para além da questão da linguagem, vejamos agora de que forma a narrativa de Gonçalves Pinto foca nas relações entre signos sonoros e sociais, cerne da discussão deste artigo. Para isso focaremos agora nos verbetes em que o carteiro descreve práticas sonoras específicas, como “as polcas” e “a quadrilha”. Vimos em tópicos anteriores como significados sobre os discursos sonoros não podem ser separados dos discursos, gestualidades, conceitos e ideias *sobre* os sons (MIDDLETON, 1990, p. 221). Da mesma forma, aquilo que identificamos usualmente como “gênero musical” seria mais propriamente definido como um feixe de discursos e ideias sobre determinadas práticas do que simplesmente por uma definição “fechada” sobre determinado discurso sonoro. É, assim, bastante significativo observar que os verbetes sobre a “polca” e a “quadrilha”, escritos por nosso carteiro, se constituem como verdadeiras descrições etnográficas de como se organizavam aspectos diversos – gestualidades, oralidades, produção de discursos, conceitos sobre nacionalidade, autenticidade, etc. – em torno destas práticas sonoras.

Vejamos inicialmente o exemplo da quadrilha. Dança de origem europeia, a quadrilha se tornaria muito popular no ambiente do choro no Rio de Janeiro de meados do século XIX até início do século XX. Gonçalves Pinto nos dá um relato vívido da absorção desta dança pelas classes populares, ao mesmo tempo em que indica processos de circularidade cultural. Ele inicia seu verbete sobre a quadrilha com uma breve descrição da métrica utilizada na dança e os principais compositores de quadrilha da época:

A quadrilha era uma dansa figurada com cadencia de seis por oito e dois por quatro no compasso. Os seus melhores escriptores foram o inesquecível Barata, o sempre lembrado Silveira, o Saudoso Metra o inolvidavel Anacleto, o immortal maestro Mesquita e muitos outros (PINTO, 1978, p. 115)

Note-se que, ao começar sua descrição com a frase “a quadrilha era...”, Gonçalves Pinto já aponta para o fato de que, em 1936, data de lançamento do livro, a quadrilha (pelo menos como dança dos grandes centros urbanos, e em particular, dança ligada ao ambiente do choro) já pertencia ao passado. Portanto, sua descrição minuciosa é em grande parte endereçada aos leitores que certamente desconheciam esta dança. Em seguida o carteiro passa a descrever a dança e as fórmulas de oralidade que eram parte indissociável da quadrilha:

Esse estylo de dansa, traz saudades das marcações: "Travessê"! "Balancê"! "Tour"! "Anavancatre"! "Marcantes anavan"! "Caminhos da roça"! "Volta gente que está chovendo"! Na quadrilha, era que o dansarino mostrava as suas habilidades e o seu devotamento, a "Terpesychore". Por exemplo: no "Travessê!" muita gente boiava quando um cavalheiro pulava do seu logar e ia figurar ao lado de uma dama que se achava distante. O "tocert", era as vezes obrigado a um "doublé", para a frente ou a retaguarda conforme a vez a "marcante" (PINTO, 1978, p. 115)

A função dos “marcantes”, ou seja, daqueles que davam as ordens coreográficas para os pares dançantes, bem como a relação entre os “marcantes” e os músicos do choro que acompanhavam o baile também são alvos de curiosa descrição:

Para ser "marcante", era preciso conhecer todas as evoluções da "quadrilha", e estar muito atento ao desenrolar da música. Os dançarinos sempre gostaram da "quadrilha", porque era a dança mais divertida e a que mais entusiasmava, não só pelas suas passagens cómicas, como também pelas demonstrações de agilidade a que os "pacholas" eram obrigados. E quando o "marchante" se enganava? Eram um "suicídio-moral"... E quando elle, se descuidava e bradava: "Chê de dama"! e a música parava? Era um destes "fiascos" que custava grossas gargalhadas e que ficavam registrados na sua fé de officio (...). Succedia muitas vezes que o "marcante" se entusiasmava e se esquecia de dar signal para acabar uma parte o "chôro" parava deixando em meio uma evolução. Era motivo de gargalhadas geraes, e de "estrillo" do "marcante". Outras vezes este dava signal para parar, quando a música não o permitia. Era outro "fiasco". Succedia, ainda, que o "mestre do chôro", por "malha ou tralhas", não gostasse do "marcante": antipatia, inimizade pessoal, revalidade, "dôr de cotovello" e então sujeitava-o ás mais desconcertantes borracheiras em plena "salão" (PINTO, 1978, p. 115)

O "mestre do choro" é certamente o chefe do conjunto que acompanhava o baile: como se vê pela descrição, era necessário que houvesse um perfeito entendimento entre este e o "marcante": em alguns casos, havendo "antipatia", "rivalidade" ou "dor de cotovelo", o "mestre do choro" poderia simplesmente não obedecer às ordens do "marcante", sujeitando-o então "às mais desconcertantes borracheiras". Outro aspecto importante do verbete diz respeito ao fato de que ele aponta para um mapeamento das diferenças sociais ao redor da quadrilha em diferentes bairros da cidade:

Havia uma grande diferença na quadrilha dançada num rico salão de Botafogo e Tijuca e da que era desengonçada na Cidade Nova e Jacarepaguá. Os ricos, metidos na sua casaca, sobrecasaca, do fraque e as damas de vestidos decotados, observavam rigorosamente a pronúncia francesa e a orquestra só parava quando o 'marcante' dava o sinal. Na roda do povo de 'bongalafumenga' o pessoal se apresentava como podia e os que melhor trajavam ostentava a calça boca de sino, ou a bombacha, e as damas que se apresentavam com os vestido de merino, eram consideradas de 'elite', porque a maioria pegava mesmo o seu vestidinho de chita. A marcação era 'gosada' porque sendo feita num francês macarrônico tinha uns enxertos conforme a festividade do marcante (PINTO, 1978, p. 115)

Se a quadrilha já era uma forma coreográfico-musical praticamente extinta na década de 1930, a polca ainda gozava de alguma popularidade nos meios de comunicação da época, como o disco e a incipiente indústria do rádio. Apesar disso, já era de certa forma "ameaçada" por outros gêneros musicais nacionais e estrangeiros que começavam a gozar de grande popularidade como o samba e o fox-trot. Neste sentido, o verbete que Gonçalves Pinto dedica à polca é eivado de forte cunho ideológico: o carteiro procura associar este gênero à "alma nacional", buscando legitimá-la como representante máxima da música do país, em um texto quase panfletário:

A polca é como o samba, – um tradição brasileira. Só nós o que Deus permitiu que nascessem debaixo da constelação do Cruzeiro do Sul, a sabemos dançar, a cultivamos com carinho e amor. A polca é a unica dança que encerra os nossos costumes, a unica que tem brasilidade. Do mesmo modo que os argentinos cultivam o tango e os portugueses não deixam morrer a "canna verde", nós os brasileiros havemos de agüentar a polka, havemos de mantel-a através dos seculos,

como tradição dos nossos costumes, como recordação dos nossos antepassados e como herança às gerações vindouras. (PINTO, 1978, 115)

A polca é como o samba – uma tradição brasileira: eis aqui uma afirmativa importante, que demonstra mais uma vez a complexidade e a indissociabilidade entre práticas sonoras e os discursos sobre as mesmas. Dança que tem origem no leste europeu (para muitos dicionários e livros de referência teria surgido mais precisamente na região da Boêmia, Tchecoslováquia), a polca teria chegado ao Brasil por volta de 1840, ganhando logo grande popularidade entre diversas camadas da população. Sua aceitação e adaptação às camadas mais baixas é documentada por diversos textos de época, como, por exemplo, os *Folhetins* do escritor França Júnior (1838-1890). Ao fazer uma descrição sobre as diferenças entre os bailes de “primeira”, “segunda” e “terceira categorias” no Rio de Janeiro, França Júnior apresenta um retrato bastante vívido da popularidade da polca nas camadas mais populares:

Figurem os leitores um sobrado com janelas de peitoril na Prainha, Valongo, rua do Livramento ou em qualquer ponto da Cidade Nova. Entremos por um corredor mal iluminado e vamos direto à sala, onde uma orquestra, composta de oficleide, um piston, uma rabeca e um clarinete manhoso (...). Meia dúzia de crioulas comentam o que se passa: – ‘Vocês estão vendo como seu Chico está tão prosa hoje? Olhem só como ele se requebra na polca.’ A maneira por que ali se dança é diversa da dos bailes de primeira ordem... Quanto às polcas, consistem em arrastar os pés e dar às cadeiras um certo movimento de fado, que não deixa de ter sua originalidade” (FRANÇA Jr., *Folhetins*, 1926, apud SANDRONI, 2001)

Conforme demonstra Sandroni (2001, p. 69), já se infere desta descrição uma referência aos “requebros” que seriam mais característicos da dança do maxixe do que da polca. Esta visão do maxixe como uma forma “requebrada” de dançar a polca também aparece no verbete de Gonçalves Pinto. Para o carteiro, a polca seria “música buliçosa, atraente e às vezes convidativa aos repuchos do maxixe...” (PINTO, 1978, p.116). A ressalva utilizada – “às vezes” – nos mostra que havia, na verdade, diferentes tipos de polca, que cumpriam finalidades diferentes. Se por um lado havia polcas convidativas “aos repuchos do maxixe”, havia também polcas “cadenciadas”, que eram tocadas ao final das quadrilhas, conforme nos explica o *Animal*:

A quadrilha, sendo uma dança acelerada, cheia de movimentação, não se prestava aos derriços dos pares de namorados. Após a agitação provocada pela quinta parte [da quadrilha], havia, como especie de premio de consolação, uma *polka bem chorosa, bem macia, bem cadenciada* e que compensava perfeitamente os esforços empregados na quadrilha. (...) Assim, pois, as polkas escolhidas eram quasi sempre: "Inygma", "Conceição", "Flôr Amorosa", "Só para Moer", "Amor tem Fogo", "Cabocla", "Margarida está chorando" e outras (PINTO, 1978, p. 114, grifo meu).

“Macia”, “chorosa”, “cadenciada” são qualificativos que indicam um andamento mais lento, que permitia, ao contrário da agitação da quinta parte da quadrilha, uma dança mais romântica, propícia aos “derriços dos namorados”: “Quantas vezes dois entes que se querem, mas, que se acham separados, aproveitam a cadencia de uma polka, para os segredinhos da pacificação”, também nos aponta o carteiro em meio a seu verbete.

Dessa forma, os verbetes de Gonçalves Pinto sobre práticas musicais nos mostram o quanto o conceito por vezes simplificador de “gênero musical” é mais complexo do que podemos supor à primeira vista; o carteiro nos mostra como uma simples palavra, como “polca”, por exemplo, pode servir não só para designar práticas sonoras diversas (haveria polcas propícias aos “requebros do maxixe”, polcas propícias aos “derriços dos namorados”, entre outras), como situações sociais específicas (bailes, reconciliações entre namorados, compositores, nomes de músicas) e ainda feixes de discursos e ideias que relacionam este “todo-complexo” da polca com conceitos como nacionalismo, preservação e autenticidade (“a polca é uma tradição brasileira”; “nós os brasileiros havemos de aguentar a polka, havemos de mantel-a através dos seculos, como tradição dos nossos costumes”; “a polka é a unica dansa que encerra os nossos costumes, a unica que tem brasilidade”, são exemplos destes feixes de discursos). Da mesma forma, o termo “quadrilha” se referia não só a um discurso sonoro, mas ao conjunto de gestualidades, fórmulas de oralidade, diferenças entre classes sociais (no modo como esta era dançada em diferentes partes da cidade) abarcados pelo termo.

Considerações finais

Partindo-se do pressuposto de que a etnografia está imersa em um enfoque narrativo, ou, no dizer de Clifford (1998), no binômio textualização-experimentação, e levando-se em conta o caráter multivocal e heteroglóssico de um contexto de pós-modernidade, caracterizado por uma multiplicidade de discursos e uma “etnografia generalizada”, procuramos identificar neste artigo a complexidade de uma narrativa literária que, conquanto tenha sido considerada por muito tempo como resultante de um “discurso espúrio” da década de 1930, se constitui como uma das primeiras narrativas etnográficas elaboradas sob a perspectiva de um *insider* da música popular urbana carioca. A partir da adoção de uma perspectiva etnográfica, procuramos entender o livro “*O Choro: reminiscências dos chorões antigos*”, de Alexandre Gonçalves Pinto, como uma textualização de discursos, fragmentos de oralidade, visões de mundo e questionamentos advindos de uma comunidade que compartilhava de diversas formas as práticas musicais abrigadas sob a denominação “choro”. Para além disso, procuramos identificar como as tramas narrativas do carteiro inter-relacionavam signos sociais e sonoros, em uma espécie de mosaico onde redes de significação em torno de discursos acústicos eram indissociavelmente ligadas a aspectos diversos da vida social, tais como linguagem, gírias, relações de amizade, danças, discursos nacionalistas, entre outros muitos aspectos.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB/Hucitec, 1987.

BLACKING, John. “Music, culture and experience” In: Reginald Byron, ed. *Music Culture and Experience*, selected papers of John Blacking, Chicago University Press, 1995.

- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. Editora 34, 1998.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*; organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. Ed. Rio de Janeiro, 1998.
- DE NORA, Tia. *Music and everyday life*. Cambridge University Press, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-memory, Practice: selected essays and interviews*, ed. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2006.
- HENNION, Antoine. *La passion musical*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2002.
- MARTINS, José de Souza. *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia Open University Press, 1990.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- RICOUER, Paul. *Time and narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SAHLINS, Marshall David. *Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das ilhas Sandwich*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- SEEGER, Anthony. "Styles of Musical Ethnography" In: Nettl, Bruno e Bohlman, Philip, org.: *Comparative Musicology and Anthropology of Music*: Chicago University Press, 1991.
- TINHORÃO, J.R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998a.
- _____. *Música Popular, um tema em debate*. Ed. 34, 1998b.
- _____. *A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. Rio de Janeiro: Ed. Hedra, 2000.
- TRAVASSOS, Elizabeth. "O moderno gosto das raízes: uma abordagem etnomusicológica da mediação cultural". Projeto de Pesquisa desenvolvido na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro com apoio do CNPq, 2006.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VILA, Pablo. “Identidades narrativas y musica. Uma primera propuesta para entender sus relaciones.” Revista Transcultural de Música. Disponível na web: <www.sibetrans.com>, 1995.