

Dossier: Espacios de arte y patrimonio. Territorios en diálogo entre lo local y lo regional

As fronteiras da América Platina: entendendo o choro como um traço cultural latino-americano

Lucas Bezerra Gondim^{1*}

^{1*}Doutorando do Programa de Pós-graduação em Geografia (PROPGEIO, vinculado ao Departamento de Geografia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Vinculado ao Laboratório de Estudos Geoeducacionais e Espaços Simbólicos (LEGES) e integrante do Observatório das Paisagens Patrimoniais e Artísticas Latino Americanas (OPPALA)

* E-mail: lucasgeoufc@gmail.com

Recibido: 1/7/2020; Aceptado: 20/8/2020; Publicado: 15/12/2020.

Resumo

O choro, também conhecido popularmente como chorinho, é um estilo musical que, assim como os outros, extrapola a sonoridade e se desdobra em traços culturais marcados por hábitos, vestimentas, sentimentos e a construção de uma identidade cultural através desta musicalidade. Com este trabalho pretende-se entender as fronteiras da América Platina a partir do choro, compreendendo as reproduções do choro em Argentina e Uruguai e como a fronteira platina se modifica através da arte, formando paisagens culturais através da música. Quanto à fronteira, nos referimos à área de tensão e interação entre duas ou mais localidades num mesmo limite. Para isso, realizou-se uma revisão bibliográfica, localizando os grupos de choro destes países, buscando vídeos, fotos e entrevistas com os membros dos conjuntos para observarmos a potencialidades de entendimento do choro enquanto um traço cultural platino. Com a ida a este evento, poderemos realizar as atividades de campo que mostrarão a experiência de fazer parte dessa construção identitária e entrevistar os indivíduos envolvidos neste fenômeno, dando continuidade à esta investigação apresentada no I Colóquio OPPALA

Palavras-chave: Choro; Fronteira; América Platina

The borders of Platinum America: understanding choro as a Latin American culture

Abstract:

Choro, also popularly known as chorinho, is a musical style that, like the others, extrapolates the sound and unfolds in cultural traits marked by habits, clothing, feelings and the construction of a cultural identity through this musicality. With this work we intend to understand the borders of Platinum America based on choro, including the reproductions of choro in Argentina and Uruguay and how the platinum border changes through art, forming cultural landscapes through music. As for the border, we refer to the area of tension and interaction between two or more locations within the same limit. For this, a bibliographic review was carried out, locating the choro groups in these countries, seeking videos, photos and interviews with the members of the groups to observe the potential of understanding choro as a platinum cultural feature. By going to this event, we will be

able to carry out field activities that will show the experience of being part of this identity construction and interviewing the individuals involved in this phenomenon, continuing this investigation presented at the 1st

Keywords: Choro; Border; Platinum America

1. Introdução

O presente trabalho pretende entender as fronteiras existentes entre os países que constituem a chamada América Platina - Brasil, Uruguai e Argentina – através da música. Esta investigação surge como um insight de uma pesquisa em desenvolvimento durante o processo de conclusão do curso de doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará que investiga as fronteiras litigiosas entre Ceará e Piauí, ambos estados brasileiros. Esta investigação consiste numa minuciosa análise do pertencimento dos moradores desta área litigiosa através dos traços culturais desenvolvidos por estas sociedades. A música, assim como outros traços culturais, faz parte e corrobora para a manutenção das identidades destes povos.

Com isso, observou-se a possibilidade de vislumbrar a fronteira platina e as interações que ocorrem entre estes países através da música. Enquanto geógrafo e músico de rodas de samba e de choro, esta temática me pareceu pertinente, para se entender as interações culturais transfronteiriças entre estes países. Entende-se aqui que a música, como parte da paisagem e das interações culturais conscientes e inconscientes dos indivíduos, identificando que a paisagem é produto e produzida através dos sentidos, sobretudo.

A música, parte desta construção identitária, tem sido explorada pela abordagem cultural da Geografia de forma crescente, principalmente a partir de Schaefer e das suas considerações sobre a soundscape – paisagem sonora - mas também pelos autores deste viés geográfico que compreendem a música como coadjuvante no processo de entendimento das categorias geográficas, visto que:

A música oferece um campo de referências para construir identidades individuais e coletivas espacializadas; 2. Ela participa na transformação do espaço em território; 3. A música cria a identidade territorial; 4. Ela introduz uma improvisação aparente na relação entre poder e espaço e infunde a ilusão de uma humanização do planejamento dos espaços; 5 Ela fornece uma ferramenta interessante de marketing espacial. (Crozat, 2016, p.14)

A música se constitui como uma manifestação que faz parte dos traços culturais de um povo ou sociedade. Desta forma, ela é uma forma de comunicação desenvolvida e articulada pelos indivíduos. Após a abolição da escravatura no Brasil, surge de forma extraordinária uma nova classe social que passa a ocupar os subúrbios brasileiros, composto, principalmente por negros, instrumentistas de bandas militares, boêmios e pequenos comerciantes.

O choro, popularmente chamado de chorinho, é um traço cultural brasileiro que se origina na cidade de São Sebastião no Rio de Janeiro, no fim do século XIX. A sonoridade do choro surge a partir da

fusão do lundu, ritmo africano levado por percussões, com alguns gêneros musicais europeus e é estritamente instrumental, ou seja, não há vocais, apenas os instrumentos dialogando entre si diante da harmonia e melodia composta por algum chorão, geralmente por um violão de seis ou sete cordas, um cavaquinho, um bandolim, uma flauta transversal e um pandeiro (Diniz, 2003).

Enquanto traço cultural compreende-se aqui a perspectiva de Veschambre (2014) onde o autor indica que “No registro da temporalidade, podemos identificar o traço, o qual se refere ao que resta do passado, a marca se inscreve no presente. O traço se inscreve no campo da história e, sobretudo, da memória: ele torna presente o que foi” (p. 53). A esta conceituação, podemos identificar o carnaval, a folia de reis, o samba de roda e, como já indicamos, o choro enquanto traços culturais legítimos brasileiros.

Os chorões, como ficaram denominados/as os/as musicistas que (re) produziam essas melodias eram conhecidos como artistas de invejável virtuosidade, devido à complexidade em se tocar as células rítmicas do choro. Apesar da sonoridade singular produzida por estes chorões, que embalavam os cortiços cariocas, aniversários, casamentos e até os salões da elite da corte de D. Pedro II, os musicistas pertenciam à classe média/baixa da sociedade carioca daquela época, conhecidos pela confraternização em encontros que aconteciam nos bairros periféricos do Rio de Janeiro, onde se reuniam e tocavam suas composições, criando paisagens sonoras na periferia carioca.

Assim, surge no Brasil um traço cultural que foi reproduzido e é até hoje pelos/pelas musicistas brasileiros, alcançando todo o territorial nacional e impulsionando apresentações internacionais destes artistas através da revolução midiática advinda do processo de globalização. Um gênero musical produzido por musicistas brasileiros, com certa influencia da cultura africana e europeia, mas com uma leitura e especificidade da música produzida no Brasil naquele período.

Quando se fala de fronteira platina, a referência é feita, comumente, ao limite entre os países. Isso advém da simplificação da palavra fronteira no seu uso cotidiano. No entanto, o limite entre um país e o outro, concerne na linha imaginária que delimita ate onde se estende o território de um país e onde começa o território do país vizinho. Fronteira não se resume ao ponto de ser um sinônimo do conceito de limite. A conceituação de fronteira é ampla, se refere à uma área de comunicação e interação entre duas localidades diferentes perpassadas por um limite, ou seja, dois países vizinhos.

Desta forma, o que se busca aqui é identificar a fronteira, enquanto área de interação entre estes países a partir do traço cultural artístico do choro através da reprodução de paisagens sonoras que se recriam na Argentina e Uruguai a partir dos traços culturais do choro no Brasil. A revisão bibliográfica consistiu num levantamento de autores que trabalham com o conceito de fronteira, paisagem sonora, música (principalmente), para dar suporte teórico à investigação. Para tanto buscamos apoio em Furlanetto (2016), Hissa (2002), Crozat (2016) e Candau (2012). Seguindo o processo metodológico, localizamos os espaços e grupos que reproduzem a espacialidade e as paisagens sonoras do choro no recorte espacial estudado. Este processo foi necessário para o desenvolvimento da práxis da pesquisa que consiste em experienciar e participar da reprodução das

paisagens sonoras em Montevideo (URU), Buenos Aires (ARG) e La Plata (ARG), onde serão entrevistados agentes e lideranças que estão envolvidos direta e indiretamente com a recriação destas formas culturais, além de uma densa descrição da manifestação.

Esta pesquisa está em processo desde 2018 com as atividades de campo previstas para a primeira metade de 2020 para La Plata e Buenos Aires (ARG) e Montevideu (URU), no entanto, devido à pandemia do COVID-19, não foi possível realizar tais atividades até o envio deste artigo para o Workshop Espacios de Arte y Patrimonio: Territorios en Diálogo Entre lo Local y lo Regional. Devido à pandemia e o isolamento social, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas – via email e Skype - com musicistas que compõe as rodas de choro que ocorrem nestas cidades. Este processo de entrevista virtual foi necessário para obter alguns resultados com o intuito de apresentar as perspectivas destes produtores culturais sobre a paisagem para apresentação do artigo.

2. Os chorões e a espacialização da música

A origem do choro na sociedade carioca se dá pelo grupo pioneiro de musicistas que iniciou com apresentações públicas, chamado Choro do Callado (também conhecido como Choro Carioca). O grupo era regido pelo flautista considerado “pai dos chorões” Joaquim Antônio da Silva Callado (Diniz, 2003). Callado era uma figura muito conhecida no âmbito da música da sociedade carioca e foi o responsável por articular as primeiras rodas de choro onde se reuniam os boêmios e outros musicistas que participavam da reprodução da paisagem sonora produzida ali.

Callado e seu grupo foram os responsáveis por inserir no choro os arranjos de grande complexidade e a “malandragem” entre os solistas em seus improvisos, onde abusavam de sua virtuosidade durante a execução das músicas que faziam a boemia carioca cantarolar as músicas e ocupar gradativamente com mais frequência as rodas de choro realizadas.

Com o falecimento de Callado em 1880, outros diversos musicistas influenciados por Callado deram continuidade à esta manifestação, como Patápio, Chiquinha Gonzaga – que popularizou o piano nas apresentações de choro – e o Maestro Anacleto de Medeiros que conduzia a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro em apresentações onde tocavam as músicas mais famosos nas rodas de choro da época. Assim, Callado, e os musicistas que o sucederam, criaram uma identidade cultural musical especializada pelas reuniões dos chorões nos subúrbios e cortiços cariocas e nas apresentações em teatros e bailes, criando paisagens sonoras e novos cenários para estes espaços. A análise dessa paisagem produzida é fundamental nesta investigação pois como nos lembra Holzer (1999) “a paisagem é um importante conceito geografico importante para o estabelecimento de identidades, de geograficidade” (p. 166).

No ano 1910, já se usava o termo choro para falar de uma forma musical definida, consolidada graças a Pixinguinha que, partindo da música dos chorões, misturou elementos da tradição afro-brasileira e de sua experiência como músico, dando ao choro ritmo e hábito de improviso (Peters, 2006, p. 144)

Com esse legado deixado pelos chorões, o choro foi popularizado por diversos artistas e grupos (também conhecidos como regionais), principalmente durante o desenvolvimento da indústria fonográfica e radialista. Desta forma, a espacialização musical deste traço cultural transborda o estado do Rio de Janeiro e ganha espaço no cenário da música popular brasileira, fortalecendo a difusão do choro no Brasil e impulsionando o surgimento de diversos grupos e redutos de choro no território brasileiro. A exemplo disso, podemos identificar a criação do grupo Os Oito Batutas, Regional Benedito Lacerda, Regional do Canhoto e o Conjunto Época de Ouro (um dos grupos mais populares do Brasil). O Clube do Choro, uma escola especializada em musicistas instrumentais, foi criado em capitais espalhadas pelas regiões brasileiras, como em Brasília, Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte, Goiânia e São Paulo, assim como diversos bares, praças e outros redutos que ficaram conhecidos pela reunião e apresentação dos chorões.

Essa espacialização do choro em larga escala no território brasileiro e sua manutenção durante o século XX fez com que o choro, reconhecido como um gênero musical genuinamente brasileiro, fosse “exportado” para outros países americanos e europeus, principalmente, através de apresentações e aulas ministradas por artistas brasileiros. Apesar da condição ainda periférica no cenário midiático nacional, o choro é conhecido mundialmente pela complexidade de suas melodias e harmonias, além da virtuosidade dos chorões tradicionais e contemporâneos.

É interessante pensar a irradiação dessa prática de choro na América Platina e entender seu papel na formação sócio-cultural destes países enquanto um traço cultural brasileiro. Pensando no recorte espacial proposto aqui, Buenos Aires (ARG), La Plata (ARG) e Montevideu (URU) também foram palco de diversas apresentações de regionais de choro de São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre e Caxias do Sul. Isto culminou numa iniciativa gradativa dos musicistas platinos em criar grupos de choro e em ressignificar espaços públicos, tornando-os, também, conhecidos pelas apresentações de rodas de choro que reúnem grandes grupos de indivíduos que participam desta reprodução do choro brasileiro e criando paisagens sonoras com as especificidades de cada cidade e demais traços culturais dos locais.

Em Montevideu, o grupo La Chorona se apresenta com releituras de chorões tradicionais como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Ernesto Nazareth e de novos chorões, como Yamandu Costa e Hamilton de Hollanda, além de composições próprias de artistas uruguaios e dos próprios musicistas do grupo. Alguns bares, casas de show e praças se tornaram conhecidos pelas apresentações dos músicos uruguaios, como o Guayabos Bar, Bar Blanes, Bluzz Bar, e o La Concura – onde ocorrem rodas de choro aos domingos. O grupo também se apresenta em algumas turnês por Buenos Aires, reforçando o estreitamento destes países platinos através da música.

É interessante salientar que o grupo surge a partir do encanto de parte de seus componentes pelo choro. Segundo Nacho Delgado (pandeirista e percussionista do grupo), um amigo seu (cavaquinista do grupo) conseguiu um vinil do chorão Waldir de Azevedo, o qual ficou fascinado com a beleza e dificuldade dos arranjos que ouvira e o convidou para tocar choro. Percebe-se uma aproximação com o traço brasileiro antes da facilidade de comunicação proporcionada pela

revolução técnico-científica-informacional proposta por Milton Santos, o que potencializa a singularidade do processo. Na figura 1, vemos o registro de uma apresentação do grupo La Chorona no Teatro de Verano Ramón Collazo, num festival com o sambista brasileiro Martinho da Vila.

Figura 1: Apresentação ao vivo do grupo La Chorona



Fonte: [instagram.com/lachoronaauruguay](https://www.instagram.com/lachoronaauruguay)

Buenos Aires também teve uma construção sólida à partir da difusão do choro brasileiro, como o grupo Saraivada – onde também tocam músicos de grupos de tango e valsa – o conjunto Chamego e a Roda de Choro La Plata (figura 2). Anteriormente a estes, alguns grupos de choro já surgiam no início do século XXI, como os grupos A Saideira, Mistura e Manda, Mão na Roda e Malandragem. Desta forma, as paisagens sonoras de bares e espaços públicos de Buenos Aires e La Plata foram sendo reconstruídos à partir da inserção das rodas de choro nestes locais. A exemplo disto, podemos identificar o La Caipo, onde grupo Choro La Plata se apresenta tradicionalmente duas vezes ao mês. O hotel Timon Dorado, La Paz Arriba, ambos de Buenos Aires, são outros típicos ambientes já reconhecidos pela apresentação de choro com o grupo Chamego, que podemos ver na Figura 3.

Figura 2: Roda de choro do grupo Choro La Plata em La Plata



Fonte: [instagram.com/chorolaplata](https://www.instagram.com/chorolaplata)

Figura 3: Apresentação do grupo Chamego em Buenos Aires



Fonte: [instagram.com/chamegomusica](https://www.instagram.com/chamegomusica)

A interação entre os três países através da música se mostra consolidado quando ampliamos a visão para outros gêneros musicais traços da cultura brasileira conhecidos pela mídia, como o forró, o samba e o maxixe. Observamos forte influencia desta musicalidade em grupos e locais argentinos e uruguaios que promovem apresentações artísticas. A exemplo disto, temos a escola de samba

Estação Primeira de Lanuz e locais que recebem semanalmente grupos argentinos que realizam apresentações de forró.

3. O encontro das paisagens sonoras para se entender a fronteira artística platina

Como vimos no início deste artigo, o conceito de limite é semelhante ao de fronteira, no entanto configura uma ideia de final e início (ou início e fim). O limite trata da extremidade da demarcação, como vimos no início, consiste em até onde uma área é e quando esta deixa de ser. Limite e fronteira são conceitos que se complementam.

No entanto, fronteira se articula por limite e não com limite, pois como indica Albuquerque (2010), os limites indicam responsabilidade político-jurídicas, e as fronteiras abrangem a sociabilidade e a integração ou fragmentação numa área que perpassa os limites. Hissa (2002) nos mostra ainda que “as fronteiras se entrecortam evidenciando vários mundos e poderes interpenetrantes” (p. 43), diferentemente do limite, que trata de uma autonomia dominante dentro do recorte espacial.

A palavra fronteira vem do francês *frontière* e do espanhol *frontera*, ambas se originam do latim e indica o que se põe à frente, o *front*. O conceito de fronteira é colocado no dicionário como algo que indica a “parte que corresponde ao limite extremo de uma terra, área, região etc., a parte limítrofe de um espaço que confina com outro” (MICHAELIS, 1998). Além disso, nos mostra várias expressões que dão ideia de fronteiras imateriais ou de ideias, como fronteira linguística, fronteira silábica, além de expressões que remetem à fronteira territorial. A percepção etimológica da fronteira nos mostra uma noção de fronteira que transita entre o senso comum e a noção acadêmica deste conceito, como veremos a seguir.

Nas sociedades pré-históricas e/ou primitivas, o conceito de fronteira não cabia na dinâmica social desses indivíduos, uma vez que o uso e ocupação dos espaços se dava em temporalidades diferentes do que as do mundo moderno. Nestas perspectivas, as relações entre os indivíduos e o lugar se davam de forma efêmeras, não estabelecendo relações identitárias ou, quando estabelecendo, relações temporais. Sobre isso, Ferrari indica que:

A apropriação coletiva e temporária do espaço territorial se dava em função do próprio meio de produzir a vida, isto é, dependiam do que a natureza lhes podia oferecer. Sem técnicas avançadas de produção, mudavam-se constantemente em busca de alimentos, o que tornava a definição da fronteira muito flexível (Ferrari, 2014, p. 5).

Assim, observamos que as problemáticas que envolvem os limites e os poderes dos estados e das nações, se inicia à partir do movimento de sedentarismo que os povos, até então nômades, alcançam. Machado (1998) reforça esta ideia apontado que: “Na medida em que os padrões de civilização foram se desenvolvendo acima do nível de subsistência, as fronteiras entre ecúmenos tornaram-se lugares de comunicação e, por conseguinte, adquiriram um caráter político” (p. 41).

Quando falamos de fronteira temos que deixar esclarecido a diferença entre fronteira e limite. É

comum observarmos discussões, manifestações artísticas, meios midiáticos e acadêmicos utilizando estes dois conceitos supracitados como se tivessem o mesmo significado. O senso comum aponta para isto, indica que estas palavras não passam de sinônimos ou como se fronteira significasse apenas a delimitação dos territórios nacionais, ou seja, onde termina um território nacional e onde começa outro. Ambas definições citadas neste parágrafo não estão corretas. Esta convenção de tornar sinônimo o que de fato não é semelhante denota o quão frágil esta conceituação se mostra no âmbito social. Ferrari nos mostra essa fragilidade quando realiza a seguinte reflexão:

Se a fronteira é geográfica, sua noção universalmente difundida como linha que separa duas soberanias seria equivocada, pois as linhas não passam de uma abstração sem existência real exceto dentro da cartografia (Ferrari, 2014, p.1).

É possível existir uma fronteira entre dois territórios nacionais, estaduais, municipais, entre duas ou mais ruas, enfim, a escala não se torna uma problemática nesta definição. A possibilidade é real e existem fronteiras entre os espaços citados, no entanto, uma fronteira não se limita a isso. Buscamos aqui, fugir destas conceituações engessadas, uma vez que estas afirmações carregam em si, também, várias negações. Por exemplo, à partir do momento que eu afirmo que “a” é equivalente à “b”, e somente “b”, eu excluo a possibilidade, mesmo que remota de “a” ser equivalente à “c” e este movimento não interessa para esta pesquisa e não deveria interessar para a Geografia de uma maneira geral.

Sendo assim, estas conceituações, incluindo as que contêm lacunas, sobre fronteira nos interessam para entender a dinâmica complexa deste conceito e como se desdobram as relações na sua configuração. Uma fronteira se forma entre os limites de duas ou mais áreas ou ideias, contudo, não se classifica enquanto o limite. Existe uma diferença sutil entre estes termos supracitados, onde cada qual contém um significado próprio, mas que se complementam. Outra noção de fronteira, que complementa o exemplo acima citado por Ferrari (2014) que é também muito usual no senso comum, é entendê-la enquanto algo inerte, no entanto, no viés científico, ela não se configura de forma alguma enquanto algo estático e coloca à frente de sua organização o povo, e não o governo, como identificamos nesta investigação.

Desta forma, esta fragilidade, ao se tratar esta temática de forma simplista, não contribui para um entendimento holístico da situação sociocultural das sociedades fronteiriças. Isto encaminha para um empobrecimento das problemáticas e dos conflitos que se desdobram em sociedades fronteiriças, pois, não se trata de uma linha imaginária entre dois territórios, a densidade destas sociedades são equivalentes ao potencial epistêmico do conceito de fronteira. Neste caso, silenciar a teia densa de relações que se formam numa fronteira, é menosprezar as tensões que ocorrem nestes locais e silenciar os sujeitos que são atingidos por esses movimentos.

Nesta perspectiva, as fronteiras nacionais e internacionais são áreas de tensão entre as sociedades limítrofes que se integram ou fragmentam através de diversas maneiras – econômica,

política, artística etc. Entendo que a paisagem é produzida pela natureza e pela ação dos seres humanos. Estes produzem cultura que é espelhada através (também) das paisagens (re)construídas, entendendo esta como detentora de formas, cores, texturas, sons, sabores e odores (Furlanetto, 2016). Desta forma analisar a paisagem à partir dos sons, ou seja a paisagem sonora, é basilar nesta pesquisa pois:

Investigar a paisagem sonora é dar destaque às sonoridades que constituem a paisagem cultural, ou seja, escutar os sons naturais de um lugar e os sons produzidos pelos homens pressupõe a união entre as áreas de música e de geografia. Nesse sentido, é possível conceber a paisagem sonora um conceito geomusical (Furlanetto, 2016, p. 349).

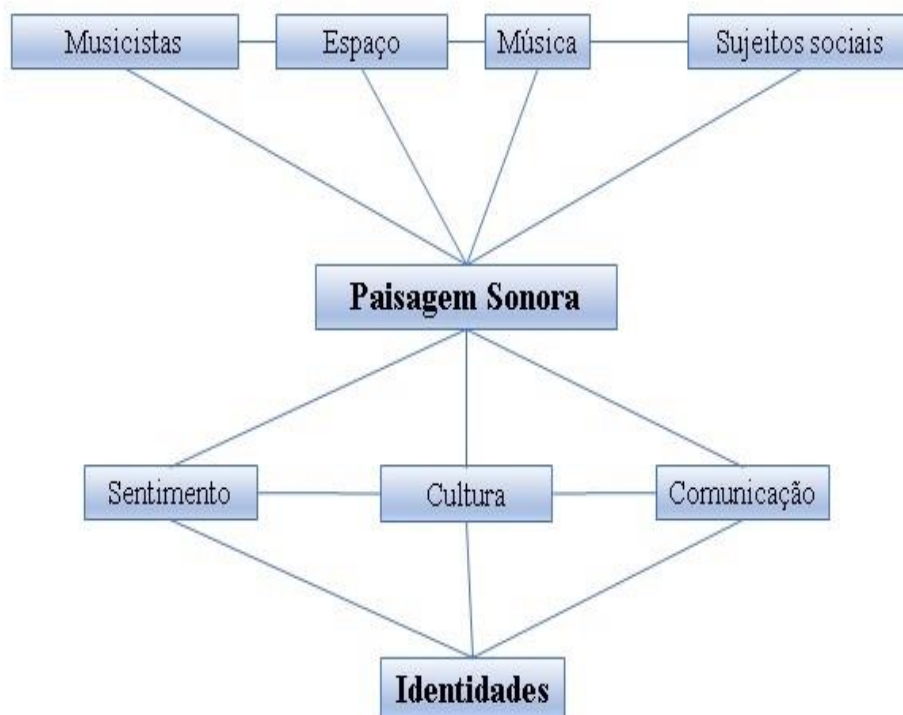
A música é essencial para análise da paisagem produzida nas rodas de choro pois, além da musicalidade ser produzida pelos principais atores culturais, os musicista, as harmonias e melodias do choro são coadjuvantes da dança dos indivíduos que estão na roda enquanto “não musicistas”.

O choro aqui – enquanto musicalidade - também atua como o traço cultural do Brasil, onde além da identificação comum que o ouvinte tem com a sonoridade, também atua aqui como uma representação identitária do Brasil. Como lembra Nacho Delgado - percussionista uruguaio do grupo La Chorona – que sinaliza, em entrevista para esta pesquisa, que o público que frequenta as apresentações de seu conjunto é diversificado, mas se observa a presença de muitos brasileiros, que identificam a música enquanto uma identidade brasileira. Os ambientes onde são realizadas as rodas de choro, também são espaços detentores de identidade que estão impregnados de simbolismos e representações, em que a música é protagonista deste processo identitário.

Desta forma, a identidade está diretamente relacionada às paisagens construídas pelos indivíduos, tornando-os produtores de produções da cultura que os envolve através do simbolismo e das representações espacializadas. Sobre isso, é preciso ressaltar a descentralização do conceito de identidade. Concordamos com Crozat quando o autor ressalta que

Contrariamente ao que veicula o discurso comum e algumas correntes de pensamento atrasadas da geografia cultural, não podemos nos contentar com uma cultura herdada e definitivamente determinante (cultura nacional, civilização) (Crozat, 2016, pág. 15).

A multiplicidade da identidade corrobora para o que é proposto nessa pesquisa, a interação transfronteiriça entre Brasil, Argentina e Uruguai através da música: o choro. Criando e recriando novas paisagens sonoras através da musicalidade e construindo múltiplas identidades culturais através deste traço cultural originado no Brasil. Na figura 4, podemos observar a forma da paisagem sonora à partir dos indivíduos que compõe as rodas de choro e a formação da identidade em seu caráter individual e social à partir da paisagem sonora.

Figura 4: Mapa cognitivo sobre a criação da paisagem sonora nas rodas de choro

Fonte: elaborado pelo autor, 2020.

Entendemos o papel dos musicistas como fundamental, uma vez que são os produtores da música presente no espaço que o caracteriza como um ambiente com traços culturais do choro. No entanto, a musicalidade se une a corporeidade e à boemia que simboliza os redutos do choro no Brasil, dando papel fundamental aos apreciadores que dançam e participam das rodas de choro, mesmo sem tocar algum instrumento.

Eram, em sua grande maioria, funcionários de repartições públicas, exerciam trabalhos que permitiam uma boemia regular e residiam, geralmente, na Cidade Nova, bairro construído sobre o antigo mangue, e nas vilas do centro antigo até os bairros do Estácio e da Tijuca. Os chorões não tocavam por dinheiro. Quando eram convidados para um baile sempre arrumavam um jeito de dar um pulinho na cozinha do anfitrião para averiguar se a mesa estava farta de comida e bebida (Diniz, p. 14).

A junção da dinamicidade da música, os chorões, o ambiente e a participantes produzem a paisagem sonora do choro. Esta é produzida e produtora de sentimentos, cultura e comunicação – estes três últimos devem ser entendidos enquanto seu significado holístico, sem simplificações – que através da sua dinamicidade, e das memórias dos produtores desta paisagem, formam as múltiplas identidades do choro.

4. Brasil, Argentina e Uruguai: a fronteira do choro latino

A partir desta prerrogativa, a primeira fronteira que a Geografia necessita transpassar é a da interdisciplinaridade. Nesta perspectiva, pesquisas, artigos, teses, interpretações, apresentações e todas as formas de ler cultura e arte agregam potencialmente a abordagem cultural da Geografia e, conseqüentemente esta investigação.

Antes de prosseguir, se faz necessário evidenciar a pesquisa do professor Lucas Panitz (2016), que identificou um trabalho colaborativo entre músicos de Porto Alegre, Buenos Aires e Montevideu que articulam composições e apresentações de forma conjunta.

Um grupo de músicos e atores culturais se organiza em rede a partir de cidades como Buenos Aires (Argentina), Porto Alegre (Brasil) e Montevideu (Uruguai). Eles atuam em conjunto produzindo shows, gravando discos, criando pequenos festivais, inserindo-se em políticas culturais de integração regional da América do Sul, e alguns inclusive debatendo publicamente sobre as relações entre a paisagem, cultura e música. (Panitz, 2016, p. 248)

Qual o papel da fronteira neste exemplo citado senão ser ultrapassada? Qual fator permite esta ultrapassagem de maneira tão exitosa? A arte. Pensar os limites espaciais através das artes em geral, permite uma aproximação singular entre os países.

A fronteira entre países, pensando na proposta do artigo, a partir da música, se mostra como uma área de intensa interação, conjecturando porosidades nesta fronteira, que são marcadas pela natureza dos fluxos transnacionais contemporâneos a partir da cultura. A música brasileira como o axé, forró, maxixe, samba, que também traços culturais originários do Brasil, da musicalidade produzida em território brasileiro, também são reproduzidos e com maior escala entre estes países. Tanto o percussionista Nacho Delgado do grupo La Chorona, como a cavaquinista Magalí Batiz do grupo Choro La Plata, afirmam que em apresentações destes gêneros musicais em seus países, a presença de brasileiros é marcante nas apresentações devido a fama e ao “apoio” midiático que estas sonoridades recebem na sua difusão – mundialização – internacional. No entanto, as rodas de choro são diferentes, pois apesar de muitos brasileiros também as frequentarem, uruguaios e argentinos também participam das rodas com frequência e se tornam admiradores das rodas de choro.

A chegada do choro para os músicos se deu de maneira diferenciada. Nacho informou que conheceu o choro ao ouvir a música “3 beijos” do chorão Altamiro Carrilho, através de um disco de vinil que um companheiro de grupo o apresentou. O músico uruguaio já era envolvido no cenário musical do país, tocando em grupos folclóricos o gênero do Candombe, muito semelhante ao Maracatu apresentado no nordeste brasileiro. Até que conheceu o choro através dos vinis e formaram o grupo La Chorona. Interessante comentar que o grupo de choro uruguaio está reiventando o choro, inserindo novos instrumentos na dinâmica musical, como o agogô e tamborim.

Diferentemente, a musicista Magali conheceu o choro através do Clube do Samba e do Choro de La Plata, um grupo de pesquisa sobre choro e que desenvolviam atividades práticas de conjunto. A cavaquinista informou que com este primeiro contato decidiu iniciar os estudos de choro e aperfeiçoar seu instrumento para o choro. Interessante ressaltar, pela fala da entrevistada que os

participantes ficam surpresos com o formato de tocar em roda e o revezamento de músico durante as rodas.

Quando perguntei sobre sua relação com a musicalidade brasileira e o que pensam sobre as fronteiras platinas, ambos os artistas confirmaram a forte relação musical que seus países tinham com o Brasil e também no caminho oposto. Magali afirma que encontra muita proximidade entre os brasileiros e brasileiras através da música e do choro. Nacho, da mesma forma informou que tem muitos amigos e amigas musicistas no Brasil que tocam nas rodas de choro e em locais famosos pelo choro.

Tanto Nacho quanto Magali já vieram ao Brasil para tocar musica instrumental e choro, o percussionista uruguaio ministra aulas de pandeiro nos estados em que ele permanece alguns dias, pois anualmente, o músico viaja pelo território brasileiro tocando choro e oferecendo turmas de pandeiro durante alguns meses. Nacho já tocou com o famoso grupo contemporâneo Choro da Glória, com o Sexteto Sucupira e participou de diversas rodas de choro e samba pelo Brasil, como a de Santa Tereza. Através do pandeiro e do estudo deste instrumento clássico do samba e do choro, o instrumentista firmou fortes relações profissionais e de amizade com Ivison Torres, Túlio Araújo e outros pandeiristas conhecidos nacionalmente por suas habilidades e participações em rodas de samba e choro. Magali também já participou da Oficina de Música de Curitiba, além de tocar nas rodas de choro e samba de Curitiba.

Estes relatos permitem observarmos uma relação transfronteiriça entre estes países através da música, permitindo uma troca de conhecimentos, práticas, olhares e musicalidade entre os músicos que realizam a manutenção deste traço cultural brasileiro, que vem ganhando novas releituras, fruto da circularidade cultural, nestes países a partir das suas especificidades mescladas com a tradicionalidade do choro desenvolvido no Brasil.

Uma fala de Nacho chama atenção ao fim da entrevista, o musicista afirma que toda arte compartilhada une as pessoas, que existem limites nacionais, mas estes limites foram impostos por políticos e gestores públicos. Para ele a fronteira entre o Brasil e Uruguai é uma área em que ele se identifica e pode transitar e vivenciar a cultura brasileira. Enfatizando que estes limites políticos podem ser quebrados e que uma forma de rompê-los é através da música e o pandeiro (instrumento favorito do músico) o ajuda a vivenciar diferentes experiencias culturais.

5. Conclusões e caminhos futuros

Apesar da interrupção da pesquisa devido à pandemia do COVID-19 e o isolamento, o adiantamento das entrevistas com alguns musicistas do choro latino fez com que uma primeira apreciação, além da virtual imagética, fosse adquirida. O olhar dos músicos para a paisagem sonora produzida durante as rodas de choro fez com que novos caminhos para a práxis da pesquisa fossem repensados. Para finalizar a pesquisa e uma conclusão mais concisa do que é proposto aqui, resta a

práxis de campo, que mesmo sendo uma fase decisiva do processo metodológico, as demais etapas da metodologia já foram cumpridas.

Até o envio deste artigo, pode-se perceber a intensa interação entre a musicalidade do Brasil, Uruguai e Argentina. Através da arte, os indivíduos se comunicam e interagem, possibilitando o ampliamto simbólico desta fronteira entre estes três países. Esta extensão da fronteira é possibilitada através da reprodução das paisagens sonoras das rodas de choro e da manutenção de múltiplas identidades através desta identidade produzida, com fortes traços brasileiros.

Observamos que este processo identitário acontece, a priori, a partir da música. O choro é o protagonista desta formação identitária latina do choro. Para os próximos passos, pós isolamento social, será dado início ao trabalho de campo, onde serão entrevistados não só os musicistas, mas todas as camadas de atores sociais que compõe as paisagens sonoras do choro nos países platinos.

A fala da entrevista com Nacho é pertinente para encerrar este artigo e nos mostrar as inúmeras possibilidades que a música é capaz de fornecer para os estudos sobre identidade, fronteira, cultura e paisagem, mostrando que a fronteira entre esses países para o música se move e quem a movimenta através da arte são os próprios músicos platinos, produtores de música, cultura, paisagem e identidade.

Com isso, pretende-se dar continuidade à esta pesquisa com a realização dos campos para ampliarmos o conhecimento sobre as experiências das rodas de choro que ocorrem em Uruguai e Argentina e potencializar o entendimento da fronteira platina através do choro, visto que se mostrou latente a força da arte no entendimento das dinâmicas fronteiriças entre estes países platinos.

Referências bibliográficas

Albuquerque, J. L. C. (2010) A dinâmica das fronteiras: os brasiguaios entre o Brasil e o Paraguai. São Paulo, Brasil: Annablume.

Candau, J. (2012) Memória e identidade. São Paulo, Brasil: Contexto.

Crozat, D. (2016). Jogos e ambiguidades da construção musical das identidades espaciais. En Dozena, A. (2016). Geografia e Música (pp. 13-48). Natal, Brasil: EDUFRN

Diniz, A. (2003). Almanaque do Choro. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar

Dozena, A. (2016) O papel da corporeidade na mediação entre música e território. En Dozena, A. (2016). Geografia e Música. Natal, Brasil: EDUFRN

Ferrari, M. (2014) As noções de fronteira em Geografia. Perspectiva Geográfica. Vol 9. pp 1-25. Recuperado de <http://e-revista.unioeste.br/index.php/pgeografica/article/view/10161>

Furlanetto, B. H. (2016) Paisagem Sonora: uma composição geomusical. En Dozena, A. (2016). Geografia e Música. Natal, Brasil: EDUFRN

Hissa, C. E. V. H. (2006) A mobilidade das fronteiras: inserções da Geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Holzer, W. (1999) Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico. En Rosendhal, Z. (1999) Manifestações da cultura no espaço (pp. 149-168). Rio de Janeiro, Brasil: EdUERJ.

Michaelis (1998): moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo, Brasil: Companhia Melhoramentos

Panitz, L. M. (2016). Práticas musicais, representações e transterritorialidades em Rede entre Argentina, Brasil e Uruguai. En Dozena, A. (2016). Geografia e Música. Natal, Brasil: EDUFRN

Peters, A. P. (2006) Algumas reflexões para uma história cultural do choro. Curitiba, Brasil: Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Pizotti, A. M. (2016). Geografia e música: aproximações e possibilidades de diálogo. En Dozena, A. (2016). Geografia e Música (pp. 104-132). Natal, Brasil: EDUFRN

VESCHAMBRE, V. (2014) Introdução em torno do patrimônio e da memória: questões de apropriação e de marcação do espaço. Fortaleza: Revista Geosaberes, v. 5, n. 1. pp. 51-58.
Recuperado de <http://www.geosaberes.ufc.br/geosaberes/article/view/294>



Esta obra se encuentra bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0. Internacional. Reconocimiento - Permite copiar, distribuir, exhibir y representar la obra y hacer obras derivadas siempre y cuando reconozca y cite al autor original. No Comercial – Esta obra no puede ser utilizada con fines comerciales, a menos que se obtenga el permiso.