

Por entre passados: as rodas de choro no Brasil em seus aspectos históricos e práticos

Among the past: the rodas de choro in Brazil in their historical and practical aspects

Dênis Wan-Dick Corbi

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

deniscorbi@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4354927005810013>

Recebido em: 12 dez. 2023

Aprovado em: 15 jan. 2024

RESUMO

As distinções epistemológicas propostas por Hayden White acerca das ideias que envolvem os conceitos de *passado prático* e *passado histórico*, quando observadas na historiografia da música urbana brasileira, podem nos indicar certas acepções enviesadas ou, ao menos, precipitadas, quando se observa as práticas musicais referentes ao universo musical do choro. Neste sentido, pretende-se discutir a utilização desses conceitos a partir da narrativa publicada em 1936, que inaugurou os estudos acerca do choro no Brasil, tentando, dessa maneira, estabelecer determinados vínculos interpretativos que nos informam um pouco mais desse passado sonoro, *prático* e *histórico*, a fim de que, a partir desse processo, seja possível identificarmos em que medida essas conceituações contribuem, ou não, para um entendimento mais eficaz do desenvolvimento histórico da sonoridade particular do choro.

PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia; Música; Choro; Passado Prático; Passado Histórico.

ABSTRACT

The epistemological distinctions proposed by Hayden White regarding the ideas that involve the concepts of practical past and historical past, when observed in the historiography of Brazilian urban music, may indicate certain biased or, at least, hasty meanings, when observing the musical practices referring to the musical universe of choro. In this sense, we intend to discuss the use of these concepts based on the narrative published in 1936, which inaugurated studies on choro in Brazil, trying, in this way, to establish certain interpretative links that inform us a little more about this sonic, practical and historical, so that, from this process, it is possible to identify to what extent these conceptualizations contribute, or not, to a more effective understanding of the historical development of the particular sonority of choro.

KEYWORDS:

Historiography; Music; Choro; Practical Past; Historical Past.

Introdução

“Ainda que o esqueçamos, o passado permanece sempre como um fator de inquietação” (Jörn Rüsen)

Na tentativa de contemplar a cena musical carioca relacionada com o *fin-di-siècle* e as primeiras décadas do século XX, confrontando-se fontes de naturezas distintas, articuladas com as historiografias referentes ao tema, construídas sob perspectivas metodológicas variadas, pode-se, a partir desse processo analítico, descortinar certos aspectos desse passado, *prático* e *histórico*, provenientes da observação de épocas pregressas que apareceram em narrativas produzidas pela geração de memorialistas da música popular urbana brasileira, situadas, sobretudo, a partir da década de 1930.

Neste sentido, a iniciativa de desassociar alguns tópicos que envolvem a prática musical corrente naquele período, assim como o que foi relatado através das narrativas sobre música popular, especialmente aquelas sobre o choro brasileiro, parece mais um exercício teórico que pode conduzir os leitores a um labirinto epistemológico sem saída, uma espécie de novelo de Penélope que se desmancharia tão logo se procure separar, para não dizer, ouvir, todas aquelas instâncias passadas articuladas com essa cena musical em particular.

De toda forma, pretende-se discutir determinados pontos de convergência e fuga que envolvem questões epistemológicas sobre o *passado prático* e o *passado histórico* no que se refere a historiografia da música popular urbana no Brasil, sobretudo no caso das rodas de choro do último quartel do XIX e das primeiras décadas do XX, ocorridas no Rio de Janeiro.

Antes, porém, é necessário chamar a atenção de que as ideias que envolveram o termo “choro” variaram conforme cada período histórico tratado e, de certa maneira, a noção que se guarda sobre o choro não apareceu na historiografia de maneira pronta, finalizada; ou melhor, de forma acabada e definida. Em sua semântica histórica, a noção de choro, principalmente a partir da década de 1870, pode ser admitida tanto como uma *prática musical*, um estilo de se tocar e reproduzir essa musicalidade urbana, constituindo-se como *forma musical* somente em meados da década de 1920.

E, por outro lado, a acepção da palavra *choro* no livro do carteiro carioca Alexandre Gonçalves Pinto, publicado no ano de 1936, um dos primeiros informantes sobre esse gênero musical, admite ao menos três significados como bem ressaltou o musicólogo Pedro Aragão: choro visto como um *agrupamento musical*; como *um lugar* no qual se praticava aquela música urbana específica na época e, por fim, como *partitura e/ou gênero musical*. (Aragão 2013, 82)

Partindo de uma perspectiva que engloba naturalmente diferentes significados, a expressão "roda de choro", frequentemente empregada nas histórias sobre o tema, torna possível sua decomposição em outras ideias que ultrapassam o entendimento e o referencial de ser apenas uma "reunião musical", pura e simples, já que

todo conceito é sempre concomitantemente Fato (*Faktor*) e Indicador (*Indikator*). Todo conceito é não apenas efetivo enquanto fenômeno linguístico; ele é também imediatamente indicativo de algo que se situa para além da língua". (Koselleck 1992, 136)

A noção de roda de choro no contexto da *belle époque* carioca e aquela presente na narrativa do carteiro, publicada em 1936, *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, indica uma sociabilidade decorrente de encontros musicais instituídos nos mais diversos espaços públicos e/ou privados, que vão desde o botequim ao salão, da praça ao teatro, do quintal ao municipal etc., nos quais a música praticada estabelecia uma relação importante entre grupos sociais diversos e, notadamente, uma convivência costumeira e muito significativa entre eles. Sabe-se, por exemplo, que a polca, outro desses ritmos urbanos que integraram a história do choro, representava, em meados do XIX, uma espécie de ponto de encontro entre segmentos sociais provenientes de estratos econômicos distintos, e sua prática consistia num espaço de trocas de informações que, por desdobramentos óbvios, também impactou toda a prática do choro, visto aqui, como dissemos, numa ampla acepção, tanto como *partitura musical*, *roda de choro* e, também, *paisagem sonora*.

Neste sentido, a ideia de roda de choro ilustra bem boa parte dos intercâmbios culturais frequentes naquela sociedade carioca do período da *belle époque*, além de interferir no circuito musical específico, circuito este que englobava não apenas os salões cariocas, concentrados em grande medida na zona sul da cidade, mas também festas praticadas em habitações mais pobres que ocorriam no centro do Rio de Janeiro. Como bem salientou o

pesquisador Roberto Moura, ao estudar os princípios da roda de samba, por exemplo, lembrando que no contexto histórico e urbano carioca sempre existiu uma mistura significativa de vários gêneros musicais populares, “do mesmo modo que é possível ler o Brasil de um ponto de vista da casa, é possível lê-lo através da roda”. (Moura 2004, 30)

Intercâmbios culturais: espaços, lugares e suas distinções

No entanto, para este artigo, não se pretende aprofundar as problemáticas abordadas por Moura no tocante a dialética instaurada entre as noções que articularam ideias sobre “a casa e a rua”, conceitos desenvolvidos pelo antropólogo Roberto Da Matta, para melhor se compreender o universo musical aqui tratado e a proposta levantada. Ainda que boa parte da circularidade da música do choro nas diversas localidades e instituições, estabelecidas naquele *Rio antigo*, indique a relevância desse jogo dialético tomado emprestado por Moura, para esse debate essa discussão foge ao escopo pensado aqui. No caso da narrativa de *O Choro*, é preciso notar apenas que a dimensão pública e/ou festiva da *rua* adentrou o mundo privado da *casa*. Sendo mais específico, e em conformidade com o que apontava Michel De Certeau em seu clássico livro, *A Invenção do Cotidiano*, estas instâncias deveriam ser analisadas a partir do *espaço praticado* narrado que aparece em um dado texto. (Certeau 1994)

Assim, para o historiador francês, “os relatos de lugares são bricolagens” compostos “com resíduos ou detritos de mundo”, naturalmente passado; e, por outro lado, uma cidade escolhida para se efetuar um exercício analítico poderia, então, ser também comparada a um sistema linguístico no qual o “ato da fala”, ou seja, a enunciação que induz alguma ação e/ou um deslocamento de um sujeito, bem como a imputação de um tempo específico no discurso usado pelo texto em questão, entre outros fatores, corresponderia para a historiografia ao “ato de caminhar”, conceituado pelo historiador como uma *enunciação pedestre*, que seria exercida por um sujeito histórico qualquer que, na maior parte dos casos, sempre aparece inserido em um *lugar passado* determinado. (Certeau 1994, 188)

Dessa forma, torna-se significativo apreciar essas questões de modo que, a partir delas, seja possível a aproximação de concepções teóricas propostas por Hayden White, como as de *passado prático* e *passado histórico*, mas não apenas, já que a ideia de passado

apresenta um lugar diferenciado e/ou modificado que se separa do presente experimentado, seja por meio de uma diferença de natureza, pode-se assim dizer, ou uma diferença de intensidade de parte dessa experiência sofrida e relatada por um sujeito histórico. Entretanto, essas perspectivas remontam, inevitavelmente, para outras acepções historicamente constituídas:

A distinção entre “passado histórico” e “passado prático” é devida a Michael Oakeshott, um conhecido filósofo político britânico e ideólogo conservador que morreu em 1990, aos oitenta e nove anos. A distinção é útil para diferenciar as abordagens dos historiadores profissionais modernos para o estudo do passado e as formas pelas quais os leigos e os praticantes de outras disciplinas lembram, buscam ou procuram usar “o passado” como um “espaço de experiência” que embasa todos os tipos de julgamentos e decisões na vida diária. (White 2018, 16)

Isto posto, o conceito de *espaço praticado*, pode contemplar aspectos que envolvem a tradição do choro, vistos em *lugares passados* que aparecem no texto do carteiro, nos quais o narrador utilizou, de algum modo, determinadas *enunciações pedestres* que delimitaram um cenário musical e histórico mais específico, através de uma reorganização da cidade do Rio de Janeiro, reordenando, em partes, tanto essa tradição em particular, quanto as referências espaciais citadas e recordadas pelo narrador. Portanto, esta acepção pode se relacionar com o conceito de *passado histórico* tanto quanto com o de *passado prático*; e, na melhor das hipóteses, combinar essas duas instâncias analíticas simultaneamente.

Em contrapartida, essas distinções conceituais propostas por White, de certa forma polêmicas, juntamente, por exemplo, com a teoria dos atos de fala elaborada pelo britânico John Austin, isto é, uma teoria que privilegia a linguagem como ação e enquanto tal, intensificam mais toda contenda epistemológica antiga, relativa aos usos e abusos do passado por parte dos historiadores, seja ele *prático* ou *histórico* ou, neste caso, *sonoro*. Neste sentido, para White, “o passado histórico é na realidade apenas o passado como os historiadores profissionais o construíram”. (Lorenz 2017, 47).

Paralelamente, para Certeau um *lugar passado* pode ser representado como um domínio autossuficiente que se transmuta em um outro lugar, distante do nosso presente, mas sempre articulado a ele de alguma maneira, modificando seus principais atributos conforme os sujeitos praticam aquele *espaço passado*, ou seja, à medida que eles se deslocam naquela cena passada ressignificando parte importante do mundo de outrora. Para

White essas diferenças não existiriam ou se aplicariam, até porque "o passado histórico é feito de eventos discretos cuja factualidade foi estabelecida sobre uma base deliberativa e de relações que são mais ou menos contingentes" e, sobretudo, esse esforço reflexivo "não ensina nenhuma lição de interesse para o presente". (Lorenz 2017, 48)

Ora, quando se pensa na musicologia histórica, ou mesmo na história da música relativa as performances musicais, por exemplo, essas perspectivas analíticas de White sobre distinção entre *passado prático* e *passado histórico* se tornam frágeis demais ou, ao menos, de difícil sustentação argumentativa. A prática musical assim como sua execução, seja aquela de tempos remotos ou aquela recuperada através de narrativas escritas por historiadores e/ou não-historiadores a respeito de um dado tema, continua tributária de um esforço deliberativo de agentes históricos que se preocuparam em conservar e transmitir esse conhecimento tradicional, tendo em vista sua disseminação através de uma oralidade que demarcou grande parte daquelas práticas.

Ou seja: não apenas a tradição oral recria uma certa história da música, bem como sua performance relativa através de saberes compartilhados nas rodas de choro, por exemplo, mas também tudo aquilo que já se escreveu sobre essa determinada tradição, independentemente do domínio proveniente, continua impactando-a de diversos modos, ensinando aqueles que se dedicam para a prática e a reprodução de tal musicalidade.

Assim sendo, certos pesquisadores da história da música urbana brasileira, mais afeitos às problematizações de uma história social, consideraram os processos históricos da sociedade brasileira combinados com o desenvolvimento que a música popular obteve naquele contexto. Estariam associados às perspectivas históricas que reconstroem, de certa maneira, um *passado histórico* por meio da análise de dados objetivos referentes a produção, consumo e a circulação daquela música urbana carioca, demonstrando, ainda, suas performances musicais na tentativa de se aproximar mais amplamente do passado tratado. Neste sentido, essas pesquisas atuaram, de certo modo, na fabricação de *passados práticos* por meio de suas narrativas, diretamente ligadas com a reprodução daquela música urbana.

Agora, apreciando pouco mais das ideias de Certeau e de White sobre as questões aqui tratadas, para o primeiro, a cidade pode, então, ser vista "como lugar de desejo" e "de

itinerários múltiplos”, instância onde “o espaço praticado se encarnava no caminhar de seus habitantes” (Dosse 2006, 90). Ou seja, para Certeau, observar a cidade no passado permite a análise e a propositura de elucubrações relacionadas com esses dois tipos de passado. Já para White, seria apenas o *passado prático* um lugar de desejo, já que ele indica “o passado da memória, do sonho, do desejo, assim como o da resolução de problemas, das estratégias e das táticas para a vida, tanto pessoal como comunitária”. (Lorenz e Bentivoglio e Tozzi 2017, 48). Portanto, o passado prático

é composto por todas aquelas memórias, ilusões, porções de informações errantes, atitudes e valores que o indivíduo ou o grupo convocam das melhores maneiras possíveis para justificar, dignificar, escusar, fazer um alibi ou defender ações a serem tomadas na busca de um certo projeto de vida. (White 2018, 16)

Diante disso, em que medida é possível a separação entre *passado prático* e *passado histórico*, sobretudo porque ambos detêm características comuns, e, se essa atitude for possível, até que ponto essa separação pode ocorrer junto de um melhoramento desse(s) passado(s)? Pensando por essa perspectiva de análise, tomando emprestado algumas das ideias formuladas pelo historiador Jörn Rüsen, pode-se, então, “melhorar o ontem?”. (Rüsen 2011, 259)

Outras perspectivas: abordagens analíticas do material sonoro passado

Para o historiador alemão, a possibilidade de transformação do passado em história, ou até mesmo de uma memória (pensando num *passado prático* típico, como quer White), dizem respeito a uma síntese de experiência e interpretação; e, tanto as respostas modernas ou pós-modernas advindas desse tipo de pensamento histórico não deveriam perder de vista sua relação fundamental com a experiência; gerando sentido e significado no agir e no sofrer humano de modo geral. (Rüsen 2011, 263)

Sendo assim, a “atribuição de sentido não é uma variedade deplorável do pensamento histórico, pelo contrário, é um elemento essencial de sua lógica”; e, sem esta atribuição, “a historiografia simplesmente não seria possível” (Rüsen 2011, 267). Existe, portanto, um contraste claro com as noções propostas por White, ao menos no que se refere a preeminência dos significados e sua práxis considerada somente num *passado prático*, sem

levar em consideração o enclausuramento epistemológico provocado por meio da utilização de princípios de objetividade e de cientificidade de modo enviesado, através, por exemplo, da construção de um *passado histórico* que pressupõe uma desconexão entre narrativa de história e experiência real vivida, por assim dizer.

Entretanto, a análise de um passado qualquer “uma vez carregado de significado para o presente por meio da interpretação, [torna-o] uma referência apta para orientar o agir e o sofrer humanos”, (Rüsen 2011, 271) e, de acordo com esse exercício crítico, tanto *passado histórico* quanto *prático* irrompem, ou só poderiam aparecer, através da interpretação em sentido lato. Ou seja, a ideia de que *passado histórico* não nos serviria para nenhum tipo de orientação parece ser uma averiguação e suposição teórica um tanto quanto precipitada.

Todavia, White poderia ter razão ao denunciar esse descompasso existente entre *passado histórico*, criado por historiadores profissionais, e sua baixa utilidade para a *vida prática* das pessoas se, e somente se, delimitasse melhor suas proposições e, principalmente, se ressaltasse, ou ao menos, inserisse em seus argumentos, o papel fundamental da recepção dessas narrativas por parte do público leitor. Ainda assim, parece que esse jogo epistemológico continuaria servindo, muito mais, para alargar as problematizações que envolvem as ideias de passado em geral e suas correspondências com a historiografia, do que apresentar soluções para essas incongruências que separam a história narrada da vivida.

Aplicações conceituais na historiografia do choro

Retornando para a história do choro, as movimentações e observações do carteiro Gonçalves Pinto, dadas junto de sua narrativa de 1936, seriam responsáveis por recriarem parte desta tradição musical brasileira, combinando elementos que advém de construções típicas de memória, notadamente presentes no discurso de seu livro *O Choro*, preenchendo lugares não habitados, vivificando situações progressas e os encontros musicais não mais acessados por boa parte da população. O carteiro, assim como, sua narrativa, recriaram, então, um passado sonoro, *prático* e *histórico*, relativo ao mundo do choro no Brasil que permanece atuante nas rodas de choro até os dias atuais, influenciando, sobremaneira, o imaginário dos chorões e, por consequência, boa parte de suas práticas musicais e históricas.

Neste caso em especial, seria possível imaginar ou, ao menos, constatar o término de um *passado prático* e o início de um *passado histórico*? Em qual medida pode-se, então, utilizar essas noções em separado numa análise que contempla o passado da música urbana brasileira? Aqui, parece ser necessário invocar a ideia de holismo, isto é, a noção de um conceito teórico que, de alguma forma, busca compreender fenômenos de maneira integral, observados em sua totalidade mais provável, ou exequível.

Por outro lado, observando de outro ponto de vista, as construções textuais presentes no livro *O Choro*, encantaram determinados espaços da cidade da Guanabara, à medida em que os deslocamentos vistos através das movimentações da comunidade afetiva dos chorões antigos eram relatados naquela cena musical passada e, sobretudo, à medida em que as rodas de choro se mobilizavam junto da população local. Dessa forma, é válido ressaltar que "os itinerários narrados não são feitos em uma marcha contínua, mas ao contrário, são pontuados de ausências, de amnésia, de lacunas e de esquecimento". (Dosse 2006, 90)

Ou seja, os itinerários dispostos numa narrativa de qualquer natureza, histórica ou não- histórica, são passíveis de sofrerem com os mecanismos constitutivos das memórias (importa menos saber se estas seriam, ou não, reais); e, nesse sentido, eles se articulam diretamente com pressupostos do *passado prático*, cujos desdobramentos efetivos resvalam em alguma utilidade para a vida. Em outras palavras, quando certos lugares aparecem num dado discurso, ou mesmo, quando a ideia de lugar é evocada e, conseqüentemente, enunciada numa narrativa, a utilidade para a vida parece emergir e se relacionar com o presente experimentado num sentido amplo, e isso claro, também observado num *passado histórico* reconstruído.

Para Rüsen, por exemplo, "o ponto de partida é a premissa de que todo conhecimento histórico desempenha uma função de orientação" e, dessa maneira, tanto a "ciência da história quanto a memória cultural compartilham dos mesmos critérios fundamentais de sentido", sendo que esses critérios seriam aqueles que "exercem a mediação entre experiência e significado". (Rüsen 2011, 271)

A hipótese, portanto, de que por meio das observações de um dado discurso sobre esse passado musical, obtém-se elementos para reconstrução da história musical carioca, decorre, então, por meio das encenações produzidas num plano narrativo, delimitado pela

inventividade do narrador sobre esse gênero urbano. Ressalte-se, ainda, que esta negociação entre elementos ficcionais e não-ficcionais, presentes nas memórias do carteiro, por exemplo, "possui um duplo significado. De um lado, a obra de ficção trabalha com materiais e matrizes provenientes do mundo social, os quais desloca, reformula, transfere para um outro regime de discursos e práticas". Por outro, esta "negociação é o que torna a obra inteligível para seus leitores, ouvintes e espectadores". (Chartier 2011, 349)

Paralelamente, esta negociação se estenderá até os domínios da interpretação histórica, servindo mais para matizar, elucidar e reelaborar eventos pregressos sofridos, traduzidos nas histórias de vida dos homens e mulheres que integraram a história da música urbana brasileira. Do ponto de vista hermenêutico, este exercício pode invocar nos leitores de tais narrativas um tipo de aperfeiçoamento do passado, uma espécie de reelaboração útil dele, no tocante à fabricação de estruturas de significados com efeitos exequíveis, engendrando, assim, um passado, *prático* e *histórico*, mais afortunado ou, ao menos, mais pacificado, por assim dizer.

Prosseguindo nestas perspectivas analíticas sobre esse olhar histórico particular, isto é, aquele que transforma um passado em história mediante a interpretação subsequente, atuando na explicação e/ou na ampliação daquele; torna-se necessário, ainda, sobretudo para analisar os registros sobre esta música urbana brasileira, observar a ideia de uma utilidade prática, captada a partir dessas cenas sonoras pregressas. Dessa forma,

A orientação cultural ganha contornos especificamente históricos por meio de uma representação do decurso temporal que empresta à conjuntura atual da vida prática tanto experiências do passado como expectativas de futuro. Tal representação permite que se implante uma imagem do passado no contexto cultural de orientação da vida prática atual. (Rüsen 2011, 271)

Neste sentido, a atuação do passado no presente, sua reelaboração e suas re(a)apresentações que aproximam fatos vivenciados através das impressões dadas por um observador, serve mais para orientar os receptores frente ao mundo tratado pela narrativa em questão, seja ele social, histórico, imaginativo, ou até, ficcional; conduzindo os leitores para enxergar, ao menos em partes, a ação humana sofrida e provocada por esses personagens presentes nessa narrativa, resvalando e, por que não, misturando as noções de *passado prático* e *histórico*.

Ademais, ao lado dessas reconstruções estabelecidas através da leitura e apropriação de uma determinada narrativa, soluções e/ou dissoluções plausíveis proporcionam verdades partilhadas entre grupos sociais que compõe uma dada geração, já que "só se pode conservar aquilo que, uma vez encontrado, foi considerado digno de conservação". (Rossi 2010, 89)

Ocorre, ainda, que "sem a relação conosco e sem nosso interesse ativo, o conjunto passado das ações humanas nada mais é do que um acervo morto" e, neste sentido, "sua transformação em história é sua vivificação pela atuação direta do interesse racional presente". (Martins 2009, 59). Assim sendo, esses pressupostos que servem para a constituição de pensamentos históricos singulares acerca de um passado musical brasileiro, ou melhor, de uma análise histórica sobre ele, com suas representações construídas a partir de instâncias que estão separadas temporalmente; se configuram em formas imbricadas de passado, presente e futuro; e, por outro lado, induzem para uma utilidade prática para a vida, amalgamando, assim, aquelas distinções teóricas estabelecidas por White.

Se um evento se tornou significativo num dado contexto pregresso e, também, pertence a um *passado prático e/ou histórico*, de alguma maneira aquele passado em particular, contido nos registros escritos analisados, permaneceu vivo no imaginário de grupos sociais tratados por uma determinada narrativa; como no caso de *O Choro*. Em vista disso, toda amplitude que a representação, por exemplo, que a roda de choro detém, tanto aquela evocada pelo discurso do carteiro, como nas histórias relatadas por ele, circula pelo mundo dos chorões até os dias atuais, ressignificando suas experiências e contemplando suas histórias, em particular.

Na conclusão desse debate, ainda que não exista uma solução clara, objetiva ou, até mesmo, prática para ele; outra ideia que parece ser fundamental para se pensar no passado em termos de utilidade para vida, em taxonomias teórico-metodológicas como *passado prático e/ou histórico* que integram as múltiplas histórias articuladas a ele, em narrativas historiográficas ou não-historiográficas que produzem lugares outros, diz respeito a equação desafiadora que conjuga ciência e ficção em um discurso acerca de um passado específico.

Em seu emblemático texto "O passado prático", Hayden White menciona, em partes, essa equação capciosa, porém não a desenvolve suficientemente bem, a ponto de apresentar

os argumentos necessários para ultrapassar e/ou aproximar de uma dissolução desse impasse provocado por essas hipóteses. Assim,

essa diferenciação entre o passado construído por historiadores e o outro, construído por filósofos da história, permite um *insight*, ou parece ser esse o caso, sobre a relação, por vezes incômoda, na moderna cultura científica ocidental, entre fato e ficção (às vezes referido como aquela entre história e literatura) dentro do contexto do modernismo cultural. (White 2018, 18)

Na sequência do texto destacado acima, White expõe uma série de nomes da primeira geração de escritores modernistas, sem explicar o porquê de invocar tais referências, dizendo apenas que “pareceram se voltar contra a “história” enquanto uma causa ao invés de uma solução para o problema de como lidar com um presente oprimido pelos resquícios do passado”, acentuando, dessa forma, que essa “história” em particular, da qual fugiam aqueles escritores, “não era o mundo que eles encontravam na vida cotidiana, mas aquela versão fantasmagórica do passado construída pelos historiadores profissionais” (White 2018, 19). Neste sentido, reforça, ainda mais, uma questionável diferença entre “mundo dos fatos” e “mundo dos valores”. (Lorenz 2017, 68)

Essas distinções teóricas que envolveram, e continuam a envolver, proposições factuais e enunciados valorativos sobre um campo do saber qualquer, foram trabalhadas nas teorias do conhecimento por diversos autores. Na argumentação de Lorenz, por exemplo, ideias que trazem certas noções sobre “redes de crenças” e “redes teóricas”, servem mais para explicar um contexto histórico num dado passado narrado, permanecendo, ainda, como uma resposta plausível para demarcar melhor a dessemelhança existente entre essas redes, não tão automática como parece crer White.

Por outro lado, a ficção para Certeau “é um discurso que dá forma ao real, sem qualquer pretensão de representá-lo ou ser credenciado por ele”, e, mais, o aparato científico usado nas construções feitas pelos historiadores carrega, naturalmente, aspectos de ficção. Ou seja, caso se pretenda separar as instâncias do passado em aspectos *práticos* ou *históricos*, torna-se necessário observar que essas fabricações historiadoras, ou alguma narrativa que relate um passado qualquer, “institui algo de real, na medida em que se considera como a representação de uma realidade”. (Certeau 2011, 48)

Aqui, para o historiador Roger Chartier, por exemplo, o que está em jogo seria sempre, ou quase sempre, uma negociação dada entre criação estética e mundo social, *histórico e prático*, portanto. Essa relação complexa que envolve representação e realidade, de narrativa e passado, de forma e conteúdo, permanece sendo um território espinhoso no qual tanto os historiadores profissionais, quanto os escritores provenientes de outras instâncias, seguem embrenhados.

Considerações finais

Por fim, para se aproximar do itinerário dos chorões evidenciado pela narrativa de *O Choro* e pelas possíveis trajetórias ali descritas, a fim de se constatar os *passados práticos* e/ou *históricos* dispostos nela, que ilustram esse percurso de produção e do consumo dessa música urbana específica do choro, é necessário levantar brevemente o problema que as habitações representaram para aquele *Rio antigo*, especialmente habitações localizadas na zona central da cidade, no porto e, também, zona norte, lugares tradicionalmente habitados por boa parte dos chorões tratados na narrativa do carteiro. Neste sentido, aquelas habitações traduziam questões que impactaram, direta ou indiretamente, a história da música urbana brasileira, constituindo um cenário peculiar que interferia na dinâmica dessa música urbana em particular, assim como em aspectos práticos e históricos, de maneira geral.

Neste sentido, a narrativa de *O Choro* apresenta, então, cerca de cinquenta logradouros, muitos deles ainda preservados atualmente, variando entre ruas, avenidas, largos e travessas do *Rio antigo*, sendo que muitas daquelas localidades indicavam as residências dos chorões biografados pelo carteiro, outras se referiam aos vários pontos de encontros daqueles músicos, bem como indicavam os lugares em que ocorriam festas e/ou reuniões musicais naquele cenário carioca passado. Sobre isso, vale ressaltar que:

No final do século XIX, a cidade, fora do centro comercial, está dividida em áreas aristocráticas e populares. Copacabana e Botafogo já se configuram como bairros de elite e os subúrbios, por exemplo, Irajá e Inhaúma, como uma alternativa para as camadas menos favorecidas, muito embora a maior parte dos trabalhadores continuasse a residir no coração da cidade, amontoada em cortiços, casas de cômodos ou no fundo do quintal das pequenas fábricas e oficinas onde trabalham. (Rocha 1986, 44)

As casas de cômodos, geralmente instaladas no centro da cidade, representavam um problema e uma solução para aquele Rio de Janeiro do período em questão. Problema porque, na maioria dos casos, prescindiam de condições mínimas de habitação, tais como higiene, ventilação, instalações adequadas, entre outras, cujos cômodos se constituíam, cada um, em uma unidade familiar autônoma. Além disso, devido a essas condições precárias, colaboravam com a disseminação de doenças, gerando epidemias que redesenharam as políticas públicas e, por consequência, a geografia da cidade dadas pelas muitas reformas urbanas praticadas na capital do início do XX.

Entretanto, essas habitações se configuravam como uma solução provisória para muitos trabalhadores envolvidos com a música urbana de algum modo, assim como para os núcleos familiares correspondentes que se viam em condições de pauperização e privação, impostas pelos altos preços praticados nos meios de transporte, por toda especulação imobiliária presente naquele período, entre outros fatores. Com os chorões essa situação não era diferente. Ou seja, observa-se, então, a partir das descrições do carteiro, a interação entre aspectos *práticos* e *históricos* consubstanciados na narrativa de *O Choro*, tornando-se complexo a separação entre essas perspectivas.

Assim sendo, no texto de Gonçalves Pinto, especificamente em um dos verbetes que integram sua narrativa intitulado “O Quarto do Raymundo”, um lugar “considerado um succursal de suas residências”, ou seja, um ponto de encontro dos chorões que ali dormiam e tocavam, nota-se uma descrição de um espaço privado, de propriedade de um flautista e folião carnavalesco, local muito frequentado pelo narrador, como ele mesmo informa em seu texto. Neste verbete, tem-se a impressão de que o espaço ali tratado, o *espaço praticado* pelo grupo de chorões, se referia mais àquele tipo de habitação mencionada, isto é, as casas de cômodos: “de volta dos bailes, ficavam todos abarracados no quarto do Raymundo em esteiras, haviam chorões que tinham até acolchoados”. (Pinto 2009, 73)

O endereço citado nesse tópico, a Rua Santana, denota que o quarto, ou melhor, a casa de cômodo de Raymundo se localizava nas imediações do centro, bem próximo ao Chafariz do Lagarto – um monumento situado na rua Frei Caneca e uma das primeiras referências espaciais que aparecem no livro de 1936. O verbete começa, então, com uma demarcação temporal de um tempo antigo, no qual boa parte das ações descritas ocorrem, seguidas por citações das localidades daquele *Rio antigo*, dos espaços onde ocorriam esses

encontros musicais e festivos durante o carnaval, ilustrando, assim, um provável itinerário do choro, entendido aqui como *agrupamento e prática*, que congrega o *passado prático e histórico* em torno da história particular dessa musicalidade. O narrador diz:

Na data de 1890 a 1898 em um quarto sito á rua de Sant'Anna, em uma avenida do lado opposto da Igreja do mesmo nome, por ocasião do Carnaval, era ahi que se reunia a flôr dos chorões, que fantasiados, formavam blocos divinaes dos melhores daquela época, tal era o conjuncto de harmonias vibradas por estes grandes artistas musicistas que percorriam os bairros da Cidade Nova, Praça Onze, e depois o centro da cidade arrancando entusiasticos applausos de todo pessoal de bom gosto da musica que em romaria, acompanhava-o bisando quasi todos os numeros executados magistralmente. (Pinto 2009, 73)

Observa-se, então, a movimentação do grupo social dos chorões, sobretudo pelas ruas centrais do Rio de Janeiro e pelos bairros adjacentes à elas, e, de outro ponto de vista, como as rodas de choro enunciaram àquela paisagem sonora, *prática e histórica*, no sentido de estabelecer um passado amplo, amalgamando àquelas distinções epistemológicas propostas por White, transformando, de certa maneira, aqueles lugares passados em espaços praticados, influenciando, ainda, os ouvintes da época que, segundo o próprio narrador, participavam daquela cena aplaudindo os chorões que se deslocavam no cenário descrito pelo texto.

Por fim, torna-se praticamente impossível afirmar se essas descrições particulares daquele Rio musical específico, elaboradas pelo carteiro, correspondem a um tipo de *passado prático* ou *passado histórico* que ocorreu durante esse período abordado em sua narrativa. De toda forma, nota-se que as cenas narradas pelo carteiro dizem mais respeito a combinação de ambos. Diante de tudo apresentado, se “é preciso três para dançar um tango”, como diria o filósofo da história Chris Lorenz, certamente para ouvi-lo, também. (Lorenz 2017)

Referências

Aragão, Pedro. 2013. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca.

Certeau, Michel de. 2011. *História e Psicanálise: Entre Ciência e Ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica.

_____. 1994. *Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.

Chartier, Roger. 2011. "A verdade entre a ficção e a história". In: *História, verdade e tempo*. Org. Marlon Salomon. Chapecó: Argos.

Dosse, François. 2006. "O espaço habitado de Certeau". In: *ArtCultura*, Edufu, v.8, n.13 (Agosto): 81-92. <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1373>

Koselleck, Reinhart. 1992. "Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos". In: *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10 (Julho): 134-146. <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1945/1084>

Lorenz, Chris. 2017. "É preciso três para dançar um tango: estabelecendo uma linha entre os passados prático e histórico", In: BENTIVOGLIO, J.; TOZZI, V. *Do passado histórico ao passado prático: 40 anos de Metahistória*. Vitória: Editora Milfontes.

Martins, Estevão C. de. 2009. "Historiografia: o sentido da escrita e a escrita do sentido". *Revista História & Perspectivas*, v. 1, n. 40 (Agosto): 55-80. <https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19208>

Moura, Roberto. 2004. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

Pinto, Alexandre Gonçalves. 2009. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte.

Rocha, Oswaldo P. 1986. *A era das demolições*. Cidade do Rio de Janeiro: 1870 – 1920. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura.

Rossi, Paolo. 2010. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora Unesp.

Rüsen, Jörn. 2011. "Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação de passado em história", In: *História, verdade e tempo*. Org. Marlon Salomon. Chapecó: Argos.

_____. 2001. *Razão histórica*. Teoria da história I: os fundamentos da ciência histórica. Trad. Estevão C. Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

White, Hayden. 2018. "O passado prático". In: *ArtCultura*, Uberlândia: Edufu, v.20, n.37 (Dezembro): 9-19. <https://doi.org/10.14393/artc-v20-n37-2018-47235>

DADOS DO AUTOR

Bacharel e Mestre em História pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" UNESP campus de Franca, na linha de História e Cultura Social, e doutorando pela mesma instituição. Tem experiência no campo da Música como

instrumentista, compositor, pesquisador e professor. Atua na área de História e Música, com ênfase em História da Música Popular Urbana Brasileira e suas narrativas. Pesquisa a relação entre teorias da Memória aplicadas à História da Música Popular Urbana e suas historiografias correspondentes.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.