

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE ARTES – IDA / DEPARTAMENTO DE MÚSICA

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES / DEPARTAMENTO DE MÚSICA

O CHORO DOS CHORÕES DE BRASÍLIA

Ivaldo Gadelha de Lara Filho

Orientador: Ricardo José Dourado Freire

Dissertação de Mestrado

Brasília-DF: Outubro/ 2009

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES / DEPARTAMENTO DE MÚSICA

O CHORO DOS CHORÕES DE BRASÍLIA

Ivaldo Gadelha de Lara Filho

Dissertação de mestrado submetida ao Departamento de Música da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Mestre em Música e Contexto, área de concentração em processos e produtos na criação e interpretação musical.

Aprovado por:

Ricardo José Dourado Freire, Doutor, UnB (Orientador)

Beatriz Duarte P. de Magalhães Castro, Doutor, UnB (Examinador Interno)

João Gabriel Lima Cruz Teixeira, Doutor, UNB - Sociologia (Examinador Externo)

Brasília-DF, 27 de outubro de 2009.

LARA FILHO, IVALDO GADELHA DE

O Choro dos Chorões de Brasília, 208 p., (Departamento de Música-UnB, Mestre, Música e Contexto, 2009).

Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília. Instituto de Artes. Departamento de Música.

1. Choro

2. Brasília

3. Performance

4. Contexto

I. UnB-Música

II. Título (série)

É concedida à Universidade de Brasília permissão para reproduzir cópias desta dissertação e emprestar ou vender tais cópias somente para propósitos acadêmicos e científicos. O autor reserva outros direitos de publicação e nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor.

Ivaldo Gadelha de Lara Filho

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE ARTES – IDA / DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Para Maria, Gabi e Titi.

Agradecimentos

À Gabi, minha esposa, pelo seu amor e amparo, pela sua generosidade e extraordinária capacidade de reflexão. Sem a sua presença na minha vida eu não conseguiria realizar este trabalho.

Ao Tiago, Titi do Bandola, bandolinistinha danado, pela inspiração e pureza na relação com a música.

À minha querida mãe Violeta e meus irmãos Tê, Nen, Flávia e Paulo, pelo amor e lealdade.

À Beth Tunes, minha sogra, pelas discussões e incríveis sugestões de leituras.

Ao Bob, meu sogro, pela humildade e leveza com que trata a vida.

Aos entrevistados: Augustão, Marcelo, Dudu Maia, Dudu 7 Cordas, Leo Benon, Paulão, Gordinho, Fabinho, Tonho, Henriquinho, Rafa, Frango, Lalá, César e Reco, meus amigos das Rodas e da vida, pela boa vontade e por compartilhar os conhecimentos e os ensinamentos que são a essência desse trabalho.

Ao Pedrinho Vasconcelos, a quem entrevistei, mas, traído pelos aparatos tecnológicos, perdi o registro. Suas reflexões e palavras, contudo, estiveram comigo e, de algum modo, estão no trabalho.

Aos chorões que não pude entrevistar, por simples falta de tempo, pelas amizades, pelo acolhimento.

Aos amigos de todas as horas, Cacai Nunes e George Lacerda.

Ao Clube do Choro e à Escola de Choro Raphael Rabello, pelo irrestrito apoio.

À Tartaruga Lanches, ao Paulão e Gordinho, pelas sextas-feiras extasiantes, pelas pizzas margueritas, pelas cachaças de bananinha.

Ao Serviço Social do Comércio – SESC, pelas horas semanais de dispensa para a realização do trabalho.

A Wagner Campos, o primeiro a abrir os meus olhos para a musicologia brasileira.

Ao orientador, Ricardo Dourado Freire, pela ajuda e liberdade concedida para a realização deste trabalho.

Resumo

O Choro é gênero instrumental brasileiro, surgido no Rio de Janeiro no final do século XIX. Desde a criação de Brasília, a cidade abriga chorões. Neste trabalho, músicos chorões de Brasília foram entrevistados, com vistas a identificar e analisar conhecimentos e percepções acerca de sua prática musical. Também foram analisados, por meio de observação em campo, dois contextos de performance típicos do gênero: a Roda de Choro e a apresentação formal. Foram observadas as Rodas de Choro que ocorrem semanalmente no Tartaruga Lanches, lanchonete localizada no final da Asa Norte em Brasília, ao longo de um ano; foram também observadas apresentações de artistas no Clube do Choro, tradicional casa totalmente dedicada ao gênero. A partir das entrevistas e das observações, os seguintes aspectos relacionados ao Choro foram analisados: modos de aprendizagem, contextos de performance, critérios de performance, relação entre manutenção da tradição e inserção de inovações. Os discursos dos chorões demonstraram que existe vasto conhecimento sobre o gênero transmitido oralmente, e compartilhado por aqueles que a ele se dedicam.

Abstract

Choro is a Brazilian music instrumental genre, which was born in Rio de Janeiro at the second half of the nineteenth century. This work will discuss the Choro performance and Choro musicians who live in Brasília and their vision about their art form. The research was based on interviews with musicians about their musical knowledge and their perception about their musical practices. There were also a critical observation of the fields where the Choro is played in Brasília, formal presentations that occur mainly at the Clube do Choro and a more informal setting of “Roda de Choro” at Tartaruga Lanches. The ethnographic work took special attention at the modes of learning by the musicians, the musical and social contexts, the relationship between tradition and innovation. The musicians’ discourse showed that there is a deep knowledge about happen musically and socially in the Choro field in Brasília, which is transmitted basically by oral tradition, and shared by the ones who choosed to belong to the Choro genre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
METODOLOGIA	4
PARTE A – HISTÓRIAS	7
A1. REVENDO O PASSADO.....	7
A2. DA LAPA AO PLANALTO CENTRAL	27
PARTE B – CONTEXTOS	44
B1. NA RODA DE CHORO	44
B2. NO PALCO DO CHORO.....	71
PARTE C - MÚSICA	88
C1. NINGUÉM APRENDE CHORO NO COLÉGIO.....	88
C2. MÚSICA DAS NUVENS E DO CHÃO	104
C3. SALVE-SE QUEM SOUBER	132
C4. IÊ, É MANDINGUEIRO, CAMARÁ!	145
C5. MODERNO É TRADIÇÃO	154
CONCLUSÃO	180
REFERÊNCIAS	185
ANEXO I – FICHAS DOS MÚSICOS ENTREVISTADOS	189
ANEXO II – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS	191
ANEXO III – CONHECIMENTO BÁSICO DO CHORO	192

INTRODUÇÃO

Independentemente da abordagem e do ponto de vista do pesquisador, a melhor maneira de entender qualquer música é estando “dentro” dela, e é assim que me lancei nessa empreitada. Cabe ressaltar que não nasci no berço do Choro mas, de algum modo, minhas raízes voltaram-se para essa tradição, e hoje nutrem-se dela. Os caminhos que me levaram ao seu encontro foram conjunturais, felizes e fortuitas coincidências. Por acaso, ou destino, tanto faz, estive em Rodas, fui apresentado a determinadas músicas, fiz determinados amigos, resolvi tocar clarineta. Fui criando profunda identidade com o universo do Choro, que passou a ser o meu próprio, o lugar onde me sinto verdadeiramente em casa. Se não nasci na tradição, vim morar nela e fui por ela acolhido de braços abertos. Impossível é ser imparcial. Portanto, devo buscar ser justo. Por isso, a referência fundante das reflexões do meu trabalho será o discurso dos chorões, independentemente se concordo ou não com suas opiniões. Por isso, devo postar-me com humildade perante as palavras desses que são os verdadeiros conhecedores dessa música, entendendo que nenhum estudo ou título acadêmico me tornarão jamais melhor do que eles. Ao dar voz a eles, não lhes faço nenhum favor. Pelo contrário: eles, ao me revelarem o sentido que essa música tem para suas vidas, ajudam-me a compreender o sentido da minha própria existência.

Este trabalho trata do gênero musical Choro e tem como objeto principal de pesquisa a comunidade dos chorões de Brasília. Considerando que essa comunidade é formada por pessoas conscientes do que fazem, e cujo conhecimento deve ser valorizado pois, de algum modo, reflete as décadas de tradição que nos antecederam. Optou-se por realizar um levantamento acerca dos elementos essenciais para o Choro a partir do discurso dos próprios chorões de Brasília. Em outras palavras, busco, nas páginas que seguem, descrever e analisar como os chorões entendem a música que fazem, quais elementos valorizam, como a produzem, como interpretam, como aprendem, etc.

São objetivos do trabalho identificar conceitos, modos de pensar, de tocar, de criar e de agir próprios dos ambientes do Choro, bem como descrever e analisar

elementos musicais característicos do gênero. Desse modo, pretende-se contribuir para ampliação do conhecimento acerca dessa manifestação musical brasileira.

Um sistema musical pode não se basear em uma *teoria musical*, mas, de acordo com John Blacking (1973), ele se apóia em uma ordem sonora, em uma organização que orienta o som. Supomos que é possível identificar uma **ordem sonora** subjacente ao Choro; supomos, ainda, que os chorões têm consciência dessa ordem. Desse modo, se a pesquisa investigar a *percepção da ordem musical* dos músicos que fazem parte do universo do Choro, poderá identificar elementos dessa ordem. Uma forma de ter acesso a esses conhecimentos é permitindo que os próprios músicos verbalizem seus conceitos e suas percepções. Tais conceitos podem, então, ser organizados de acordo com temas, que refletem justamente a ordem sonora do sistema musical a que dizem respeito. Foi seguindo essa lógica que a estrutura desse trabalho foi elaborada.

A primeira parte do trabalho – Histórias (Parte A, tonalidade menor) - é dividida em dois capítulos. No primeiro, “Revendo o Passado”, apresentamos um pouco sobre a trajetória histórica do Choro desde sua fase inicial, ainda no século XIX no Rio de Janeiro, passando pela sua profissionalização no começo do século XX, seu aparente declínio a partir dos anos 40 do século passado, seu renascimento nos anos de 1970, passando por novo declínio nos anos 80 e seu fortalecimento no início do século XXI. Essa incursão ao passado permite-nos compreender melhor o contexto histórico-social em que essa música foi sendo construída. Em “Da Lapa ao Planalto Central”, apresentamos um histórico do desenvolvimento do Choro na cidade de Brasília, que começa nos anos sessenta com a chegada dos pioneiros do Choro na nova capital, passando pela fundação do Clube do Choro de Brasília em 1977, pela fundação da Escola de Choro Raphael Rabello em 1998 e culminando na expansão do Choro em Brasília nos dias atuais. A partir dessa descrição, compreendemos melhor algumas particularidades do ambiente do Choro na capital do Brasil.

A segunda parte - Contextos (Parte B, tonalidade maior) - divide-se em dois capítulos: “Na Roda de Choro” e “No Palco do Choro”. Trata da análise, a partir de observações de campo, de dois contextos de performance comuns no Choro, quais sejam, a Roda de Choro e a Apresentação Formal. São analisadas as características ambientais, sociais, e musicais de cada um deles. Discutimos, ainda, de que forma o contexto interfere na música, bem como apontamos para as diferenças de

comportamento dos músicos em cada um dos contextos analisados. Mostramos que a vitalidade do Choro depende da existência das Rodas, pois nela ele foi criado e é continuamente recriado. Mas os palcos do Choro são essenciais para sua sobrevivência, na medida em que funcionam como vitrines para a sociedade e para o Estado, de cujo apoio e valorização o Choro não pode prescindir.

A terceira parte – Música (Parte C, tema aberto a improvisações na tonalidade da Subdominante) - é dividida em cinco capítulos. O primeiro, “Ninguém Aprende Choro no Colégio” trata sobre os modos de aprendizagem do Choro, ou seja, como os chorões aprendem e transmitem essa música, e quais os elementos que valorizam para o aprendizado do Choro. Em “Música das Nuvens e do Chão”, tratamos dos critérios para avaliação de desempenho (performance) dos chorões, com ênfase em dois aspectos marcantes, o virtuosismo *versus* a expressividade, e a construção da identidade musical do chorão. “Salve-se Quem Souber” trata de um importante critério de performance, considerado por muitos a marca registrada do Choro: a improvisação. Investigamos os tipos de improvisação mais utilizados, bem como as formas como os chorões o realizam e aprendem. Analisamos ainda, os conceitos estéticos adotados pelos chorões para a avaliação dos improvisos. Em “Iê, é Mandigueiro Camará!”, ousamos discutir um assunto também associado à performance, e bastante citado nas entrevistas: a poética da malandragem. Investigamos de que forma esse espírito malandro se expressa musicalmente no Choro. Por fim, “Moderno é Tradição” trata das polêmicas e discussões no meio dos chorões sobre a tradição e as inserções de inovações ao gênero.

METODOLOGIA

Foram entrevistados 15 músicos que fazem parte da comunidade de chorões de Brasília. Entre eles, estão professores da Escola de Choro Raphael Rabello, integrantes do grupo Choro Livre e outros músicos atuantes em Brasília. Uma pequena ficha de cada entrevistado encontra-se no Anexo I. As entrevistas foram aplicadas individualmente ou aos pares ao grupo amostral. As perguntas feitas tratavam sobre diversos aspectos relacionados às suas práticas musicais. Por meio dos relatos dos chorões, buscou-se identificar e analisar conhecimentos e percepções acerca de sua prática musical.

Tunes e Simão (1998) discorrem sobre as análises do relato verbal para a realização de pesquisa na área de psicologia. Algumas de suas considerações são importantes para esse trabalho. As autoras concebem o relato verbal não como uma superestrutura da coleta de dados da pesquisa, mas como parte orgânica e integrante da mesma (Tunes e Simão, 1998, p. 1). Todavia, os relatos utilizados em pesquisas diferem dos informes cotidianos, na medida em que o pesquisador tem uma meta a ser alcançada, e para tanto, orienta os relatos por meio de perguntas planejadas. Justamente para que os relatos dos chorões contemplassem os objetivos da pesquisa, de acessar conhecimentos e percepções de músicos sobre o Choro, foram utilizadas entrevistas semi-estruturadas.

O roteiro das entrevistas encontra-se no Anexo II. Utilizou-se o mesmo roteiro para todos os entrevistados, mas optou-se por ampliar a liberdade dos entrevistados para versarem sobre os assuntos que mais lhes apraziam. O modelo de entrevistas semi-estruturadas foi escolhido por ser mais adequado a esse tipo de abordagem, em que se deseja conhecer *como* o entrevistado conceitua e pensa o seu fazer musical. Este modelo metodológico, de acordo com Laville & Dionne (1999), consiste na elaboração de uma *série de perguntas abertas, feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento* (p. 188). Para eles, a flexibilidade dessa metodologia permite obter informações mais ricas e fecundas. Para Tunes e Simão (1998, p.1), é importante a possibilidade de alteração do roteiro pré-estabelecido, *pois ao pesquisador cabe organizar, inferencialmente, o conteúdo das*

falas do sujeito, atribuindo-lhes significado, de modo a estabelecer condições para a emergência de novos relatos. Desse modo, as entrevistas semi-estruturadas abrem espaço para o aparecimento de elementos não previstos pelo pesquisador, enfatizando e fortalecendo, portanto, a voz dos entrevistados.

Os relatos foram registrados em um gravador digital, e posteriormente, transcritos. Conforme os dados coletados foram sendo analisados, constatou-se que alguns assuntos e discussões eram citados com frequência pelos entrevistados. A partir daí, foram definidos eixos temáticos que orientaram as análises posteriores. Tais eixos deram origem aos capítulos da dissertação. De fato, Tunes e Simão (1998) afirmam que o relato verbal é, ele próprio, utilizado pelo pesquisador para dar prosseguimento à pesquisa. Tal foi o procedimento adotado neste trabalho. O relato dos chorões conduziu a definição dos temas que seriam abordados, e, a partir deles, foi sendo definida a estrutura da dissertação.

A partir dos discursos, para cada eixo de análise, foram identificados e analisados as convergências, divergências, conceitos, percepções, críticas, conflitos, contradições, e uma série de outros aspectos considerados importantes para o entendimento do Choro e de sua comunidade.

Paralelamente às entrevistas, foram realizadas observações *in loco* de uma Roda de Choro, que acontece às sextas-feiras no Tartaruga Lanches, Asa Norte, Brasília, durante o período de um ano. Foram feitos registros escritos e em vídeos das Rodas de Choro. Foram observadas também 10 apresentações musicais no Clube do Choro de Brasília.

Concomitantemente a esses procedimentos, foi realizado um extenso levantamento bibliográfico sobre o Choro, com o objetivo de traçar um panorama geral dos conhecimentos acerca deste assunto.

Primeiramente, foram selecionados trabalhos escritos sobre o Choro que abordam aspectos do seu desenvolvimento histórico. Tais trabalhos consistem basicamente nas biografias de grandes chorões, como Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, entre outros. Embora tragam elementos acerca da estrutura musical do Choro, centram-se na história de vida dos personagens importantes para seu surgimento e desenvolvimento. Por isso, são ricos em registros sobre os contextos

sociais em que o Choro aconteceu. Em segundo lugar, foram analisadas publicações sobre o samba e outros gêneros da música brasileira, que, por comparação, podem servir como modelo analítico para o estudo do Choro. Tais trabalhos também contribuem para análise dos contextos sociais em que o Choro se inseriu, porque Choro e samba, ao longo da história, estão musical e geograficamente próximos. É comum, também, a presença de intérpretes e compositores que transitam entre os dois gêneros. Por último, algumas teses, dissertações e artigos recentes trazem contribuições importantes para a bibliografia do Choro. Esses trabalhos possuem análises mais detalhadas e especializadas sobre aspectos musicais do gênero.

Os registros históricos forneceram informações e análises sobre os contextos em que o Choro ocorre, cujo entendimento é de crucial importância para que se compreenda com profundidade o universo do gênero; por serem ricos em registros de episódios e fatos, esses trabalhos serviram como referências factuais. As análises sobre o samba, tema cuja tradição de estudo é consideravelmente maior, trazem análises sócio-antropológicas e musicais densas, e serviram como referências teórico-musicais para os estudos sobre o Choro, pois samba e Choro são gêneros musicais aparentados. Por fim, os trabalhos acadêmicos recentes, notadamente as dissertações de mestrado e teses de doutorado, são contribuições importantes para a consolidação de um conhecimento acadêmico sobre o Choro; todavia, por serem (como não poderiam deixar de ser) altamente especializadas, foram utilizadas como referências pontuais.

Semelhantemente aos procedimentos para a definição dos eixos temáticos, as teorias e os teóricos que serviram de base para nossas argumentações foram escolhidos após definidos os eixos temáticos. Essa escolha foi estabelecida de acordo com as abordagens dadas para cada eixo de análise. Foram utilizados teóricos não apenas da musicologia, mas também de outras áreas do conhecimento como filosofia, antropologia, sociologia e história.

Além das fontes de pesquisa citadas, foram utilizadas também fotografias, partituras e registros de imagens.

PARTE A – HISTÓRIAS

A1. Revendo o Passado

A realização de um trabalho acadêmico requer a definição precisa dos termos utilizados e de seu objeto de estudo. Deste modo, em um texto sobre o *Choro*, espera-se que, logo à primeira vista, seja encontrada uma definição clara e breve desse gênero musical. Todavia, é impossível responder em poucas palavras à pergunta: *o que é o Choro*¹? Historicamente, é tratado como uma manifestação de música instrumental brasileira que surgiu no final do século XIX no Rio de Janeiro (Livingston e Garcia, 2005). A definição do termo refere-se a um estilo de tocar, a um gênero musical, e também a uma formação instrumental específica. Esses três elementos fazem parte do seu universo, mas não são suficientes para explicá-lo. Portanto, o entendimento de seu significado depende de uma série de outros fatores. Diante disso, com vistas a situar o leitor dentro do assunto, será apresentado um breve panorama do estado de conhecimento atual sobre a história e tradição desse gênero musical.

É possível encontrar uma quantidade relativamente grande de escritos que abordam aspectos do desenvolvimento histórico do Choro. Tais trabalhos consistem basicamente nas biografias de grandes chorões, como Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, entre outros. Embora tragam elementos acerca da estrutura musical, centram-se na história de vida dos personagens importantes para o surgimento e desenvolvimento do gênero; todavia são bases importantes para qualquer trabalho acadêmico sobre o assunto. Dentro desta variedade de fontes que tratam da história do gênero, destaca-se a obra *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music* (Livingston e Garcia, 2005), por ser a mais completa em termos de traçar um panorama histórico geral para o gênero.

¹ Encontra-se, no Anexo III, pequeno texto explicativo dos conhecimentos básicos sobre o Choro, que deverá ser consultado pelo leitor que não tem familiaridade com o gênero.

Segundo seus autores, no final do século XIX, no Rio de Janeiro, a modinha e o lundú representavam apenas uma parcela da diversidade de músicas que se expandiam no contexto urbano carioca. Nele surgiam também os chamados ternos, nome usado para definir os primeiros grupos instrumentais nos quais o Choro se desenvolveu. Um dos ternos mais importantes desse período é o de Joaquim Antonio Callado, chamado “Choro Carioca”. No âmbito desse pequeno grupo instrumental, alguns elementos do estilo foram sendo definidos e algumas músicas começaram a ser conhecidas como parte do “Choro”. Após Callado, três instrumentistas foram de crucial importância para o surgimento do Choro. Livingston e Garcia (2005) afirmam que os quatro pilares da tradição são os compositores Joaquim Antonio Callado (1848-1880), Anacleto de Medeiros (1866-1907), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934).

Livingston e Garcia (2005) apontam outras duas importantes tradições musicais cariocas importantes para o surgimento e desenvolvimento do Choro: a música dos barbeiros e as bandas de fazenda. Os ternos de barbeiros eram formados basicamente por negros forros, que animavam festas populares. A formação instrumental consistia basicamente de violão, cavaquinho, flauta e, dependendo da ocasião, juntavam-se a eles trompetes, trompas e tambores de balde. Os repertórios variavam também conforme a ocasião e a audiência, e constituíam-se basicamente de modinhas, lundus e fados. A dança costumava estar presente, sendo comuns a quadrilha, a marcha dobrada, e as versões brasileiras das danças ibéricas, como a tirana e o fandango. A música e a dança foram sendo transformadas, dentre outras coisas, pelo gosto e costume local e principalmente pela influência da rítmica africana. Ao mesmo tempo acontecia um tipo de música muito semelhante à dos barbeiros no meio rural, denominada banda da fazenda. Esses grupos eram formados por negros escravos que, influenciados pelas tendências urbanas, tentavam reproduzir aquela música com formação instrumental e repertório similar à música dos barbeiros. Segundo Livingston e Garcia (2005), a história da formação instrumental e dos grupos de Choro foram diretamente influenciadas pelos choromeleiros, pelos barbeiros e pelas bandas de fazenda.

No final do século XIX, com a mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, desencadeou-se um processo migratório de negros recém libertos, de nordestinos e de imigrantes portugueses e italianos. Essas comunidades amontoavam-se

em cortiços no centro da cidade onde mantinham e misturavam suas práticas culturais. Nesse período, o Rio de Janeiro passa por profundas transformações urbanas: os cortiços são destruídos e surgem as favelas. Surgem, então, novas oportunidades de trabalho no setor industrial e no funcionalismo público, e a classe média se fortalece. Livingston e Garcia (2005) afirmam que o Choro foi a primeira expressão musical da classe média carioca. O ambiente da classe média acolhia a música da elite, dos imigrantes e dos negros. Personagens importantes desse período foram as figuras das Tias (senhoras negras com certa ascensão social), que promoviam em suas casas verdadeiras festas, onde se reuniam políticos, músicos, malandros, negros, nordestinos, imigrantes, enfim toda sorte de gente.

Importante contribuição para o estudo da história do Choro foi dado por José Ramos Tinhorão (1999), na obra *História Social da Música Brasileira*. O autor, assim como Livingston e Garcia (2005), aponta a importância da música dos barbeiros para o desenvolvimento do Choro. Afirma ele que, naquele período, era comum a existência de negros livres nas camadas de baixa renda da população, que se ocupavam das mais diversas atividades, dentre as quais, a de barbeiro. Nos momentos de ócio, que eram freqüentes neste ofício, se dedicavam também a outras atividades que exigiam habilidades manuais, entre elas, a prática musical. Os barbeiros animavam festas populares e religiosas, e como eram muito solicitados começaram a montar seus próprios ternos (pequenos grupos instrumentais). Com a possibilidade de ganharem algum dinheiro com a nova atividade, aqueles grupos de instrumentistas negros eram praticamente os únicos fornecedores de música de entretenimento para a população dos centros urbanos do Rio de Janeiro e de Salvador. Nos registros estudados por Tinhorão (1999) não faltam alusões ao caráter alegre da música produzida pelos barbeiros. As festas religiosas eram palco por excelência desses músicos cidadãos. Segundo esse autor, a segunda metade do século XIX assistiu ao virtual desaparecimento da música de barbeiros, eminentemente negra, concomitantemente ao surgimento de uma classe média baixa, mestiça, operária e assalariada. A herança da música instrumental negra dos barbeiros foi passada para essa nova classe urbana que surgia no Rio de Janeiro pré-industrial. De posse dessa tradição, os novos instrumentistas iriam, a partir dela e com outras influências, criar o Choro (Tinhorão, 1999).

Livingston e Garcia (2005) afirmam que os principais gêneros precursores do Choro foram a modinha e o lundu. O termo modinha é o diminutivo de *moda*, termo português que significa *melodia*. As modas eram populares em Portugal, e, trazidas ao Brasil, faziam sucesso entre as camadas mais baixas da população. Eram parte do repertório popular, tocadas e cantadas à luz da lua em serenatas nas pequenas vilas do interior, ou nos bairros suburbanos das cidades maiores. A instrumentação da modinha influenciou os conjuntos de Choro que posteriormente surgiram, pois eram comuns os ternos formados por flauta, violão e cavaquinho. O lundu surgiu no início do século XVIII a partir da tradição musical dos escravos bantos. Foi o primeiro gênero brasileiro que combinou ritmos africanos com harmonia, melodia e instrumentação européias. Tanto a modinha quanto o lundu se apresentavam em duas formas: uma popular e informal, freqüente nas classes baixas, e outra, mais formal e com melodias mais elaboradas, apresentadas nos salões das classes mais altas. O lundu era um gênero vocal, mas Livingston e Garcia (2005) apontam para uma forma instrumental do lundu, em que uma flauta ou clarineta eram responsáveis por tocar a melodia, acompanhados pela viola (espécie de violão de cinco cordas) ou pelo violão de seis cordas. O lundu instrumental, de acordo com esses autores, foi o precursor do maxixe e do Choro.

O maxixe emergiu no final da década de 1870, associado a uma dança sensual que criou bastante polêmica. Apesar disso, o maxixe fez grande sucesso no Rio de Janeiro, e chegou a ser apresentado em Paris. De acordo com Livingston e Garcia (2005), o maxixe surgiu quando um grupo de dançantes do carnaval começou a adicionar passos do lundu à polca. Para acomodar a música aos novos passos, a polca era tocada em andamentos mais rápidos. Tinhorão (1999) afirma que o maxixe nasceu conforme os músicos que acompanhavam os dançarinos naturalmente foram aproximando a polca dos ritmos afrobrasileiros, a fim de facilitar os movimentos da dança. A estrutura musical do maxixe é semelhante à da polca, com a melodia construída em frases de oito compassos em uma forma rondó (ABACA); a diferença em relação à polca está no andamento mais rápido e no ritmo tipicamente afrobrasileiro. O maxixe é instrumental desde seu nascimento, e as melodias são construídas em escalas, executadas com rapidez, e arpejos. O maxixe estava associado às classes baixas, e pela sensualidade da dança, era considerado vulgar. Por isso, compositores de maxixes (dentre os quais o próprio Ernesto Nazareth) não utilizavam esse termo para caracterizar suas composições. Assim, era comum a existência de maxixes compostos sob a

designação de *tango* ou *tango brasileiro*. Na década de 1930, o maxixe foi perdendo popularidade para o novo ritmo local – o samba – e para gêneros importados, como o *foxtrot*. Apesar disso, o maxixe permaneceu no repertório do Choro, estando presente em composições contemporâneas.

Foi também a década de 1870 que José Ramos Tinhorão (1999) aponta como a do surgimento do Choro. Ele toma por base o primeiro registro escrito sobre o Choro (*Choro: Reminiscências dos Chorões*), datado de 1936, e escrito por Alexandre Gonçalves Pinto, este registro foi reeditado pela FUNARTE em 1978. Alexandre Pinto era funcionário dos correios, violonista e freqüentador das Rodas de Choro na virada do século XIX para o XX. Seu relato traz biografias dos músicos mais destacados do início do século XX, e descrições do ambiente dos chorões. A leitura do livro nos permite perceber que seu autor não era escritor, tampouco tinha grandes conhecimentos musicais, pois o texto apresenta erros de grafia e gramática, e não traz análises aprofundadas sobre o Choro naquele período. Todavia, seu valor reside em registrar, pela primeira vez, nomes e características de instrumentistas que, não fosse esse esforço, estariam para sempre esquecidos.

Cazes (2005) também faz referência à década de 1870 como sendo o período em que a nomenclatura “chorinho” começou a ser utilizada para designar o Choro. Mas ele afirma que, se for para determinar uma data para o surgimento do Choro, seria 1845, quando pela primeira vez a polca foi dançada no Brasil. Livingston e Garcia (2005) referem-se ao período de 1870 a 1920 como o de intensa mudança no Rio de Janeiro, que passou de vila provinciana a cidade industrializada. Como consequência da industrialização, surgiu uma classe média urbana, formada por profissionais liberais e pequenos funcionários da indústria que não se identificavam nem com a elite, muito rica e poderosa, nem com os descendentes diretos dos escravos, extremamente pobres e carentes. O Choro era a expressão musical dessa nova classe média. Livingston e Garcia (2005) afirmam que são muitos os aspectos do Choro que o caracterizam como manifestação de classe média: primeiramente, é preciso uma renda razoável para obtenção dos instrumentos típicos do gênero (flauta, cavaquinho e violão); em segundo lugar, os locais onde o Choro acontecia – quintais e casas – eram moradias de classe média, diferentes dos cortiços e das “favelas” onde viviam as classes mais baixas.

Observamos que, pela falta de registros precisos, não se pode identificar com exatidão o momento do surgimento do Choro. Porém, principalmente pela contribuição de Alexandre Gonçalves Pinto, podemos afirmar que a segunda metade do século XIX foi de fundamental importância. Também outros indícios históricos, conforme já explicitado, apontam esse período como o de consolidação do Choro como gênero musical.

Sobre a origem do termo “Choro” existem inúmeras hipóteses. Uma atribui o nome à forma melancólica com que os chorões executavam as modinhas e as serestas; outra, a dois gêneros populares de música de salão portuguesa denominadas Doce Lundu Chorado e Chorar no Pinho. Outra hipótese mencionada por Livingston e Garcia (2005) faz a conexão do termo com um tipo de dança afro-brasileira chamada Xolo. Baptista Siqueira (1967) afirma que o termo surgiu a partir de frases que se referiam a gêneros portugueses, principalmente o *lundu chorado*. Gérard Béhague (1966) afirma também existir uma ligação entre os termos Choro e *xolo*, dança afrobrasileira. Ary Vasconcelos (1984, apud Livingston e Garcia, 2005) afirma que o termo originou-se de *choromeleiro*, o tocador de choromela. A choromela, instrumento similar a clarineta e oboé era um instrumento de sopro popular na Europa, e, trazido ao Brasil, era tocado em Minas Gerais. Na década de 1830, muitos choromeleiros se mudaram para o Rio de Janeiro, e esse instrumento tornou-se comum na cidade, e passou a fazer parte de sua vida cultural. Aos conjuntos instrumentais que possuíam a choromela, dava-se o nome de *choromelos*, e de *choromeleiros* a todos os que dele faziam parte (sendo ou não tocadores de choromela). Quando a choromela foi substituída pela flauta, o nome foi mantido como designação desses conjuntos instrumentais.

A partir do final do século XIX e início do século XX, grandes nomes do Choro começaram a ter maior projeção. Eram compositores e músicos virtuosos. Em geral, a história do Choro se conta a partir das proezas musicais desses notáveis chorões. Por isso, um grande número de biografias de chorões estão disponíveis. A partir das histórias pessoais dos chorões, é possível se conhecer a história e o desenvolvimento do gênero. A seguir, são citadas algumas dessas biografias.

Considerado o *pai dos chorões*, Joaquim Callado viveu entre 1848 e 1880. Em sua biografia, André Diniz (2002), narra a trajetória do flautista de fundamental

importância para a história do Choro, por ter criado, em 1875, o primeiro conjunto de Choro que se tem registro, formado por flauta, cavaquinho e violão.

Em 1979, Marília Trindade Barboza da Silva e Arthur de Oliveira Filho publicaram a primeira biografia daquele que sem dúvida é considerado o maior expoente do Choro. *Filho de Ogum Bexiguento* (Silva e Oliveira Filho, 1979) traça a história de Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha, do nascimento até sua morte, em 1973. Pixinguinha, nascido em 1898 no Rio de Janeiro, esteve presente nos momentos e lugares mais importantes da história do samba e do Choro. Desde a Casa da Tia Ciata, que freqüentava desde menino, berço do samba, onde foi composta a famosa “Pelo Telefone”, passando pelos “Oito Batutas”, até a inauguração do rádio, Pixinguinha esteve presente. Teve igual e impressionante vulto em três campos da música brasileira, principalmente o Choro: interpretação (como exímio flautista), composição e orquestração. Na segunda metade do século XX, quando Pixinguinha se encontrava em situação financeira difícil, foi convidado pelo flautista Benedito Lacerda a realizar uma série de gravações de seus choros. Como condição, as composições deveriam ser registradas como de autoria de Pixinguinha e Benedito Lacerda; além disso, Benedito Lacerda tocava os solos na flauta, e Pixinguinha fazia os contrapontos no saxofone. Devido a esse contexto peculiar, Pixinguinha deixou, nos contrapontos de seu saxofone, uma de suas contribuições mais geniais para o Choro. Outra biografia de Pixinguinha foi posteriormente publicada em 1997, por Sérgio Cabral (1997). O livro consiste em monografia vencedora de concurso promovido pela Funarte. Editado por Almir Chediak, o livro abarca os 62 anos de atividade artística do músico e compõe um dos melhores retratos de sua personalidade. Um apêndice traz a discografia completa de Pixinguinha.

Em 2005, foi publicada importante biografia de Ernesto Nazareth (Ernesto Nazareth, *Pianeiro do Brasil*; Costa, 2005), um dos pilares do Choro, cuja história permanece ainda repleta de mistérios. Ernesto Júlio Nazareth nasceu no Morro do Nheco (hoje Morro do Pinto) em 20 de março de 1863. Aprendeu a tocar piano com a mãe, morta quando ele tinha dez anos. Ainda na infância, sofreu uma queda que lhe trouxe complicações auditivas. A primeira música, uma polca-lundu chamada “Você Bem Sabe”, foi escrita aos 14 anos. Autor de peças essencialmente instrumentais, fazia canções para serem escutadas, não dançadas, como afirmou certa vez. Se o público não

prestasse atenção, parava de tocar. Em 1902, no mesmo ano em que foi feito o primeiro registro fonográfico no País, teve sua composição “Está Chumbado” gravada pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, sob regência de Anacleto de Medeiros. Anos mais tarde ganharia fama ao piano da sala de espera do cinema Odeon — para o qual rendeu uma homenagem no tango que leva o nome da sala. Por toda a vida renegou o maxixe, dizendo que era “ritmo menor”, embora sua música contivesse muitos elementos desse ritmo. Em fevereiro de 1934, Ernesto Nazareth saiu escondido da colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Estava internado para tratar-se de um distúrbio nervoso causado pela sífilis. Foi encontrado três dias depois, morto, na Cachoeira dos Ciganos, localizada em uma floresta próxima. Os jornais da época, romanticamente, noticiaram que estava sentado com os braços estendidos, como se tocasse piano.

Outra obra de extrema importância foi publicada anteriormente, em 1967 (Baptista Siqueira, 1967). Com o título “Ernesto Nazareth na Música Brasileira”, trata-se da primeira biografia desse compositor. Os capítulos finais do livro trazem interessantes análises musicais de algumas peças de Nazareth, além de considerações acerca de questões polêmicas, tais como “Opiniões falsas sobre a música de Nazareth” e “Críticas às deturpações de toda a natureza”. Antes disso, em 1963, Aloysio de Alencar Pinto publicou dois ensaios na Revista Brasileira de Música (Pinto, 1963, a e b), em que relata passagens importantes da vida de Ernesto Nazareth, relacionados principalmente à sua atuação como pianista e compositor.

Interessante obra sobre Ernesto Nazareth, publicada também em 1963, por Jaime C. Diniz (1963), cujo título é “Nazareth: estudos analíticos”, traz a tentativa de analisar quatro peças de Ernesto Nazareth. Segundo o autor, na análise da música de Nazareth estariam presentes os aspectos “estético, histórico, crítico ou até polêmico”. As peças analisadas são: Você Bem Sabe, Celestial, Favorito e Marcha Fúnebre. Nas análises de cada peça, o autor faz comparações com outras peças do próprio Nazareth, e com composições de outros autores. O autor analisa minuciosamente as peças trecho a trecho, oferecendo inclusive transcrições daqueles mais importantes. No rol de obras que se limitam a tratar da biografia dos grandes chorões, a obra de Jaime Diniz (1963) se destaca por trazer análises musicais.

A vida de Chiquinha Gonzaga foi relatada também em duas biografias (uma delas deu origem a uma minissérie televisiva): *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida* (Edinha Diniz, 1999) e *A Memória Social de Chiquinha Gonzaga* (Milan, 2000). Maior personalidade feminina da história da música popular brasileira e uma das expressões maiores da luta pelas liberdades no país, promotora da nacionalização musical, primeira maestrina, autora da primeira canção carnavalesca, primeira pianista de Choro, introdutora da música popular nos salões elegantes, fundadora da primeira sociedade protetora dos direitos autorais, Chiquinha Gonzaga nasceu no Rio de Janeiro, em 1847. A estréia como compositora se deu em 1877, com a polca “Atraente”, composta de improviso durante Roda de Choro em casa do compositor Henrique Alves de Mesquita. Por desafiar os padrões familiares da época, sofreu fortes preconceitos. Já era uma artista consagrada quando compôs, em 1899, a primeira marcha-rancho, “Ó Abre Alas”, verdadeiro hino do carnaval brasileiro. Sua obra reúne dezenas de partituras para peças teatrais e centenas de músicas nos mais variados gêneros: polca, tango brasileiro, valsa, habanera, schottisch, mazurca, modinha etc. Chiquinha Gonzaga faleceu aos 87 anos de idade, no dia 28 de fevereiro de 1935, no Rio de Janeiro.

André Diniz (2007) publicou a biografia de Anacleto de Medeiros, maestro, compositor e arranjador de grande importância nos primórdios da história do Choro no livro *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros, a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Para resgatar a trajetória musical de Anacleto, o autor analisa as transformações urbanas, sociais e culturais do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. Anacleto de Medeiros é um nome fundamental na história da música brasileira, e seu trabalho como maestro e fundador de bandas tornou-se um marco. Anacleto rompeu com a forma dura com que as bandas marciais tocavam, imprimindo a elas suavidade e delicadeza na interpretação. Atribui-se a ele a “iniciação” de muitos chorões, em sua grande maioria músicos amadores, na atividade profissional, incorporando-os às bandas de sua criação. Suas composições influenciaram grandes nomes como Villa-Lobos, Pixinguinha, Jacob do bandolim e Radamés Gnattali, e são tocadas nas Rodas de Choro até os dias de hoje.

Anacleto Augusto de Medeiros, nasceu na ilha de Paquetá no estado do Rio de Janeiro em 1886. Filho de uma escrava liberta, iniciou seus estudos musicais na banda de Música do Arsenal de Guerra da Corte aos nove anos, e posteriormente no

Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Anacleto trabalhou como regente e instrumentista em teatros, grupos de Choro, festas familiares e religiosas, clubes e sociedades musicais. Mas foi na Banda do Corpo de Bombeiros, organizada por ele, que sua ação de educador, compositor e regente influenciou profundamente os rumos da música popular e fez com que ele, definitivamente, entrasse para a história. O maestro Anacleto, ao lado de Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, também foi um dos pilares do Choro.

Jacob do Bandolim, um dos mais importantes bandolinistas do Choro, teve sua biografia escrita por Ermelinda A. Paz, em 1997. O livro descreve diversas passagens da vida profissional e pessoal do bandolinista, e fornece vasta iconografia, partituras, discografia e depoimentos. Jacob Pick Bittencourt nasceu em 14 de fevereiro de 1918, no Rio de Janeiro. Despertou para a música por volta dos 12 anos de idade, época em que tocava gaita para os colegas da escola. Seu primeiro instrumento foi um violino, que pediu à mãe ao ouvir um vizinho francês que executava o instrumento. Não se adaptando ao uso do arco, passou a tocá-lo com o auxílio de grampos de cabelo. Foi então, que uma amiga de sua mãe explicou que havia um instrumento próprio para esse tipo de execução, e assim o bandolim entrou em sua vida. Durante toda a década de 1930, se dividiu entre a música e diversos trabalhos: foi vendedor, prático de farmácia, corretor de seguros, comerciante e escrivão de polícia, cargo que ocupou até morrer. Por não depender financeiramente da música, pôde tocar e compor com mais liberdade, sem sofrer pressões de gravadoras ou editoras.

Sua primeira grande chance aconteceu quando o flautista Benedito Lacerda o convidou a participar do "Programa dos Novos - Grande Concurso dos Novos Artistas", da Rádio Guanabara. Como intérprete, possuía não só estilo, fraseado, toque extremamente personalizado, mas um vasto repertório que em um caderno de notas sob o título de "repertório trivial" contava com 329 títulos. Músico extremamente exigente e perfeccionista, era muito rígido na sua vida pessoal e musical. Por meio das apresentações no rádio, firmou-se na música. Tocou nas mais importantes rádios da época, desde a Rádio Guanabara, até na Rádio Nacional. A partir de 1951, e pelo período de 10 anos, foi acompanhado pelo Regional do Canhoto. Em 1966, organizou o conjunto Regional Época de Ouro, integrado inicialmente por Dino Sete Cordas no violão de 7 cordas, César Faria, no violão, Carlos Leite, também no violão, Jonas da

Silva no cavaquinho, e Jorginho no pandeiro. O Época de Ouro é, até os dias atuais, considerado um dos melhores regionais de Choro já existentes. As composições de Jacob, como "Noites cariocas", "Receita de Samba", "A Ginga do Mané", "Doce de Côco", "Assanhado", "Treme-treme", "Vibrações" e "O Vôo da Mosca" tornaram-se verdadeiros clássicos do repertório de Choro. Jacob faleceu em 13/08/1969, de infarto do coração, quando retornava da casa de Pixinguinha.

Outra contribuição importante para o estudo do Choro foi dada por Silva (2004), que apresenta um estudo biográfico sobre o bandolinista Luperce Miranda. Barbosa (2004) faz um estudo da presença dos instrumentistas de cordas pinçadas no Choro e na música brasileira. Além disso, a autora faz uma interessante análise dos elementos contextuais que influenciaram os modos de tocar e compor dos três músicos que se destacaram como solistas de instrumentos de cordas pinçadas no decorrer do século XX: Luperce Miranda, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo (cavaquinho).

O mais importante cavaquinista da história do Choro, Waldir Azevedo, teve sua biografia escrita por Marco Antônio Bernardo (2004). Waldir Azevedo nasceu em 27 de janeiro de 1923, no Rio de Janeiro. Seu primeiro instrumento, uma flauta, adquiriu quando tinha sete anos de idade. Pouco depois, trocou a flauta por um bandolim e começou a se reunir com amigos para tocar música, aos sábados. Do bandolim foi para o cavaquinho, instrumento com o qual se tornaria conhecido nacionalmente anos mais tarde. Sua primeira apresentação foi como flautista, no Carnaval de 1933, quando tocou "Trem Blindado". Até meados da década de 1940, a música era para ele uma atividade de amador. Iniciou a carreira profissional em 1940 quando montou um Conjunto Regional e começou a se apresentar em diversos programas de calouros. Em 1945, entrou para o Regional de Dilermando Reis, que, posteriormente, passou o grupo para seu comando. No final da década de 1940, compôs e gravou o "Brasileirinho", sem dúvida um dos Choros mais conhecidos e tocados. Waldir é reconhecido por ter trazido o cavaquinho, instrumento sempre usado para acompanhamentos, para o solo, explorando novas potencialidades para o instrumento. Gravou mais de cinquenta discos, e excursionou por diversos países. Em 1980, faleceu na cidade de Brasília.

Dilermando Reis, violonista, teve biografia escrita por Genésio Nogueira (2002). Um dos mais importantes violonistas brasileiros, atuou como instrumentista, professor de violão, compositor, arranjador, tendo deixado uma obra vultuosa e versátil, composta

de guarânias, boleros, toadas, maxixes, sambas-canção e, principalmente, valsas e choros. Iniciou sua vida profissional aos 18 anos de idade. Em 1956, por interferência do recém-empossado presidente Juscelino Kubitschek, assinou contrato com a Rádio Nacional, para estrelar o programa "Sua majestade, o violão", nos primeiros anos apresentado por Oswaldo Sargentelli e, posteriormente, por César Ladeira. Foi professor de violão do então Presidente da República Juscelino Kubitschek e de sua filha. De 1941 a 1962, lançou 34 discos de duas faces com 68 músicas em 78 rpm. Dentre essas, 43 de sua autoria. Gravou também um total de 35 LPs. Em alguns de seus LPs foi acompanhado pelos grandes violonistas Horondino Silva, o Dino Sete Cordas, e Jaime Florence, o Meira. Além de sua vasta obra, deixou muitos arranjos editados.

Recentemente, grande contribuição para o bibliografia do Choro foi dada por Cazes (2005) que tenta refazer a trajetória histórica do Choro. Em seu livro *Do Quintal ao Municipal*, Cazes (2005) apresenta pequenas biografias de compositores, intérpretes e arranjadores que foram importantes para a história do Choro. A importância do livro reside em ter sido o único, até então, a conseguir reunir os principais fatos e personagens do Choro em um volume.

Sem reduzir o valor do livro de Henrique Cazes (2005), a publicação *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music* (Livingston e Garcia, 2005) é a mais completa que trata de toda a história do gênero. Os autores realizaram extensa pesquisa nas publicações de autores brasileiros que continham alusões ao Choro e sua história. As informações foram, então, reunidas em um livro que conta, com a maior riqueza de detalhes e precisão possíveis, a história e o desenvolvimento do gênero até os dias atuais.

A partir de sua consolidação como gênero instrumental brasileiro, que ocorreu nas primeiras décadas do século XX, o Choro viveu períodos de esplendor e de declínio. Livingston e Garcia (2005) identificaram 5 períodos para a história do Choro a partir de 1920: o da profissionalização do Choro (1920-1950); o do declínio do gênero (décadas de 1950 a 1970); o do seu renascimento (década de 1970); o de um novo declínio (década de 1980), e o período contemporâneo.

O período descrito como o da *profissionalização do choro* inicia-se na década de 1920 a partir de um processo, apontado por Hermano Vianna (1995), como crucial para

a consolidação do Choro e do samba como gêneros tipicamente brasileiros. Trata-se da tomada de consciência, por parte dos músicos e dos intelectuais da época, de que aquela música produzida nos subúrbios cariocas poderia ser considerada uma autêntica expressão da cultura brasileira. É importante ressaltar que a condição colonial do país tornava-o um importador cultural por natureza; a subvalorização da colônia incentivava a imitação daquilo que era considerado civilizado e nobre: a cultura e a sociedade européias. Esse pensamento, contudo, gerava respostas no seio da sociedade brasileira, notadamente entre os intelectuais, que buscavam encontrar, criar, enaltecer e fortalecer uma cultura que fosse genuinamente brasileira. Conforme a mistura de raças deu origem a um povo mestiço, esses intelectuais entendiam que uma cultura mestiça seria então a genuína expressão de um povo mestiço. O Choro, assim como o samba, encaixou-se perfeitamente nessa teoria.

Hermano Vianna (2005) mostra que foi com intenção deliberada de músicos e intelectuais que o Choro e o samba passaram a ser considerados gêneros brasileiros, expressões culturais genuínas de seu povo. Ele inclusive cita uma data como início desse processo: precisamente em 18/09/1926. Nessa noite, ocorreu um inusitado encontro entre intelectuais e músicos, em alguma birasca dos subúrbios cariocas. Nele estavam presentes o sociólogo Gilberto Freyre, o jornalista Prudente de Moraes Neto, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, Heitor Villa-Lobos, o músico francês Luciano Gallet, o sambista Patrício Teixeira e os chorões Pixinguinha e Donga. Sobre esse encontro, o humor ácido no relato de Gilberto Freyre torna claro sua forma de pensar o Brasil e a cultura brasileira, e evidencia o projeto de criação e enaltecimento de uma música e uma cultura brasileiras, a ser empreendido pelo povo filho da mestiçagem:

Ontem, com alguns amigos – Prudente, Sérgio – passei uma noite que quase ficou de manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga, outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício a cantar. Grande noite cariocamente brasileira. Ouvindo os três sentimos o grande Brasil que cresce meio tapado pelo Brasil oficial e postiço e ridículo de mulatos a quererem ser helenos (...) e de caboclos interessados (...) em parecer europeus e norte-americanos; e todos bestamente a ver as coisas do Brasil (...) através do pince-nez de bacharéis afrancesados (Freyre, 1979, p. 303 apud Vianna, 2005, p. 27).

Hermano Vianna (2005) defende a idéia de que, ao mesmo tempo em que políticas e ações eram empreendidas no sentido de coibir e impedir que manifestações culturais e religiosas afrobrasileiras e mestiças tomavam lugar no país, grupos de intelectuais e artistas militavam pela aceitação delas, sob o argumento de que eram autenticamente brasileiras. Esses grupos visavam implementar um projeto nacionalista, que rechaçava as meras imitações da vida e da cultura européias e norte-americanas. A música – principalmente o samba e o Choro – por serem mestiços, populares e, por que não dizer, altamente sofisticados, eram importantes exemplos de confirmação desse projeto, e de afirmação da capacidade do povo brasileiro de produzir sua própria cultura. Cabe aqui citar que, em 1922, a Semana de Arte Moderna, realizada cem anos depois da independência formal do Brasil, amplificou as vozes nacionalistas, pois tinha como objetivo declarado a valorização e o desenvolvimento de uma cultura brasileira autêntica. Foi, então, de acordo com Vianna (1995), no âmbito desse projeto nacionalista que se “inventou” a tradição nacional-popular brasileira, em que a música desempenhou papel fundamental.

A partir desse encontro, e por tudo o que ele representou, o Choro passou a ser apoiado e incentivado por importantes grupos da elite brasileira. O caldeirão fervilhante de ideais nacionalistas induziu mudanças no próprio Choro, sendo importante a emergência dos chamados *conjuntos regionais*. Até a década de 1920, o Choro era música de amadores, pois, embora muitos chorões fossem exímios instrumentistas, a maioria deles necessitava desempenhar outras ocupações para garantir o sustento. A partir dessa data, apresentações de Choro começaram a ser realizadas principalmente no cinema mudo. Juntamente com isso, surgia a incipiente indústria da gravação. Esses novos contextos alteraram os conjuntos de Choro, que incorporaram o pandeiro como instrumento de percussão e o violão de sete cordas em praticamente todas as apresentações; com essas novas exigências, surge a possibilidade de chorões se dedicarem à música como profissão. Fator de vital importância para a profissionalização do Choro foi o surgimento da gravação e do rádio. Em 1902, a Casa Edison iniciou a realização de gravações mecânicas no Brasil. Todavia, essas gravações eram feitas somente com instrumentos de sopro, que atingiam volume suficiente para serem gravados com essa tecnologia. Mas, a partir de 1920, o advento do microfone elétrico mudou isso, e os conjuntos regionais podiam ser gravados. A primeira transmissão de rádio brasileira se deu em 7 de setembro de 1922, na comemoração do centenário da

independência. Influenciada pela atmosfera nacionalista da Semana de Arte Moderna, a transmissão incluiu *O Guarani*, de Antônio Carlos Gomes, e alguns choros tocados por Pixinguinha e os Oito Batutas. Os conjuntos regionais surgiram pela alteração desses primeiros grupos de chorões que se apresentavam ao vivo nos rádios. Nas décadas de 1930 e 1940 os regionais eram os carros-chefe da indústria do Rádio, sendo esse o período mais glorioso do Choro. Pelo rádio, os regionais alcançavam as partes mais remotas do país. Assim, o Choro ficou conhecido não somente como música carioca, mas como música nacional.

Nas rádios, os *regionais* desempenhavam inúmeras funções, sendo exigido de seus músicos grande versatilidade e amplo conhecimento musical. Aos regionais cabia acompanhar os cantores, fazer a música de fundo e preencher as lacunas dos programas de rádio, momentos em que executavam o Choro. Esses conjuntos acompanhavam todo o tipo de música, incluindo sambas, modinhas e músicas norte-americanas. Normalmente, faziam uma introdução improvisada, para que o cantor começasse sua performance. Nos sambas, a introdução era feita pelo bandolim, flauta ou outro instrumento melódico. Esses instrumentos também improvisavam contrapontos à melodia ao longo da música. As baixarias do violão de sete cordas também eram improvisadas. Em geral, horas antes do Regional entrar no ar, os músicos se encontravam e decidiam o quê iriam tocar, os tons, e outros detalhes musicais; apesar disso, a performance era repleta de improvisos, não só dos violões e dos instrumentos melódicos, pois o pandeiro e o cavaquinho criavam também variações no ritmo e no centro.

As principais rádios atuantes nas décadas de 1930 e 1940 possuíam seus próprios regionais. Eram elas: Rádio Guanabara (Gente do Morro e Jacob e sua gente); Rádio Transmissora (O Regional de Claudionor Cruz); Rádio Clube (Waldir Azevedo e Seu Regional); Rádio Tupi (Regional de Benedito Lacerda e Regional de Rogério Guimarães); Rádio Mayrink Veiga (Regional do Canhoto); Rádio Nacional (Regional de César Moreno e Regional de Dante Santoro); Rádio Mauá (Jacob e Seu Regional, Regional de Darly do Pandeiro e Regional de Pernambuco do Pandeiro).

A partir do final da década de 1940, um conjunto de fatores contribuiu para o declínio dos regionais das rádios. Primeiramente, a saída de Getúlio Vargas do poder, em 1945, fez diminuir o teor altamente nacionalista do Estado brasileiro, que protegia

deliberadamente a cultura do país da entrada de culturas estrangeiras, notadamente a norte-americana, que, com força total, já se fazia presente em outros países do planeta. Com a saída de Getúlio do poder, as rádios, antes controladas pelo governo, tornaram-se majoritariamente privadas, podendo incluir na programação elementos que antes não eram permitidos. Sendo privadas e “livres”, as rádios estavam, então, à mercê das forças do mercado. Na prática, isso significou a ampliação da influência da música norte-americana, e a redução do espaço para os gêneros brasileiros. Os regionais foram sendo substituídos por conjuntos semelhantes às bandas e orquestras de *jazz*. Mas isso durou pouco, pois, na medida em que as rádios reduziam a programação ao vivo e utilizavam gravações, a presença cara e desgastante de conjuntos de músicos foi se tornando desnecessária. Os chorões ficaram desempregados. Alguns deles foram tocar em bandas de *jazz* e outros simulacros da música norte-americana; outros, simplesmente desapareceram da cena da música profissional. Nessa época, o Choro era executado em *orquestras*. Apesar disso, o Choro continuava recrutando jovens músicos que, embora não fossem muitos, eram suficientemente bons para serem notáveis. É o caso de Garoto, violonista e compositor que marcou a história do Choro. Ele participou de regionais de rádio mas, em 1939, foi aos Estados Unidos como parte do Bando da Lua, grupo que acompanhava Carmem Miranda. Garoto se aproximou do *jazz*, o que é evidente em suas composições, que traziam inovações em relação ao Choro “convencional”. Tais inovações foram o primeiro passo para um novo caminho que se abria na música brasileira: o da bossa-nova.

A emergência da bossa-nova, gênero brasileiro, em vez de reafirmar cultura e a música brasileiras em geral, o que poderia fortalecer o Choro, acabou por marginalizá-lo de vez. Isso porque a bossa-nova, juntamente com o *rock'n'roll* da Jovem Guarda, eram considerados brasileiros e “modernos”. Juntamente com isso, a música norte-americana era ouvida nos quatro cantos do país. O Choro, nos anos 60, sofreu forte retração, não sendo mais visto como a “música nacional”, mas como uma música antiga, velha, que nada tinha a ver com o Brasil moderno que parecia surgir. Apesar disso, alguns exímios músicos mantiveram a tradição, ainda que recolhida aos quintais, e ainda trouxeram importantíssimas contribuições para o desenvolvimento e história do gênero. Nesse período, o esforço e o empenho individuais foram de enorme serventia. Dentre esses, destacam-se: Garoto, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Dilermando Reis e Altamiro Carrilho.

A segunda metade da década de 1970 assistiu ao que Livingston e Garcia (2005) denominaram renascimento do Choro. Eles citam um evento, produzido por Sérgio Cabral em 1973, denominado *Sarau*, em que se apresentaram Paulinho da Viola acompanhado do conjunto *Época de Ouro*, como o início desse ressurgimento. Para eles, esse evento foi o ápice de um processo, iniciado ainda na década de 60, de aproximação do Choro e do samba das classes médias cariocas. Tal processo foi empreendido por um pequeno grupo de pessoas, do qual Sérgio Cabral, eminente jornalista e crítico musical, fazia parte. O movimento de ressurgimento do Choro concedia aos jovens chorões grande importância, porque aos jovens caberia manter a tradição e a continuidade do gênero. De fato, eram poucos, pois a juventude nesses tempos ocupava-se do *rock*. Apesar disso, entre eles havia grandes instrumentistas, com destaque para Raphael Rabello, um dos maiores violonistas que o Choro já viu. Em sua juventude, na década de 70, Raphael conhecia o Choro por meio de Rodas e pequenos eventos frequentados por amigos e parentes, a maioria mais velhos do que ele. Livingston e Garcia (2005, p.136) transcrevem interessante relato desse notável violonista acerca de seus inícios no Choro:

O que eu sei é que as pessoas realmente gostam quando ouvem Choro. As pessoas da minha idade acham estranho eu tocar essa música, mas ficam loucas com ela. É simplesmente porque nunca ouviram no rádio ou na televisão, e não têm nenhum preconceito contra ela. (Relato de Raphael Rabello, apud Livingston e Garcia, 2005, p. 136)

Esses jovens chorões da década de 70 eram, em geral, da classe média e homens, embora houvesse mulheres envolvidas, como Luciana Rabello, Dolores Tomé, Beth Ernest Dias (Livingston e Garcia, 2005). É interessante notar que todas as mulheres citadas por Livingston e Garcia (2005) são parentes de instrumentistas (Luciana é irmã de Raphael, Dolores é filha do flautista José Tomé e Beth é filha de Odette Ernest Dias, renomada flautista envolvida com o Choro, e matriarca de uma enorme família de músicos). Na década de 70, Rodas de Choro ressurgiram e tornaram-se badaladas, sendo frequentadas pela alta classe média carioca. É o caso do Sovaco de Cobra, boteco em que acontecia uma Roda frequentada pelos mestres Altamiro Carrilho, Abel Ferreira, Paulo Moura, Dino 7 Cordas, e por jovens instrumentistas que com eles queriam aprender mais sobre o gênero.

Foi também na década de 70 que surgiram os Clubes do Choro, primeiramente no Rio, em 1975, e, depois, em Brasília, em 1977. Os Clubes do Choro foram, posteriormente, instituições importantes para a manutenção do gênero. Nesse período, o Choro recebeu apoio governamental por meio da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e do Museu Nacional da Imagem e do Som (MIS). Gravadoras nacionais (Marcus Pereira, CID, Eldorado, Copacabana e Continental) e transnacionais (RCA, CBS, Warner, EMI e Polygram) lançavam gravações de Choro. Algumas dessas gravações eram novas produções, mas a maioria eram relançamentos das gravações dos regionais das rádios das décadas de 40 e 50. Por isso, Livingston e Garcia (2005) caracterizam esse período como sendo o do “renascimento” do Choro tradicional. Com isso, querem dizer que poucas inovações foram introduzidas no gênero. Os autores destacam a gravadora Marcus Pereira pelo importante trabalho de gravar discos com música popular brasileira, projeto em que o Choro foi agraciado com o lançamento de 18 discos (entre os 144 lançados pela gravadora em 10 anos).

No ano de 1977, dois festivais de Choro aconteceram em São Paulo. No primeiro deles, apresentou-se o Regional do Canhoto. Um mês depois, o segundo festival (Encontro Nacional dos Chorões), produzido pela Marcus Pereira e pela Rede Bandeirantes de televisão, incluiu Waldir Azevedo e Pernambuco do Pandeiro, Paulinho da Viola e Chico Buarque. Nesse mesmo ano, foram realizadas as primeiras competições de Choro. Essas competições consistiam em eventos em que um grande número de instrumentistas se inscrevia, e os melhores eram escolhidos por um conjunto de jurados. Nesses eventos, interpretações e instrumentações inovadoras eram trazidas ao Choro. Foi em um desses que o conjunto A Cor do Som, liderado pelo bandolinista Armandinho, chocou público e audiência com o uso de guitarra elétrica e arranjos não-convencionais. Além de chocar, Armandinho levantou a discussão, que dormia em função do frenesi gerado pela “redescoberta” do Choro, sobre a modernização do gênero, sobre tradição e modernidade, sobre inovação e autenticidade.

O renascimento do Choro da década de 1970 durou tão pouco que praticamente não passou de um suspiro. Os anos 80 trouxeram outro golpe duro para nosso gênero instrumental. Os anos 80 foram de uma grave crise político-econômico-social no Brasil. A transição para o regime democrático se deu em meio a uma inflação galopante, somada a uma enorme dívida externa cujos juros eram pesados para o Estado brasileiro.

Nesse cenário, foram diminuídos os apoios à produção cultural. O Ministério da Cultura foi reduzido a uma secretaria, e a FUNARTE foi extinta, sendo substituída pelo Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC. Com isso, o orçamento para a cultura caiu drasticamente. Também foram eliminados os incentivos fiscais para investimentos do setor privado nas artes e na música. O Choro sentiu o baque: não havia mais festivais de Choro, e muitos grupos desapareceram. Até as Rodas nos quintais, redutos últimos da resistência do gênero, ficaram comprometidas pelo enorme avanço da violência urbana. Os Clubes do Choro desapareceram. Concomitantemente, as gravadoras transnacionais atingiam seu apogeu. Foi a era dos grandes nomes da música *pop*, como Michael Jackson e Madonna, que representaram o maior monopólio musical desde os Beatles. No Brasil, bandas de *rock* como Paralamas do Sucesso, Titãs e Legião Urbana faziam sucesso nas rádios e na televisão. Da década de 80 até final da década de 90, ninguém ouvia falar de Choro (com exceção do Clube do Choro de Brasília, que retomou as atividades em 1993).

No final da década de 90, contudo, acontece uma forte retomada do Choro (juntamente com a de outros gêneros da tradição popular). Essa retomada coincide com a crise da indústria fonográfica, que, durante a década de 80, funcionava a partir do monopólio das grandes gravadoras. Estas, trabalhando de forma verticalizada e centralizada, dominavam todas as etapas da produção fonográfica: desde a gravação em estúdios próprios, passando pela prensagem e pela distribuição, e apoiando-se na divulgação nas grandes emissoras de rádios e televisões por meio do pagamento do *jabá*. Assim, as gravadoras conseguiam vender poucos produtos culturais em grande quantidade. Com o advento das novas tecnologias de comunicação e de reprodução digital de áudio, foi forçada uma reconfiguração na indústria fonográfica, que gerou uma forte crise nas gravadoras transnacionais. Pierre Lévy (1999) afirma que a Internet balançou os pilares do modo de comunicação “um-todos”, típica do modelo implantado pela cultura de massa, dando lugar ao modelo “todos-todos”, que resulta da conexão generalizada em rede, onde emissores e receptores, ou, no caso da produção artística, artista e público se confundem ou alternam papéis. Desse modo, a partir do enfraquecimento do monopólio musical empreendido pelas transnacionais fonográficas, não somente o Choro, mas muitas outras manifestações tradicionais/populares foram sendo retomadas a partir do final da década de 1990.

No caso do Choro, a primeira década do terceiro milênio foi de grande crescimento e enriquecimento do gênero. Novas tendências surgem a todo o momento, juntamente com jovens instrumentistas que criam novas abordagens para o gênero. Pelas características da comunicação contemporânea, é possível ter acesso a vasto material sobre o Choro de qualquer lugar do mundo; por isso, em locais inusitados, podem ser encontrados entusiasmados amantes do gênero. É, também, cada vez maior o número de instrumentistas estrangeiros mergulhados no Choro. No Brasil, sua audiência voltou a ter muitos e muitos jovens. Devido à complexidade e grande variedade e riqueza de formas de tocar o Choro presentes atualmente, não é possível, em poucas linhas, desenhar o cenário geral do Choro contemporâneo. Mas é possível discorrer sobre recortes desse cenário que são, sem dúvida, de extrema importância. A seguir, neste trabalho, abordaremos aspectos musicais e extra-musicais relacionados ao Choro na cidade de Brasília, Distrito Federal.

A2. Da Lapa ao Planalto Central

Brasília não surgiu, foi surgida, no meio de um lugar que se acreditava ser o nada. A capital do país foi erguida em poucos anos, a partir do espírito faraônico de Juscelino Kubitschek. Nas palavras de Lúcio Costa (1962, apud Nunes, 1999, p.1), idealizador do plano urbanístico da cidade, *Brasília nasceu de um gesto primário de quem assinala um lugar e dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.*

Nunes (2003) afirma que Brasília, construída para ser a capital do país, recebeu, pouco a pouco, a partir da década de 1960, a burocracia do Estado oriunda, principalmente, do Rio de Janeiro. Note que essa simples afirmação, para quem conhece a história social do Choro, já indica a possibilidade desse gênero musical desenvolver-se na nova capital, uma vez que, nascido no Rio de Janeiro, era praticado pelas classes médias associadas ao funcionalismo público. O funcionalismo público, de acordo com Nunes (2003) é o grupo sócio-profissional que até os dias atuais dá sustentação à cidade, tanto em termos econômicos, quanto culturais e comportamentais. É o aparelho do Estado (federal e distrital) que injeta o dinheiro que circula no Distrito Federal. Os setores da economia do DF – construção civil, comércio, serviços, entre outros – giram em torno da massa monetária provida pelo Estado. Até os dias de hoje, mesmo com o desenvolvimento do DF como pólo comercial, médico-hospitalar e turístico, o setor público mantém a hegemonia de grande empregador local.

Com a vinda de funcionários públicos do Rio de Janeiro para a nova capital, vieram também músicos ligados ao Choro. São eles os pioneiros do Choro no planalto central. Alguns deles eram militares e funcionários públicos, e outros vieram pelos mais diversos motivos. Dentre eles, podemos destacar: Pernambuco do Pandeiro, Avena de Castro, Raimundo Brito, Hamilton Costa, Ely do Cavaco, Bide da Flauta, Waldir Azevedo, Neusa França, Francisco de Assis Carvalho, Celso Cruz, João Tomé e, Cicinato Simões dos Santos. Fornecendo uma contribuição que ultrapassa os requisitos de uma monografia de final de curso, a antropóloga Luciana Portela (2003) apresenta breves históricos acerca de algumas dessas pessoas.

Inácio Pinheiro Sobrinho, o Pernambuco do Pandeiro, veio para Brasília em 1959, a convite de Juscelino Kubitschek para tocar na Rádio Nacional, juntamente com seu Regional. Este era formado por Manuel Gomes na flauta, Hermeto Paschoal no acordeom, Jorge Charuto no sete cordas e Ubiratan no cavaquinho. Luciana Portela (2003) conta que problemas entre o Regional de Pernambuco do Pandeiro e o presidente da Rádio Nacional forçaram a dissolução do grupo. Somente Pernambuco ficou em Brasília, e os demais músicos voltaram para o Rio de Janeiro. JK ofereceu, então, um emprego na Novacap para Pernambuco, que o manteve na nova capital por longos anos.

Hamilton Costa era inspetor de segurança da Câmara Federal no Rio de Janeiro, e, em Brasília, foi oficial de gabinete do Presidente da Câmara. Além disso, Hamilton abriu a primeira barbearia da cidade, na Novacap, e sua vinda para a nova capital se deu precisamente por ocasião da inauguração da Boate do Brasília Palace Hotel.

Avena de Castro nasceu em 1919 no Rio de Janeiro. Teve formação musical erudita, e tocou cítara até o fim de sua vida, em 1981. Na década de 50, teve seu primeiro contato com o Choro, ao transcrever peças de Ernesto Nazareth. Daí em diante, envolveu-se intensamente com a música popular. Veio para Brasília no final da década de 1960, e foi fundador do Clube do Choro. Foi também presidente da Ordem dos Músicos do Brasil. Comandou um Regional que recebeu seu nome, e que participou da última gravação de Jacob do Bandolim, feita em Brasília.

Bide da Flauta era funcionário da Justiça Militar, e veio para Brasília em 1970. Como flautista, já havia tocado com grandes nomes, como Carmem Miranda, Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim e Donga. Neusa França, pianista erudita, chegou em Brasília em 1959; trabalhava na Orquestra do Teatro Nacional Claudio Santoro. Organizava saraus em sua casa, onde era comum a presença de grandes chorões (como Jacob do Bandolim e o *Época de Ouro*). Waldir Azevedo veio para Brasília acompanhar a filha que, por sua vez, veio acompanhar o marido, funcionário do Banco Central, em 1971. Nilo Costa, o Tio Nilo, era saxofonista, e veio para Brasília em 1972 como ferroviário aposentado. Odette Ernest Dias chegou em 1974, para assumir o cargo de professor de Flauta da Universidade de Brasília; durante muito tempo, os chorões se reuniram em seu apartamento, na 311 sul, aos sábados à tarde.

O violonista João Tomé chegou em Brasília na década de 1960, vindo de Uberaba. Atuou na Rádio Nacional, lecionou na Fundação Educacional do Distrito Federal.

De acordo com Clímaco (2008), o bandolinista Cicinato Simões dos Santos era funcionário do Itamaraty, e chegou em Brasília em 1970. No Rio de Janeiro, chegou a ter aulas com Villa-Lobos, e era amigo pessoal de Jacob do Bandolim. Segundo Henrique Cazes (2005), suas composições influenciaram Jacob do Bandolim, pois ele identificou, em “Pérolas” e “O Vôo da Mosca”, trechos de músicas de Cicinato.

Uma das personalidades mais interessantes do Choro de Brasília é Francisco de Assis Carvalho da Silva, o Six, que recebeu esse apelido por possuir seis dedos nas mãos. Era maranhense, mas morou no Rio de Janeiro na década de 50, onde conheceu os grandes nomes do Choro. Na década de 1960, veio para Brasília, trabalhando como funcionário de alto escalão do Banco do Brasil. Juntou seu cavaquinho aos chorões de Brasília, e era conhecido por promover festas, encontros e toda a sorte de festejos envolvendo a gente do Choro em Brasília.

Clímaco (2008) alude, também, à vinda de músicos das bandas militares para Brasília. Mantinham relações com o Choro, pois seus nomes constam da ata de fundação do Clube do Choro. São eles: João Batista de Moraes (chegou em Brasília em 1973, e assumiu a *Banda do Comando Naval de Brasília*), Francisco de Almeida Gomes, da aeronáutica, e Manoel Vasconcelos, do Corpo de Bombeiros. Clímaco (2008) destaca o nome do militar da marinha José Américo de Oliveira Mendes, que veio para Brasília em 1977, e chegou a assumir a presidência do Clube em 1985, após a saída do Six. José Américo é pai de dois grandes nomes do Choro contemporâneo: o bandolinista Hamilton de Holanda e o violonista Fernando César Mendes.

A tirar pelos primeiros chorões do planalto central, o Choro aporta aqui muito bem representado. Embora não tenha havido nenhum esforço oficial (apesar de JK ser apreciador de serestas, e fizesse questão da presença de bons músicos nas festas que promovia) para implantar uma tradição musical, a vinda de funcionários públicos trouxe importantes pedaços do Choro carioca para Brasília. Como ímãs que se atraem, esses músicos, com distintas origens, formações e histórias de vida, começaram a realizar encontros musicais. O Choro em Brasília surge, então, como uma colcha de retalhos;

não com um Regional consolidado, como os que já existiam no Rio de Janeiro, mas a partir da reunião dos músicos disponíveis. Só que eram retalhos dos mais finos tecidos, que deram origem a uma colcha bela e resistente.

Nos primeiros anos da década de 1970, de acordo com Clímaco (2008), os chorões se encontravam para tocar em locais como o Brasília Palace, Hotel Aracoara, a própria Rádio Nacional. Alguns bares eram também palco do Choro: é o caso do *Amarelinho*, no Gilberto Salomão, do *Xadrezinho*, na 407 norte, do *Bar Chorão*, na 302 norte, do *Bar do Dizinho*, na 314 sul, do *Bar Macambira*, na 408 sul, e do *Bar Fina Flor do Samba*.

Os encontros dos nossos pioneiros aconteciam, também, na casa do jornalista Raimundo Brito, na 105 Sul. Eram freqüentados por Waldir Azevedo, Avena de Castro, Pernambuco do Pandeiro, Ely do Cavaco, Celso Cruz, Odette Ernest Dias, Bide da Flauta e Cicinato (Portela, 2003). Em 1974, com a morte de Raimundo Brito, as reuniões passaram a ser realizadas no apartamento de Odette, na 311 Sul. Nesse mesmo ano, chegaram a Brasília rumores de que um Clube do Choro seria fundado no Rio de Janeiro; o valente grupo iniciou, então, a movimentar-se no sentido de fazer o mesmo no cerrado. Em 1975, de fato, foi inaugurado o Clube do Choro do Rio de Janeiro. Nesse ano, as reuniões de chorões permaneciam na casa de Odette. A partir de então, mesmo sem sede, sem estatuto e sem existência oficial, o grupo de chorões de Brasília já recebia o nome de Clube do Choro. Nesse período, apresentações eram realizadas em alguns espaços de Brasília, dos quais podemos citar o Teatro da Escola Parque, a Sala de Concertos da Escola de Música de Brasília, diversos pontos no *campus* da Universidade de Brasília, entre outros. Zélio Zapata, em matéria publicada em 1976 no jornal *Correio Braziliense*, utiliza o termo Clube do Choro para designar o grupo de músicos:

E quem quiser terminar o domingo às voltas com algumas músicas gostosas e bem brasileiras, é só ir ao Teatro da Escola Parque, à partir das 21 horas e assistir a mais uma apresentação do conhecido Clube do Choro, onde estão Pernambuco do Pandeiro, Celso Cruz e Avena de Castro, entre outros músicos da velha e da nova guarda. (...) O grupo recebeu apoio da Fundação Cultural do Distrito Federal, que cedeu o auditório da Escola Parque e ainda auxiliou na divulgação (Zapata, 1976).

Clímaco (2008) menciona que a própria ata de fundação do Clube do Choro aludia à existência prévia de um Clube do Choro, em função da reunião constante de seus elementos e da realização de apresentações públicas.

No período que antecedeu a criação oficial do Clube do Choro, alguns novos chorões haviam se juntado ao grupo. Dentre eles podemos destacar o violonista Alencar 7 Cordas. Magda Clímaco (2008) conta que José Alencar Soares é natural de Ipu, no Ceará; ainda jovem, teve interesse pela música, tocando banjo, violão e guitarra em bailes em Fortaleza. Chegou a Brasília em 1971, e, alguns anos depois, juntou-se aos chorões de Brasília tocando violão de 7 cordas. Aprofundou-se nos estudos de harmonia e desenvolveu impressionante habilidade no violão. Alencar é o grande professor de violão e de harmonia dos chorões brasilienses contemporâneos. Desenvolveu uma metodologia para o ensino do acompanhamento do violão no Choro e em outros gêneros, ao qual denomina “árvores harmônicas”. Conhecendo as famosas árvores harmônicas do Alencar, violonistas e cavaquinistas adquirem desenvoltura para acompanhar músicas que não conhecem. Posteriormente, na década de 1990, integrou o Choro Livre, grupo instrumental responsável por acompanhar os solistas convidados a tocar no Clube do Choro. Atualmente, Alencar dá aulas particulares, tendo uma quantidade enorme de alunos, integra alguns grupos de Choro com instrumentistas jovens e aparece nas Rodas por aí, de vez em quando, sempre para nossa alegria.

Outros então jovens, que se uniram ao grupo de chorões de Brasília em meados da década de 1970, foram Antônio Lício, flautista aluno de Odette Ernest Dias, Jaime Ernest Dias, violonista filho de Odette, o próprio Reco do Bandolim, o violonista Augusto Contreiras, o cavaquinista Evandro Barcellos, entre outros.

Mas a sala de visitas do apartamento de Odette foi se tornando por demais apertada para abrigar a quantidade de pessoas reunidas. Em 1976, nesse mesmo apartamento, o grupo decidiu solicitar ao governador do DF, Elmo Serejo (de quem o clarinetista Valci Tavares era assessor de gabinete), um espaço para a instalação de um Clube do Choro em Brasília.

Em 1977, Elmo Serejo destinou ao Clube o local de sua sede até os dias de hoje: entre a Torre de TV e o Centro de Convenções Ulysses Guimarães. O espaço físico foi inaugurado juntamente com a edição de seu Estatuto, em 1977. A edificação havia sido

construída para servir de vestiário do Centro de Convenções, mas nunca teve essa utilização. As instalações eram precárias, mas, a partir de esforços e doações de seus membros, os encontros dos chorões passaram a ser realizados ali. Conta Portela (2003) que Pernambuco do Pandeiro vendeu uma coleção de passarinhos para comprar geladeira e fogão para o Clube.

Reco do Bandolim, em entrevista, fala sobre os problemas que o espaço do Clube do Choro, ainda em 1977, oferecia para seus freqüentadores, e sobre o caráter doméstico das primeiras Rodas de Choro do Clube:

Reco do Bandolim: Aquele espaço era cheio de pia, de banheiro, era cheio de ... Era um lugar quente para burro, tinha uma lage, e ferro ali dentro. Porque hoje tem ar condicionado. Aquilo era uma sauna, porque o sol batia de dia, os ferros seguravam aquele calor, e de noite transmitiam aquilo para baixo. Era um negócio insuportável, mas era ali que a gente se encontrava. Então, como mandava a tradição, cada semana uma família preparava uma feijoada, um cozido. Só íamos nós, era só família, e a gente ia pra lá para tocar, tomar cerveja. Todo mundo meio que descobrindo aquele negócio, encantado com aquilo, sobretudo o pessoal de Brasília. Algumas pessoas mais jovens começaram a se aproximar, o Carlinhos Gifoni, Paulinho do Cavaquinho, Flavinho do Bandolim, como eu também. Nós fomos nos aproximando dali, aquilo era uma novidade, era uma beleza. Aquilo nos deixava em êxtase. Era música brasileira que a gente não conhecia. Aquilo falava de perto com a gente, era uma loucura, rapaz! Bom, então, esses encontros se davam sempre de uma maneira informal.

Na primeira fase do Clube do Choro, eram realizadas Rodas de Choro. Não havia nenhuma programação, nem ensaios, nem compromisso formal de nenhum músico estar lá para tocar. Reco afirma que:

Reco do Bandolim: Tocava quem queria tocar, subia quem queria subir. Não tinha problema nenhum, qualquer pessoa que chegasse com seu instrumento podia subir. Tinha gente que dava *show* e tinha gente que dava vexame. Tinha gente que não sabia tocar... Era Roda, todo mundo tocava. E aí era gente para caramba, era um movimento. Mas chegou num ponto, num momento, que aquilo cansou, porque não havia ensaio, ninguém preparava nada, eram as mesmas coisas sempre. E quando você tirava música nova, o cara não conhecia, e o outro não conhecia, e aí dificultava tudo.

Reco menciona que a falta de ensaios e de organização da parte musical dos encontros reduziu seu potencial de atrair pessoas, e as Rodas do Clube começaram a ser menos freqüentadas. Foi o roubo de todos os equipamentos que resultou no fechamento do Clube, cuja sede sofreu sucessivos assaltos. Permaneceu fechado por 10 anos, até 1993. Nesse período, o Choro teve uma forte baixa em Brasília. Reco menciona que o gênero andava esquecido também no Rio de Janeiro. De fato, conforme mostrado no Capítulo A1 deste trabalho, nos anos 80 houve intensa crise econômica no Brasil, e os incentivos para a cultura foram praticamente extintos; do mesmo modo, instituições governamentais ligadas à cultura foram desmanteladas (como foi o caso da Funarte). Esse período foi o do apogeu do *rock*, do sucesso de bandas como Legião Urbana,

Paralamas do Sucesso e Plebe Rude (para citar as brasilienses). A década de 80 marcou Brasília como a capital do *rock*.

O tempo de vacas magras abalou sobremaneira a comunidade do Choro. Se pessoas, quando está tudo bem, há fartura e são poucas as dificuldades, intrigam-se umas com as outras pelos mais fúteis motivos, em ocasiões em que sérias dificuldades se colocam diante delas, os desentendimentos e as desavenças tomam enormes proporções. No exato contexto da crise dos anos 80, em que os incentivos para a cultura estavam em baixa, e a juventude só tinha olhos para o *rock*, o Choro estava marginalizado. Os membros do Clube do Choro, de acordo com Clímaco (2008), protagonizaram uma série de desentendimentos, que inclusive pararam nas páginas do jornal *Correio Braziliense*, em matérias como *O Choro é Livre?*; *Bar não consegue agregar chorões*; *Os descaminhos do Choro no planalto*; *Choro: uma antiga tradição em compasso de espera* (Clímaco, 2008, p. 191-192).

No seio dessas divergências, segundo Clímaco (2008), estava a questão da profissionalização do chorão, entendida como fundamental pelos jovens chorões, e criticada pela velha-guarda. Todavia, observando a história do Choro, vê-se que as tensões entre novas e antigas gerações sempre estiveram presentes, e pode-se dizer que são parte do desenvolvimento do gênero. Conforme se poderá confirmar no capítulo “Moderno é Tradição”, a questão da profissionalização é presente ainda hoje, e divide opiniões. Argumentamos que a crise do Clube do Choro, na década de 80, deu-se, principalmente, pela falta de apoio para o gênero em âmbito nacional. Nesse sentido, a própria Magda Clímaco (2008) fornece evidências de que a carência de apoio fez o Choro padecer nessa década. Nas suas palavras:

“(...) Cavaquinho, bandolim e violão pedem espaço é o título de uma matéria do Correio Braziliense de junho de 1983, que informa ser Francisco de Assis Carvalho, o Six, presidente do Clube, observando que o Clube tem um bom público, o que não tem é divulgação. Os músicos cariocas Déo Rian e Denásio Baptista Filho, em consonância com Carvalho nessa mesma matéria, comentam que instrumentistas relacionados ao chorinho surgiram bastante, mas as gravadoras não abrem qualquer espaço. A mesma preocupação está presente no início da década de 1990, na reportagem A difícil arte de chorar. Carlinhos 7 Cordas afirma que a divulgação do chorinho é fundamental para que ele não morra, declarando com veemência: a gente não pode deixar o choro morrer. Lamenta o descaso da mídia,

principalmente áudio-visual, alegando que só a TVE tem espaços regulares para o gênero. (...)

(...)

Por outro lado, essa matéria enfatiza também outro viés que se tornará importante no enfoque que se segue dessas tendências e carências relacionadas às atividades dos chorões brasileiros que já começavam a se mostrar: a necessidade de patrocínio, pois não há patrocínio para esse tipo de música.”

A crise dos anos 80 acirrou as dissidências e os desentendimentos entre os chorões, e os problemas agravaram-se. O Clube passou por sucessivas mudanças de presidência, sem a realização de praticamente nenhuma atividade. O fundo do poço chegou quando o Clube foi vítima dos famosos roubos, em que foram levados todos os seus equipamentos, conforme nos conta Reco do Bandolim:

Reco do Bandolim: O Clube foi vítima de um roubo. Os bandidos entraram lá e levaram todo o equipamento do Clube. Ficou sem equipamentos. Aí, fechamos o Clube. Aí fizemos *shows* beneficentes para o Clube, juntamos uma grana, compramos... reequipamos o Clube. Pouco tempo depois, outro roubo. Aconteceram três roubos. No terceiro roubo, todos desistiram. Já havia aquele desgaste (...). Aí acabou o Clube, ele ficou fechado até 1993. De 83 até 93. Dez anos fechado!

Nesse período, a sede do Clube ficou para as baratas, e, posteriormente, para três famílias de mendigos, que a tomaram por residência.

Mas a retração do Choro em Brasília, na década de 80, não foi capaz de eliminá-lo por completo da capital federal. Assim como no Rio de Janeiro, a resistência do gênero deveu-se ao esforço individual de umas poucas pessoas. Se em Brasília, já eram poucos os envolvidos com o Choro, foram menos ainda os que contribuíram para que o gênero resistisse a tamanhas adversidades. Tão poucos que podemos citar um nome, apenas um nome, como o mais importante nesse processo: trata-se do lendário cavaquinista Assis, o Six. Reco do Bandolim discorre sobre a contribuição dele:

Reco do Bandolim: um grande mérito do trabalho do Assis foi o trabalho de manter os chorões unidos. Ninguém pode tirar esse mérito do Assis. O Six era um cara que não tinha a menor vocação para organizar coisa nenhuma, nem para profissionalizar coisa nenhuma. Ele era um boêmio, na acepção mais completa da palavra. Assim como eu sempre fui, gosto desse tipo de coisa. Não vai aqui nenhuma crítica ao Six, de jeito nenhum. Ele era um boêmio, gostava dos amigos, gostava de um drink. Então, ele abria a própria casa para um, dois, três dias de grandes festas. Então, mesmo com o Clube do Choro sem funcionar, o Assis continuou fortalecendo essa comunidade. Isso foi muito importante. Hoje eu reconheço isso claramente. Ele teve importância vital.

O singular Six se reconhecia um boêmio. Levou a boemia tão a sério, porém, que, numa ocasião em que quebrou o pé, escreveu um livro, que editou e publicou com recursos próprios, narrando histórias suas e de seus amigos nas aventuras e desventuras

da vida boêmia. *Historietas Hilariantes* (Silva, 1998) conta episódios envolvendo políticos importantes, funcionários das três esferas do poder, e músicos - de Brasília, do Rio de Janeiro e de várias capitais do nordeste, para onde Six viajava com frequência a trabalho. Six distribuiu dezenas de exemplares para os amigos, e hoje é possível encontrá-los nas estantes dos chorões da velha-guarda. A longa citação a seguir, extraída do último capítulo de *Historietas Hilariantes*, foi escrita por Marília Trindade Barbosa, importante escritora, biógrafa de Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Luperce Miranda. Sob o título de *Radiografia de uma Festa*, Ela narra uma festa ocorrida na casa de Six, em que esteve presente. Embora a festa tenha acontecido em 1997, quatro anos depois da reinauguração do Clube do Choro, a narração de Marília Trindade Barbosa permite perceber o ambiente instaurado por Six em suas festas, bem como sua incrível capacidade de articular e reunir pessoas, dentre as quais estavam sempre representantes da nata do Choro. Devido a essas características de Six e de suas festas, a gente do Choro de Brasília manteve-se unida durante os quase 10 anos em que o Clube do Choro esteve fechado.

“(...) a festa de aniversário do Dr. Assis, nos dias 13 e 14 de dezembro próximos passados [1997], me encantou tanto. Foi a primeira pessoa que vi, nessa cidade, usando o poder como simples instrumento de prazer. Apenas isso. Bastava olhar os convidados, a mistura de pessoas, conhecidas, anônimas, brancas, negras, mestiças, pobres, ricas, diferentes entre si, mas identificadas por três aspectos: todos vestiam exatamente a mesma camisa, a todos distribuída pela família do aniversariante – uma linda idéia – todos eram apaixonados pelo mesmo tipo de música e todo mundo estava feliz, muito feliz.

A decoração da casa já era um desfrute: aquele terreno não arborizado, onde se armaram toldos brancos, sob os quais se enfileiravam mesas cobertas por toalhas vermelhas, tão convenientes nessa época natalina. Logo à entrada, uma escultura futurista, de balões de borracha, reproduzia o rosto do festejado dono da festa. O maior barato! Foi armado um palco profissional, um som profissional, tudo pronto para receber profissionais da música que vinham homenagear um profissional na arte de viver a vida. Na parte alta da casa, à esquerda, duas baianinhas vestidas a caráter serviam divinos acarajés – ah, que saudade da Bahia! Inquietos garçons não paravam de servir cerveja, refrigerante, água, uísque escocês. E tome música de excelente qualidade!

No primeiro dia, mesmo enquanto eram consumidas toneladas de feijoada, o som não parou nem um minuto, amadores e profissionais se revezavam no palco. Na mesa do aniversariante, esposa, filhos e netos distribuíam carinho, simpatia e abraços a todos que chegassem, como se dissessem: ‘você veio, está aqui, agora é da família. Sinta-se em casa’.

Passsei dois dias – um sábado e um domingo – naquela casa. Revi amigos do Rio de Janeiro, encontrei músicos do Recife. Conheci outros com quem, um dia, talvez me sente para ouvir choro em torno de uma mesa. Que delícia reencontrar, no riso raro e aberto de César Faria, o sorriso encabulado de seu filho, Paulinho da Viola. Identificar em Bruno, o primogênito de Deo Rian e Wanda, a terceira geração de músicos que acompanho. Meu Deus, lá estavam Zé da Velha, Silvério Pontes, Mário Pereira, Maurício Verde, Marcinho Hulk, Maionese, Pernambuco do Pandeiro, Chico de Assis, Carlinhos Sete Cordas, César de Holanda e muitos mais. Rossini Ferreira com sua eterna e linda Ritinha, o casal Henrique Alves e a bela voz de Dalva Torres, legítimos representantes do choro pernambucano de Luperce Miranda. O lamento do dia não foi o choro de Pixinguinha, mas a ausência da sanfona do Nivaldo, mandada consertar em São Paulo e que não chegou a tempo.

(...)

O mais inacreditável de tudo é que a festa aconteceu em Brasília, numa casa do Lago Sul, onde não havia deputados, senadores, candidatos, ministros, diretores, os emergentes da vida, essa gente chata que ocupa todos os espaços da cidade, nada, não se via nem um político. Ou, se existiam ou estavam presentes, se omitiram enquanto figuras públicas e inoportunas e ficaram em seus cantos, simpáticas, agradáveis, permanecendo enquanto pessoas, coisa rara, curtindo a vida pelo simples fato de serem amigos do Six. Esse homem estranhamente forte e poderoso, com uma capacidade ímpar de transformar uma singularidade – o fato de possuir seis dedos em cada mão – em marca registrada de uma família inteira. Um clã que se orgulha de ser como é e até olha os outros, simples mortais, neles incluindo o filho mais velho e seus descendentes, com uma pontinha de pena, pelo fato de possuírem apenas cinco. Ele é, na palavra de seu filho caçula, o malandro que deu certo.

Além dos filhos legítimos, Assis adotou o Choro. Adotou não, legitimou. Há vinte anos ouço os músicos cariocas falarem com respeito nesse advogado competente, amigo leal, cavaquinista do cacete! Ouvi alguém chamá-lo de mecenas. Não gosto desse nome, que faz lembrar primordialmente ajuda com dinheiro. Assis faz isso também. Mas prefiro vê-lo como o amigo que cuida, acompanha, respeita... e curte. Já vi gente chamá-lo de narcisista, vaidoso. E por que não? Só quem se ama consegue amar o outro com a força com que ele o faz. Ama, come, bebe, vive, toca, faz tudo desbragadamente. Como já disse no início, que bom ver alguém que não vive só por interesse. Que bom poder conviver com quem faz da vida também um exercício do prazer.” (Barbosa, 1998, apud Silva, 1998, p. 381-384)

Em 1991, Six, então presidente do Clube do Choro, elaborou um relatório de gestão, em que argumentava que a falta de atividades na sede devia-se à deterioração do patrimônio do clube, pois o regolamento de uma fossa do centro de Convenções inundou a sede de dejetos, destruindo o que restou dos equipamentos após os furtos (Clímaco, 2008). Nesse relatório, e no que fez subsequente, em 1992, Six ressaltava que o Clube não deixara de existir, e mencionou as atividades realizadas pela comunidade de chorões de Brasília.

Mas eis que os anos 90 foram de substanciais mudanças. Como observado no Capítulo A1, o Choro carioca passa por uma incrível expansão nessa década. Não por coincidência, o Choro candango começa a sair do quintal da casa do Six e ganhar as esquinas de Brasília novamente. A carência de apoio, que marcou os anos 80, começou a ser minimizada pela edição de políticas públicas, bem como pelo fortalecimento de instituições voltadas para a cultura. A edição da Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991, conhecida como *Lei Rouanet*, estimulou os membros do Clube a realizarem reformas em seu Estatuto, buscando o enquadramento no programa criado por essa lei, de modo que fosse possível conseguir apoio para colocar a sede do Clube em funcionamento novamente. No âmbito dessas reformas, foi criado um conselho administrativo para o Clube, e uma diretoria executiva. A presidência era ainda exercida pelo Six, que, em 91 e 92, apesar de diversas tentativas, não conseguiu levantar recursos

para reformar a sede do Clube. Reco menciona que, nesse período, em função da existência de um espaço abandonado em área tão nobre da capital federal, outras associações e grupos demonstraram interesse em ocupar a sede do Clube. De acordo com seu relato, uma matéria publicada no *Correio Braziliense* informava que o Clube do Choro estava prestes a ser despejado de sua sede:

Reco do Bandolim: Foi quando saiu aquela famosa matéria no Correio Braziliense que dizia: o Clube do Choro será despejado. Eu aí falei com o doutor Assis, o Six, (...) eu liguei para ele e falei o seguinte: e aí, rapaz, e o Clube? Ele disse: olha, Reco, eu agora não tenho a menor condição. Estou ocupado com minhas atividades aqui no Ministério. Ele era um advogado brilhante. Disse: porque você não se candidata? Eu, na época, cuidava de três emissoras de rádio lá na Radiobrás. Três rádios FMs. Eu tinha uma rotina, tinha minha família, eu não tinha... mas ele falou isso pra mim. E eu disse: vamos perder a sede num lugar daquele, rapaz! O GDF já disse que se a gente não começar a funcionar, tem outros grupos que querem aquele espaço. Ele aí disse: pô, Henrique, eu agora não posso. Porque você não se candidata? Você tem esse perfil, faça isso. Aí eu resolvi me candidatar. Me candidatei. A primeira luta fundamental: tinha três famílias lá dentro, e eu tinha que tirar essas famílias de lá. Isso foi uma luta, rapaz, com o pessoal do serviço social. Porque eu tirava, eles voltavam, tirava, voltava.

Na entrevista, Reco continuou contando sobre seus primeiros feitos como presidente do Clube. Para comprar os equipamentos de áudio, solicitou aos músicos Armandinho Macedo e Raphael Rabello que realizassem uma apresentação beneficente, cuja arrecadação voltar-se-ia para reequipar o Clube do Choro. Os músicos toparam, e lotaram a Sala Villa-Lobos com venda antecipada de ingressos. Reco menciona que foi realizada uma segunda apresentação, e isso foi suficiente para a compra dos equipamentos. Mas não para reerguer por completo o Clube. A presidência do Clube pediu a grupos de Choro, como *Dois de Ouro* e *Feitiço*, que realizassem ao menos uma apresentação por semana no Clube, sem ganhar nada, apenas para manter a sede em funcionamento. Em entrevista a Magda Clímaco (2008), Reco conta que só funcionou no primeiro mês, porque do segundo em diante não aparecia mais ninguém. Então, conta ele que pagava do próprio bolso para músicos tocarem com ele na quarta-feira. Público não tinha, porque o ambiente era insuportavelmente quente. Os anos de 1993, 1994 e 1995 transcorreram assim para o Clube do Choro: sem apoio nenhum que não fosse a enorme disposição de um grupo de chorões candangos para estar lá todas as semanas realizando apresentações para um público ínfimo, em um ambiente insalubre e sem receber nada. Em 1995, Reco iniciou uma verdadeira *via crucis* para conseguir apoio institucional e governamental para o Clube. Ele conta:

Reco do Bandolim: Comecei a fazer pedido a todos os meus relacionamentos, do meu irmão Carlos Henrique, do meu irmão, que é jornalista, o Ivan, do meu pai, que é um ex-parlamentar, pedindo para a

cultura. Eu dizia: pô, vocês têm que ajudar o Clube do Choro. Fizemos um projeto do cacete, entramos com um pedido no Ministério da Cultura com o Rui Fabiano, irmão do Raphael, e meu irmão Carlos Henrique para criar a Escola de Choro. (...) Levei o projeto no Ministério da Cultura, o sujeito disse: poxa, já tem escola de música em Brasília. Mas eu disse: não é escola de música, é escola de Choro. Fiquei discutindo com o cara 3 anos, e o cara não aprovava. Aí Rui Fabiano desistiu, Carlos Henrique desistiu. Eu peguei o projeto e levei pra Câmara Legislativa Distrital, conversei pessoalmente com dezenas de deputados: pô, me ajuda, eu quero fazer a Escola de Choro. É um gênero importante para música brasileira... Eu tinha um discurso danado. Aí os caras botaram em votação e foi aprovado por unanimidade. A Escola de Choro! Eu peguei a aprovação e consegui uma audiência com o Ministro da Cultura. Os caras disseram: foi aprovado na Câmara, então vamos fazer o projeto. Eu aí lembrei, quando eu tava assinando esse projeto, para o Raphael [Rabello] assinar o projeto, porque ele estava no auge, e eu entendi que aquilo ia dar um ganho no projeto. Bem, aí o Raphael disse: olha, se é você que está fazendo o projeto, Reco, eu não quero nem ler. Na semana seguinte ele morre, aí eu, emocionado, lembro como se fosse hoje. Eu estava em casa almoçando, eu e Henriquinho, ele pequeno ainda, e minha mulher, aí saiu a notícia: acaba de morrer o violonista... Bicho! Quase que eu tive um infarto, porque ninguém podia imaginar, ninguém esperava aquilo. Aí eu, na hora, chorando muito, disse: a escola vai se chamar Raphael Rabello. Porque foi um momento de muita emoção, então aprovamos o projeto. Foi um trabalho solitário, sem ninguém para ajudar, ninguém. Foram anos de luta. Eu tive que pedir licença das minhas funções lá da radiobrás porque eu não estava dando conta. Isso foi uma questão terrível lá em casa, porque eu tive uma diminuição de grana (...). Aí eu pedi meu pai para me ajudar, eu também, com os meus relacionamentos... Eu era superintendente da Radiobrás, eu tinha os meus contatos. Aí eu descobri que eu tinha que identificar, no governo, autoridades que tivessem sensibilidade para cultura. Fui identificando algumas figuras, entre elas o chefe da casa civil do governo Fernando Henrique, no começo do governo, que era o Clóvis Carvalho. Eu descobri que ele tocava piano e que era um cara durão, uma barreira, ninguém gostava desse cara, a imprensa não gostava, mas eu fui encontrando um jeito de descobrir um grupo de pessoas sensíveis a isso, para apresentar um projeto para o Clube do Choro. Como seria esse projeto, como a gente poderia fazer... Aí, começamos a discutir que as emissoras de rádio não favoreciam os grandes compositores brasileiros, só música estrangeira. Esse grupo foi estratégico, porque eu esperava que essas pessoas em seguida pudessem nos ajudar, ajudar efetivamente. Tinha intelectual no meio, autoridades do governo no meio, músicos, jornalistas... Aí, fiz um grupo, bolamos o seguinte: vamos fazer projetos anuais abordando um expoente do Choro.

Além dos problemas concretos, uma série de entraves burocráticos tomavam tempo e paciência. Foi preciso regularizar a situação fundiária da sede do Clube, cujo terreno foi doado oficialmente ao Clube do Choro em 1996, em solenidade em que esteve presente o então governador do DF, Cristóvam Buarque, para assistir a uma apresentação de Paulinho da Viola acompanhado pelo grupo brasiliense *Choro Livre*. No final desse mesmo ano, as obras para a reforma foram iniciadas. Em 23 de abril de 1997, Dia do Choro, aniversário de Pixinguinha, o Clube do Choro foi reinaugurado, com amplas instalações, capacidade para cerca de 200 pessoas, exaustores de ar, palco, iluminação e som profissionais, revestimento acústico.

A partir de então, o Clube realiza um projeto temático por ano. Os projetos realizados foram: 1997 - Projeto Pixinguinha; 1998 - Jacob do Bandolim; 1999 - Tributo a Waldir Azevedo; 2000 - Chiquinha Gonzaga: Abre Alas para a Música Popular Brasileira; 2001 - Ernesto Nazareth: Pai do Choro Moderno; 2002 - Caindo no Choro; 2003 - Tributo a Garoto; 2004 - O Brasil Brasileiro de Ary Barroso; 2005 - Villa-Lobos e seus Amigos do Choro; 2006 - Radamés Gnattali: 100 Anos; 2007 -

Trinta Anos do Clube do Choro; 2008 - Tom Jobim: Maestro Brasileiro; e 2009 – Dorival para Sempre Caymmi.

De 1997 para cá, o Clube do Choro, com base na Lei Rouanet, teve patrocínio de inúmeras empresas, dentre as quais: Correios, Banco do Brasil, Telebrásilia, Liderança Capitalização, Petrobrás, Eletrobrás. As apresentações do Clube do Choro acontecem quarta, quinta e sexta, normalmente com a apresentação de um solista convidado, de fora de Brasília, acompanhado pelo grupo Choro Livre, formado por instrumentistas brasileiros. Fora essas, o projeto *Prata da Casa* leva artistas brasileiros todos os sábados ao palco do Clube.

Em abril de 1998, foi inaugurada a Escola de Choro Raphael Rabello, com 80 alunos. De acordo com Portela (2003), no ano de 2003 já havia 200 alunos matriculados. Atualmente, a Escola tem cerca de 300 alunos, e oferece cursos de violão, violão de 7 cordas, cavaquinho, flauta, bandolim, pandeiro, percussão, gaita, viola caipira, clarineta, saxofone. A escola funcionou, durante um período, em um espaço pertencente ao Centro de Convenções de Brasília que estava sem utilização. Por ocasião de uma reforma do Centro de Convenções, a Escola foi retirada desse local, ficando, inclusive, seis meses sem funcionar. O Governo do Distrito Federal construiu, então, o “barracão” da escola, onde ela funciona atualmente. Trata-se de uma edificação feita de madeirite pintada de branco, com telhados de amianto. As aulas alternam-se em 4 salas, e há ainda uma sala onde funciona a secretaria. Na secretaria, existem instrumentos disponíveis para uso dos alunos; um computador tem um acervo considerável de partituras, que professores e alunos podem imprimir. Tal é a estrutura da Escola. Sem dúvida, porém, o que há de mais importante na escola são os professores. São, ao todo, dezesseis; todos excelentes músicos. São eles: Fernando César e Henrique Neto (violão de sete cordas); Rafael dos Anjos (violão de seis cordas); Márcio Marinho e Leonardo Benon (cavaquinho); Marcelo Lima (bandolim); Sérgio Moraes (flauta transversal); Fernando Machado (saxofone e clarineta); Amoy Ribas e Leonardo Barbosa (pandeiro); Rafael dos Santos (percussão); Cacaí Nunes (viola caipira); Pablo Fagundes (gaita); Luis Roberto Pinheiro (teoria musical).

A escola não somente forma instrumentistas, mas, até pela enorme quantidade de alunos, forma público para o Choro também. A Escola atrai para o universo do Choro pessoas que não o fariam por outras vias, e que acabam se tornando grandes

apreciadores do gênero. Por isso, a existência da Escola fortalece o Choro na cidade. É importante ressaltar que nem todos os alunos da escola saem dela instrumentistas virtuosos. É verdade que muitos até abandonam seus instrumentos, e nunca mais voltam a tocar. Mas nunca perdem a lembrança do contato que tiveram com o Choro, e contribuem para valorização e divulgação do gênero.

Embora o Clube do Choro represente o principal pólo agregador dos chorões de Brasília, sendo, sem dúvida, a instituição mais importante para o gênero na cidade, o Choro não acontece somente no Clube. Vários outros locais promovem eventos, periódicos ou esporádicos, envolvendo o Choro. Também muitos chorões não possuem ligações formais com o Clube do Choro.

Em 2003, Luciana Portela mapeou os eventos periódicos de Choro em Brasília. De todos aqueles por ela citados, somente um permanece até hoje (trata-se da Roda de Choro da Lanchonete Tartaruga Lanches). Todos os outros bares, restaurantes e afins, que realizavam Rodas ou apresentações de Choro não o fazem mais. No entanto, uma série de outros estabelecimentos realizam esses eventos atualmente. Magda Clímaco (2008), cuja Tese de Doutorado foi terminada em 2008, citou os seguintes locais onde o Choro acontece semanalmente na cidade: Bar Monumental, Choperia Platz, Bar do Calaf, Armazém do Ferreira, Bistrô Bom Demais, Feitiço Mineiro. No mês de junho de 2009, quando escrevo estas linhas, possivelmente um ano depois que Magda Clímaco fez seu levantamento, constata-se que, dos sete locais que ela citou, apenas dois mantêm apresentações de Choro. Com isso, deseja-se evidenciar o caráter efêmero dos locais que abrigam o Choro em Brasília. Com algumas exceções, os estabelecimentos comerciais não hesitam em retirar o Choro de sua programação, caso não esteja dando lucro ou público suficiente. Apesar disso, são os bares e restaurantes os palcos semanais do Choro na cidade de Brasília. Hoje é possível indicar estabelecimentos que tendem a se firmar como locais de Choro na cidade, que são justamente aqueles que mantêm apresentações de Choro por ao menos dois anos. Um deles é o Feitiço Mineiro, localizado na 306 norte, que realiza uma Roda de Choro às terças-feiras, sob o comando do cavaquinista Evandro Barcellos; outro, de mesmo proprietário do Feitiço Mineiro, é o Armazém do Ferreira, na 202 norte, com Roda de Choro aos sábados à tarde; a Tartaruga Lanches, na 914 norte, por ser de propriedade de dois músicos chorões, também mantém a sagrada Roda de sexta-feira; a feira *kituart*, no Lago Norte, também

realiza Rodas de Choro aos sábados, comandadas por Nivaldo da Sanfona e Lício da Flauta.

Quanto aos eventos esporádicos, acontecem nos mais variados lugares, desde teatros, parques, palcos montados ao ar livre, *shopping centers*, até em aberturas de congressos, coquetéis, seminários, lançamentos de livros, exposições de arte, eventos políticos (nos ministérios, no Congresso Nacional, na Presidência da República), entre outros.

Mesmo o Choro podendo ser escutado nos quatro cantos e nos dois eixos de Brasília, o Clube do Choro continua tendo importância crucial, principalmente pela transitoriedade de outros estabelecimentos onde o Choro acontece. Mesmo com a existência de bares em que o Choro é presença constante, como o Feitiço Mineiro, a Tartaruga Lanches e a Kituarte, o Clube é a instituição voltada exclusivamente para o Choro e que, pelo menos a princípio, não estaria sujeita às vicissitudes do mercado.

Os mapeamentos dos locais de Choro em Brasília realizados por Portela (2003) e Clímaco (2008) mostram uma faceta interessante do Choro no Distrito Federal: ele ocorre primordialmente no Plano Piloto. Essa característica geográfica tem, obviamente, sua implicação sócio-econômica: em Brasília, o ambiente do Choro está ligado à classe-média e classe média-alta. Assim como no Rio de Janeiro, são muitos os funcionários públicos envolvidos com o Choro, como músicos e audiência. Estudantes universitários, filhos e netos do funcionalismo público compõem a jovem audiência do gênero. Entre esses, muitos aderem ao Choro e começam a dedicar-se a um instrumento, engordando a casta dos chorões da cidade. Esse universo sócio-cultural onde o Choro floresce em Brasília tem características peculiares, que, por sua vez, refletem no modo como o Choro é aqui realizado. Tais peculiaridades têm relação com a formação social da população brasiliense.

A formação social do povo de Brasília tem como marca a mistura de gentes diferentes, que vieram para cá a partir da criação da capital. Eram cariocas, sulistas, paulistas, mineiros e muitos nordestinos. Deixaram suas raízes para trás, mas trouxeram com eles linguagens e bagagens culturais. E misturaram-se, do mesmo modo como os índios, negros e portugueses, de onde surgiu uma rica cultura brasileira, que posteriormente se regionalizou, criando culturas nortistas, nordestinas, cariocas, sulistas,

que novamente vieram se misturar em Brasília. Ou seja, Brasília é a mistura da mistura, ela é a capital do Brasil, brasileira ao quadrado. Para Pastore (1969), a coexistência de subculturas brasileiras em Brasília faz dilatar o sentimento nacionalista na cidade. Gilberto Freyre, um dos inventores da idéia da mistura como cerne da identidade brasileira, afirmou que Brasília *traz uma nova perspectiva para o Brasil inteiro: a perspectiva de um Brasil verdadeiramente inter-regional no seu modo de ser Nação una e, ao mesmo tempo, plural – um Brasil feito de Brasis*. (Freyre, 1968, p. 175-177).

O resultado mais imediato dessa peculiar situação é uma espécie de indefinição cultural diante do restante do país. A indefinição é tamanha que Brasília é a única unidade da federação que não tem sotaque. Embora isso possa sugerir uma abertura à diversidade e uma ampliada capacidade de assimilação, também aponta para uma incômoda falta de identidade. Darcy Ribeiro (2001) criou o conceito de “ninguendade” para explicar como a identidade brasileira surgiu a partir da falta de identidade:

E é a partir dessa carência essencial, para livrar-se da ninguendade de não-índios, não-europeus e não-negros, que eles se vêem forçados a criar a sua própria identidade étnica: a brasileira. (Ribeiro, 2001: 131)

De certo modo, a ninguendade do brasileiro se atualizou em Brasília, e, por paradoxal que possa parecer, seu povo se identifica com a falta de identidade que esteve na origem do povo brasileiro. Como resultado disso, Brasília não tem cultura própria, trata-se de uma cidade sem passado nem tradição; há somente incertezas sobre um futuro criado a partir de tradições roubadas de outros lugares.

Foi justamente nesse estranho contexto cultural que o Choro fincou-se na capital. Todavia, influenciado pelo contexto cultural peculiar de Brasília, o Choro aqui adquiriu também características próprias. A cena musical de Brasília, como tudo o que diz respeito à cultura da cidade, é diversificada. Seus habitantes convivem com o encontro e a mistura de culturas musicais vindas das diversas partes do país. O Choro em Brasília, assim como os chorões, recebem influências dos mais diferentes gêneros musicais. Sendo o Choro típico das classes médias cosmopolitas do Plano Piloto, seus adeptos têm acesso fácil a uma imensa gama de informações sobre cultura, música, artes em geral, entre outras coisas. No caso da música, o brasiliense típico costuma ser eclético. Tem fama de exigente, mas tem gosto variado. De fato, muitos chorões

aderiram ao Choro após algum tempo de dedicação a outros gêneros ou estilos musicais, como *rock*, *reggae*, música erudita, baião, *jazz*, etc. Outros, das atuais gerações, são filhos da mistura de pessoas vindas de regiões distintas do país. Além disso, em todo lugar, os brasilienses convivem com origens e culturas diferentes. Então é comum, entre músicos e ouvintes do Choro, o gosto eclético, por diversos gêneros musicais, nacionais e estrangeiros. Por consequência, o Choro em Brasília tem particular abertura a outros estilos, não ficando restrito a guetos culturais freqüentados apenas por iniciados. Talvez, por isso também, em Brasília, exista mais ousadia para inserir inovações na tradição do Choro.

PARTE B – CONTEXTOS

B1. Na Roda de Choro

A Roda de Choro é um dos contextos de performance mais característicos do Choro, que pode ser considerada sua matriz. A Roda é marcada pela informalidade. Nela, não está definido, *a priori*, quem irá tocar, quando, como, com quem ou quanto irá tocar; trata-se de um encontro entre músicos, com a presença de uma audiência. A Roda de Choro tem um limite fluido entre músicos e audiência, pois **todos** são audiência. Em geral, os músicos intercalam-se na performance, e cada músico é audiência dos outros músicos no momento da execução do Choro. Podemos caracterizar a Roda como um conjunto de círculos concêntricos, sendo que, no primeiro círculo, estão os músicos (geralmente em volta de uma mesa); no segundo círculo, os interessados pela música, que conhecem o universo musical do Choro e fazem parte do ambiente de relações pessoais dos músicos; e, nos círculos subseqüentes ficam os freqüentadores do ambiente musical, algumas vezes interessados apenas na interação social. Essa classificação circular, contudo, nem sempre é respeitada, e as pessoas misturam-se constantemente.

A Roda é um encontro de pessoas, e vincula-se ao lazer, tendo, quase sempre, ares de festejo. Dois aspectos musicais reforçam seu caráter informal: não há ensaio e ela é aberta. Sendo a Roda um encontro, não há sentido em realizar, para ela, outros encontros preparatórios – os ensaios. A Roda é também aberta: a princípio, todos podem tocar, desde que tenham certo domínio técnico do instrumento e sejam aceitos pelos músicos que estão tocando. A possibilidade de qualquer instrumentista presente na ocasião da Roda ter a liberdade de tocar reforça também seu caráter de encontro social. Ao contrário de muitas práticas musicais abordadas em estudos etnográficos, nas quais a música é apenas um dentre diversos elementos que compõem um ritual, a Roda de Choro tem a música por objetivo, pois é ela o elemento principal, o fator agregador de pessoas. Por isso, podemos afirmar que a música origina o contexto, que, por sua vez, interfere na música. O ritual da Roda de Choro acontece *porque* existe a música. Desse modo, na Roda, contexto e música são indissolúveis. E, no contexto da Roda, fatores importantes são as pessoas presentes e as relações de troca que os músicos estabelecem entre si.

Schutz (1977) defende que a música como modo de comunicação não se baseia na transmissão de conteúdos sonoros, mas na possibilidade de instaurar relações interpessoais. No caso da Roda, instrumentistas de diversos níveis tocam juntos, criando e recriando repertórios; nela a música exerce, dentre outras coisas, o papel de interlocução entre as pessoas. Assim, a Roda de Choro cria um ambiente de relações e, em contrapartida, apóia-se nele. Então, o contexto interfere nos elementos musicais, que também alteram o contexto. Com efeito, Qureshi (1987, p. 65) afirma que *o som musical varia com a variação no contexto da performance*; no caso da Roda de Choro, o inverso também é válido.

Roberto M. Moura (2004) realizou extenso trabalho sobre a Roda de Samba, que pode servir de referência para a análise das Rodas de Choro, pois ambos os gêneros estão ligados desde sua origem, e as características das Rodas guardam importantes semelhanças. Do mesmo modo, outras manifestações de raiz negra (como candomblé e capoeira, somente para citar exemplos) também reúnem características semelhantes às das Rodas de Samba e Choro. Para o caso do Choro, a análise de Moura (2004) das Rodas de Samba é particularmente pertinente, pois ambos são manifestações culturais em que a música desempenha o principal papel, diferentemente da capoeira e do candomblé, em que elementos de luta, dança e religião são tão importantes quanto a música. Assim como no caso do samba, a Roda antecede o Choro e é sua matriz física. Não foi o Choro que criou a Roda, mas o contrário. Ao longo de sua existência, o gênero incorporou instrumentos, alterou formas e harmonias, criou novos estilos e sofreu uma série de outras modificações. Mas a Roda permaneceu. Mais do que apenas um dentre vários contextos em que o Choro ocorre, a Roda é *elemento fundamental na geração, preservação e divulgação* desse gênero musical (Moura, 2004, p. 29). Portanto, as características de performance e contexto presentes na Roda são, sem dúvida, cruciais para o entendimento da natureza do Choro.

No livro *No princípio Era a Roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*, Roberto Moura (2004) o autor tenta refazer a trajetória histórica do samba a partir das Rodas de Samba no Rio de Janeiro desde o final do século XIX aos dias atuais. Ele afirma que, embora seja um ritual, cada Roda é única e irrepetível. Seu código *se funda na família, na amizade, na lealdade, na pessoa e no compadrio* (Moura, 2004, p. 28). Como em qualquer ritual, a Roda preserva e atualiza o que está

em sua origem. Ela é antes de tudo um evento festivo de caráter plural, familiar; um espaço mítico resultante da dialética entre o cotidiano e a utopia; ela instaura a *ilusão da eternidade* (Moura 2004, p.23). É um espaço onde o que é íntimo se confunde e se mistura com o que é coletivo. Compreende música, comida, bebida, alegria e um conjunto de relações, sendo o suporte de processos de interação e comunicação entre as pessoas. Não são os sambistas que formam a Roda, mas o contrário. Isso se deve em grande parte ao ambiente doméstico, familiar, íntimo, caseiro em que ela se dá (Moura 2004, p.39).

Como referencial para suas análises sobre a Roda de Samba e o inexorável processo de profissionalização dos sambistas e suas inserções no mercado fonográfico, Moura (2004) adota as categorias sociológicas “casa” e “rua”, criadas pelo antropólogo Roberto DaMatta. Esses termos designam mais que simples espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, designam:

(...) acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas, dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas.” (DaMatta 1997a, apud Moura, 2004, p. 41).

Moura (2004) afirma que, do mesmo modo que é possível fazer uma leitura do Brasil do ponto de vista da casa em contraponto à rua, é possível ler o samba através da Roda em contraponto à Escola de Samba, que nasce como *casa* e se transforma em *rua*. Assim, na casa/roda as leituras ressaltam a pessoa; a casa propicia a formação da Roda como manifestação espontânea e festiva. Já na escola/rua há uma ênfase no indivíduo, os discursos são mais rígidos e instauradores de novos processos sociais (Moura, 2004). Então, a Roda não é passível de se transformar em produto, ao contrário do samba. Ela é descrita antes como uma expressão comunitária (mais utópica e amadora); seu aspecto mais comercial caminha na direção da escola de samba (mais pragmática e mercantil).

A música que soa na Roda é, coerentemente com a abordagem de Schutz (1977), produzida verdadeiramente *em conjunto*. Para Moura (2004, p. 37), o ambiente musical da Roda *não separa música e vida, lazer e produção*, sendo mais do que apenas um evento musical, mas uma opção política, um modo de vida, que inclui desde círculos de

amizade até vestimentas, comidas, bebidas, gestos, discursos e expressões. Muitos músicos realizam essa entrega total à música, de modo que o samba (ou o Choro) se torna sua principal marca identitária.

A Roda apresenta muitas características das coletividades humanas, sendo a hierarquia uma delas. Todavia, os critérios que delimitam a hierarquia dentro de uma Roda de Choro ou de samba são diversos daqueles que poderiam demarcar hierarquias em outros ambientes. De modo simplificado, nada do que o sujeito é ou tem ou faz fora da Roda importa para aqueles que estão dentro dela:

Pode (...) certo artista ser um indiscutível sucesso de vendas ou execução. Pode ser um ídolo do rádio, do cinema ou da televisão. Pode bater recordes. Nada disso lhe assegura qualquer respeitabilidade ou diferenciação dentro da Roda. Seu lugar será sempre determinado pelo que for capaz de fazer ali – e ali não é lugar de mentira. (Moura, 2004: 44)

No caso do Choro, sem dúvida a performance do músico é o principal elemento que irá garantir sua respeitabilidade. Evidentemente, outros fatores podem intervir, tais como: antiguidade na Roda, reconhecimento, histórico pessoal, ou até o carisma. Mas a performance, a capacidade de tocar bem, a demonstração de talento e criatividade são cruciais para um músico na Roda.

Outras manifestações da cultura popular brasileira, que incluem, muitas vezes, a música, também têm, na Roda, sua matriz. Câmara Cascudo (2002) afirma que as três etnias que deram origem ao povo brasileiro (negros, portugueses e índios) possuíam suas danças de roda. Segundo ele, a Roda não é nenhuma novidade, pois *a primeira dança humana, expressão religiosa instintiva, a oração inicial pelo ritmo, deve ter sido em roda, dançada ao redor de um ídolo* (Cascudo, 2002, p. 592). Com efeito, encontramos inúmeras manifestações da cultura popular cuja organização se dá em forma de roda. Mas teriam essas outras rodas características semelhantes às aquelas observadas nas rodas de samba, descritas por Roberto Moura (2004), e nas de Choro? Tomemos a capoeira como exemplo. Vieira e Assunção (1998) afirmam que o jogo da capoeira, até o início dos anos 30, integrava-se às práticas cotidianas das classes populares de modo semelhante aos jogos de futebol informais (peladas), pois consistia em encontros entre pessoas em que o aprendizado se dava no exercício prático do jogo. Havia pontos tradicionais de reunião dos capoeiristas, principalmente nos domingos à

tarde, tais como bares, praças, mercados e feiras. Não havia indumentária especial, mas os capoeiras mais experientes costumavam trajar ternos de linho branco, pois sua destreza se demonstrava ao sair da brincadeira com a roupa perfeitamente limpa. Os autores enfatizam que, embora o universo da capoeira envolvesse violência e freqüentes embates entre grupos rivais e com a polícia, seu caráter essencial é lúdico. Portanto, entendem a roda de capoeira como *folgado*, *encontro*. Afirmam também que a capoeira é marca identitária de seus praticantes, e apontam a malandragem, a mandinga, como um dos elementos mais valorizados na performance do capoeirista. O duelo jocoso é a marca do jogo da capoeira; embora seja complexo a ponto de ser um jogo em que quase nunca é possível apontar um vencedor, há sempre o objetivo de *derrubar* o outro, por meio de golpes desequilibrantes. Todavia, nem sempre isso ocorre, e o jogo não perde seu valor por isso. No mesmo sentido, Reis (2000) afirma que o ethos da capoeira é marcado pela ambigüidade lúdico-combativa, que prefere o confronto indireto, disfarçado, ao embate aberto. A malandragem é a maliciosa capacidade de dissimular, de esconder as verdadeiras intenções do jogador. A ginga, base móvel da capoeira, é um tipo de movimentação que permite ao capoeira utilizar maneirismos e mandingas que confundem o outro jogador. Desse modo, ele torna seu jogo completamente imprevisível, nunca sujeito a ser conhecido por antecipação, mesmo nas últimas frações de segundo que antecedem sua movimentação. O jogo da capoeira é sempre improvisado.

O improviso é também importante para as Rodas de Choro e de Samba. São elas os contextos onde há maior liberdade para expressão, e onde o improviso é particularmente valorizado. Lopes (2005) discorre sobre o partido-alto, modalidade de samba em que está presente a *improvisação repentina, cantada em feitio de contenda, numa espécie de duelo verbal* (Lopes, 2005, p. 18). Lopes (2005) afirma que a circunstância em que o partido-alto se realiza e completa, sempre de forma bem-humorada e brincalhona, como num jogo de domingo, é a Roda de Samba; afirma também que o partido-alto *é, sobretudo, o samba da elite dos sambistas* (Lopes, 2005, p. 27), indicando que a capacidade de improvisar é aspecto muito valorizado nas manifestações de roda de origem afrobrasileira. Esses fatos mostram que existem convergências importantes entre os diversos jogos, danças e músicas de roda de origem afrobrasileira, que estão além do simples fato de serem realizadas em círculo. O

conhecimento de outros folguedos brasileiros pode, portanto, auxiliar o entendimento da Roda de Choro, assunto sobre o qual existem poucos estudos acadêmicos.

Em um capítulo inteiro dedicado à Roda, a obra *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music* (Livingston-Isenhour e Garcia, 2005) destaca seus aspectos musicais (a formação instrumental, o repertório, a improvisação, o aprendizado, a interpretação, e outros) e também os sociais (os códigos de conduta, o papel das amizades, a hierarquia, a interação, a informalidade, a devoção, a paixão, etc.).

É importante discutir os modos como os autores entendem a autenticidade de uma Roda. Para eles, existem dois tipos: a Roda pura, considerada também como *original*, e a *Roda de Apresentação*. Na primeira, os músicos não são remunerados, qualquer um pode tocar e não existe nenhum aparato tecnológico para a amplificação dos instrumentos. Na outra, os músicos são assalariados, contam com o apoio de uma infra-estrutura de sonorização e a participação de outros músicos dependerá do grau de intimidade que tiverem com os outros membros da Roda. Os autores afirmam que esse segundo modelo descaracteriza a Roda *pura*, pois o fato dos chorões contarem com o apoio de recursos tecnológicos instaura outros modos de relação entre músicos e audiência. Ademais, o profissionalismo exigido reduz os espaços de expressão da *personalidade*, e cria um distanciamento entre músicos e músicos e entre músicos e audiência. A Roda só é autêntica se houver a máxima interação entre os músicos e a audiência. (Livingston e Garcia 2005, p.54).

Nesse ponto, algumas considerações são pertinentes. O contraponto, por excelência, da Roda de Choro, é a *apresentação*, geralmente realizada em teatros e casas de espetáculos, e cujas características são opostas àquelas observadas na Roda. Em termos gerais, o repertório é preestabelecido e a apresentação é precedida de ensaios. Por isso, são feitos arranjos para a maioria das músicas; em muitos casos, a estrutura e a forma do Choro são alteradas, justamente por existirem ensaios prévios. A *apresentação* é marcada pela formalidade e pelo profissionalismo. O público assume a postura de *espectador*, ou seja, consumidor passivo do espetáculo apresentado. Para os músicos, não faz diferença *quem* os está assistindo, pois a distância que os separa da audiência é grande, tanto no âmbito físico quanto no psicossocial. Ocorre que, muitas vezes, as Rodas de Choro acabam por incorporar alguns elementos da *apresentação*, uma vez que são capazes de atrair público. Então, é comum que produtores de eventos,

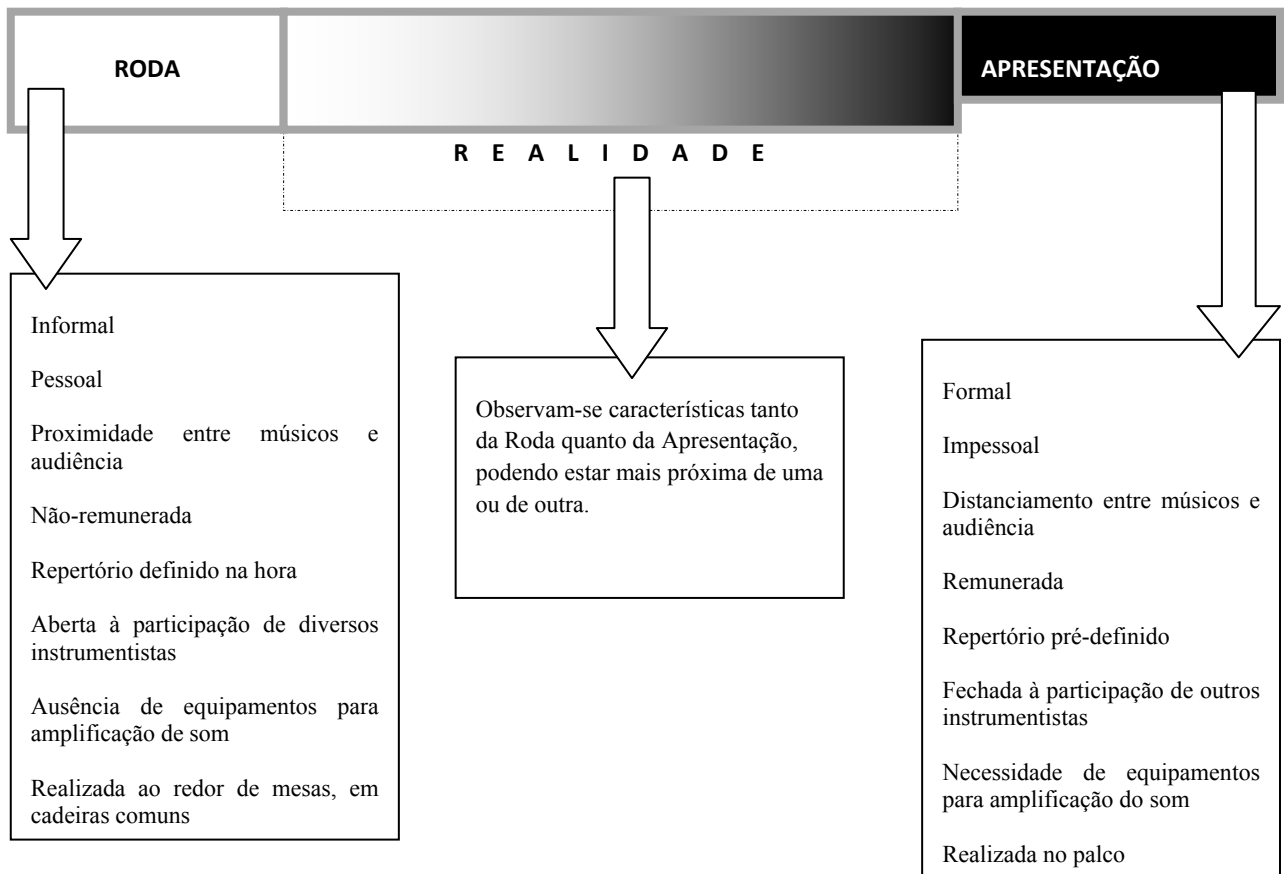
donos de estabelecimentos, entre outros, promovam Rodas de Choro periódicas, a fim de ver crescer seus negócios. Todavia, para que aconteçam, para que atraiam o público, é preciso garantir, primeiramente, que exista um mínimo de músicos presentes, capazes de executar os Choros. Assim, nesses casos, um Conjunto Regional é contratado para garantir a música; todavia, não lhes é exigido ensaios, repertórios definidos, e a participação de outros músicos é aberta. Em segundo lugar, é preciso amplificar o volume do som, para que a audiência escute a música; existem, portanto, Rodas de Choro com som amplificado. Por fim, em alguns casos, quando alguma Roda de Choro começa a se destacar pela qualidade musical, é comum que o dono do estabelecimento e/ou os próprios músicos realizem filtragens daqueles que poderão participar, vetando a entrada de músicos muito iniciantes e inexperientes, que podem comprometer o nível da performance da Roda como um todo. Livingston-Isenhour e Garcia (2005) entendem que quando há som amplificado, pagamento de músicos fixos e filtragem de participantes, o evento, embora denominado Roda de Choro, perde sua autenticidade como tal. Defendem esses autores a idéia de que somente é autêntica aquela Roda de Choro considerada *pura*, ou seja, que acontece sem nenhum outro objetivo a não ser o encontro de músicos, e sem interferências de elementos externos a ela própria e à música.

Propomos, aqui, um outro modo de entendimento da Roda de Choro. Para tanto, será utilizada a abordagem metodológica proposta por Max Weber (1993), que se baseia na construção de tipos-ideais. Um tipo-ideal é uma abstração que contém um conjunto de elementos que, embora encontrados na realidade, não necessariamente o são do mesmo modo como estão na representação típica-ideal. O tipo-ideal não é uma representação nem uma descrição, mas sim um conceito que funciona como ferramenta de análise, cuja finalidade é auxiliar a compreensão da realidade. Nas palavras de Weber:

Obtém-se um tipo ideal mediante a acentuação unilateral de um ou vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isoladamente dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo os pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de se formar um quadro homogêneo de pensamento. Torna-se impossível encontrar empiricamente na realidade esse quadro, na sua pureza conceitual, pois se trata de uma utopia. A atividade historiográfica defronta-se com a tarefa de

determinar, em cada caso particular, a proximidade ou afastamento entre a realidade e o quadro ideal (...) Ora, desde que cuidadosamente aplicado, esse conceito cumpre as funções específicas que dele se esperam, em benefício da investigação e da representação. (Weber, 1993, p. 137).

A descrição da Roda, conforme proposta por Roberto Moura (2004), pode ser entendida como uma construção típico-ideal de um contexto em que o Choro ocorre; a *apresentação formal* teria, então, características diametralmente opostas, sendo, também, um tipo-ideal. O que observamos no plano real, contudo, são situações híbridas desses dois contextos, que contêm elementos de um e de outro, em maior ou menor grau. Esse raciocínio pode ser representado pelo seguinte diagrama.



É interessante notar que o livro mais recente sobre a história do Choro, escrito em 1998 por Henrique Cazes (2005), faz referência ao antagonismo Roda/Apresentação

já no título – *Choro: do quintal ao municipal*. O título transmite a idéia de que o Choro, em sua trajetória histórica, partiu de um ambiente amador/informal (o quintal, local onde as Rodas mais simples e espontâneas acontecem) para um formal/profissional (o Teatro Municipal, ambiente glamoroso, onde somente grandes artistas se apresentam), obtendo merecido reconhecimento. Todavia, o prefácio do livro, escrito por Hermano Vianna, traz considerações sobre o título do livro e sobre o antagonismo roda/apresentação:

Do quintal ao Municipal sim, mas também de volta ao quintal novamente, e assim sem parar, num movimento de ida e vinda (não se sabe ao certo qual é o território de origem) que confunde muitas noções preestabelecidas, como a de alta e baixa cultura, ou como erudito e popular. Em cinquenta anos, a banda de Anacleto de Medeiros já apresentara uma seleção de temas de II Guarany, Villa-Lobos já freqüentava as rodas de Choro na casa do pai de Pixinguinha; e o pioneiro do violão chorista, Sátiro Bilhar, tocara também música clássica. Então, quem veio primeiro: o quintal ou o Municipal? Puxo a brasa para a minha sardinha, e para o que penso ser o traço mais interessante de tudo aquilo de vital que aconteceu e acontece na cultura carioca e brasileira: nem o quintal nem o Municipal. O melhor acontece “entre”, na possibilidade de ultrapassar as fronteiras rígidas que separam os vários mundos culturais, na tradução entre as várias linguagens musicais, na genial atuação de mediadores (entre-mundos, entre-linguagens) como Pixinguinha, Radamés Gnattali (...). (Vianna, Hermano, In: Cazes, 2005, p. 8-9)

A polaridade roda/apresentação é presente quase sempre nos discursos que tratam do Choro. Músicos, ouvintes, apreciadores, produtores, donos de comércio, intelectuais, acadêmicos e artistas, enfim, todos que têm alguma relação com o gênero, costumam possuir também opinião formada acerca dessa polaridade. Alguns discursos valorizam a apresentação em relação à Roda, apoiados na idéia de que a formalização e a profissionalização indicam que o gênero está sendo valorizado. De outra mão, há aqueles que defendem que o Choro “autêntico” ocorre somente nas Rodas, onde existe informalidade e pessoalidade. Em defesa da Roda, levanta-se o argumento da tradição: é comum associar a origem do Choro ao ambiente das Rodas. A partir daí, surge a idéia de que está havendo uma espécie de degeneração do gênero, cuja origem é a profissionalização dos músicos e a associação do Choro com o comércio do entretenimento. Ao mesmo tempo, alimenta-se o desejo nostálgico de volta ao tempo do “verdadeiro” Choro, aquele tocado em Rodas nos quintais e botecos. Esse argumento

contribuí, também, para a criação de uma visão romântica da Roda de Choro, como sendo um local que as pessoas freqüentam por motivos nobres e altruístas, movidas apenas pela beleza da música e dos encontros entre pessoas, onde reinam a mais perfeita harmonia e as mais sólidas amizades, e onde não há lugar para mesquinhas e outros sentimentos e atitudes vis e baixos. Essa visão romântica é, obviamente, equivocada e distante da realidade.

Ao longo da história do Choro, conforme indicou Hermano Vianna, a polaridade roda/apresentação esteve sempre presente. Também é fato que, na maioria das vezes, os músicos que participam das apresentações são os mesmos que freqüentam as Rodas, sendo conhecedores dos dois contextos, das diferenças que guardam entre si e dos códigos de conduta em cada um deles.

Livingston-Isenhour e Garcia (2005) também fazem referências à tensão roda/apresentação. Enfatizam a importância da Roda como matriz do Choro, e a descrevem também em contraposição ao contexto da apresentação. Todavia, não refletem sobre a existência de situações híbridas, que misturam elementos dos dois contextos. Segundo eles, para os chorões, o Choro “verdadeiro” somente se ouve na Roda, e a qualidade da Roda é julgada não somente pelo nível dos músicos, mas pelo grau de participação: *uma roda em que apenas poucas pessoas tocam (...) não é considerada “verdadeira”* (Livingston-Isenhour e Garcia, 2005, p. 42). No capítulo que dedicam às Rodas de Choro, fazem referência a várias delas. Uma ficcional, imaginada a partir dos relatos de Alexandre Pinto (1978) sobre o ambiente do Choro no início do século XX, com o objetivo de descrever uma Roda antiga. Duas outras tiveram participação dos autores do livro, e cuja realização se deu exatamente para que eles pudessem participar; a primeira foi considerada uma *roda de amadores*, por ser formada por músicos de nível técnico intermediário; a segunda foi definida como roda de profissionais, porque dela participaram músicos consagrados, como Joel Nascimento, Maurício Carrilho e Luciana Rabello. Há também a descrição de uma Roda de Choro em Brasília, realizada na residência do Dr. Assis, chorão conhecido na cidade por Six, pelo fato de possuir seis dedos nas mãos. Essa Roda durou cerca de três dias, pois era costume do Six realizar eventos intermináveis, e contou com a participação de grandes nomes da música instrumental brasileira, como Arthur Moreira Lima e Carlos Poyares.

Pela longa duração da festa, a Roda teve momentos diferentes, alguns mais formais, outros extremamente informais, e obviamente muitos choros foram repetidos.

Por fim, os autores descrevem a Roda do “Choro na Feira”, que aconteceu em maio de 2003. Os autores diferenciam essa Roda das demais descritas por ser uma *Roda de Apresentação*. Definem esse termo – Roda de Apresentação – como sendo um contexto em que, *embora dê aparência de ser uma roda espontânea, na realidade consiste em um grupo de músicos, relativamente flexível, que se encontra todo sábado em Laranjeiras* (Livingston-Isenhour e Garcia, 2005, p. 54). São, portanto, Rodas de Choro com características de apresentação. Os autores chegam a afirmar que, nesses casos, os músicos são pagos para agirem como se estivessem em um “evento espontâneo”. Então, nas rodas contratadas, como eles as denominam, haveria uma grande dose de cinismo, pois que pretendem literalmente enganar o público. Nelas, a aparente espontaneidade confunde a audiência: o fato de não haver palco, e dos músicos tocarem fisicamente próximos da audiência, faz com que o público pense que se trata de uma Roda. Quanto à participação de outros músicos, Livingston-Isenhour e Garcia (2005) afirmam que ela é limitada a instrumentos percussivos auxiliares (qualquer um menos pandeiro e surdo). Todavia, descrevem uma situação em que um violonista desconhecido dos músicos solicitou a participação na Roda e foi atendido; os músicos, contudo, consideraram sua performance ruim e, embora o tenham tratado cordialmente, demonstraram, com sutis expressões faciais, que não estavam apreciando. Apesar disso, o deixaram tocar por um tempo. Para Livingston-Isenhour e Garcia (2005), a participação do violonista foi possível porque o violão tem volume baixo, e não compromete tanto a sonoridade geral da Roda; caso fosse um trombonista, por exemplo, certamente teria sua participação negada. Assim, Livingston-Isenhour e Garcia (2005) entendem que quando há músicos fixos e pagos, a Roda tem falsa espontaneidade, e não deve ser considerada como tal. Além do pagamento, os autores apontam a amplificação do som como outro elemento que descaracteriza a Roda de Choro: *a questão da amplificação não esteve presente em nenhuma das rodas que participamos, principalmente porque os requisitos estéticos de uma roda são substancialmente diferentes daqueles de um concerto* (Livingston-Isenhour e Garcia, 2005, p.56).

Com base nessas observações, Livingston-Isenhour e Garcia (2005) concluem que:

(...) houve uma mudança crucial nos últimos vinte anos na prática e na percepção do Choro; ele deixou de ser uma tradição essencialmente participativa, baseada na roda, para ser uma tradição de apresentações e gravações, representada pelas gerações mais jovens. O renascimento [do choro no final do século XX] introduziu o choro a um novo setor social – a juventude universitária de classe-média e classe-média-alta. Nesse processo, o choro foi adaptado às preferências e à sensibilidade musical dos novos chorões. Além de serem capazes de ler e compor músicas, esses músicos geralmente têm uma orientação cosmopolita que os distingue das gerações anteriores de chorões (Livingston-Isenhour e Garcia, 2005, p. 57)

Desse modo, fica claro que, para Livingston-Isenhour e Garcia (2005), não existe meio-termo entre os contextos da Roda e da Apresentação, pois cada evento deve ser enquadrado em uma ou outra categoria. Quando elementos típicos da Roda estão ausentes, eles a consideram *falsa*, mesmo que seja denominada como tal. Além disso, conforme indica a citação acima, esses autores relacionam a redução das Rodas de Choro autênticas ao fenômeno contemporâneo do renascimento do Choro, cujos protagonistas são, principalmente, jovens de classe-média bem formados e informados. Esse setor da sociedade dá alto valor às apresentações e gravações de discos; desse modo, realizam Rodas de Choro voltadas ao público, com grupos fixos, pagos para tocar e, muitas vezes, com som amplificado. Para Livingston-Isenhour e Garcia (2005), essas não são Rodas verdadeiras. Todavia, na história do Choro, sempre esteve presente a polaridade roda/apresentação e seus hibridismos. Os chorões eram familiares aos ambientes informais tanto quanto aos mais formais possíveis, pois estavam acostumados a se apresentar para a corte e a alta sociedade. Também sempre foram comuns Rodas de Choro em estabelecimentos comerciais, visando aumentar o movimento, e com retornos financeiros aos músicos. Conforme afirma Hermano Vianna, o Choro não acontece nem no quintal nem no Municipal, mas no espaço *entre* esses dois mundos culturais aparentemente apartados. Com base nisso, podemos afirmar que as Rodas do Choro na Feira não são, como afirmam Livingston-Isenhour e Garcia (2005), falsas, mas possuem características diferentes daquelas exclusivamente domésticas, sem, por isso, serem menos autênticas. De fato, não é possível sequer julgar em qual contexto o Choro é “mais autêntico”, se na Roda ou na Apresentação, uma vez que ambos estiveram

presentes ao longo da história do gênero, são parte dele e são igualmente importantes para o seu desenvolvimento.

Podemos, ainda, afirmar que a polaridade roda/apresentação reflete a tensão casa/rua, descrita por Roberto DaMatta (1997a) e utilizada por Roberto Moura (2004) para explicar os contextos da Roda e da escola de samba. A Roda equivale à casa, onde imperam a informalidade e a pessoalidade, e a rua equivale à apresentação, marcada pela impessoalidade e pelo profissionalismo. A partir desse aforismo, podemos dizer que o Choro ocorre, na maior parte das vezes, não na casa, nem na rua, mas na calçada, ou no alpendre, com o portão aberto para quem quiser entrar.

Em Brasília, Rodas de Choro ocorrem nos quintais das belas casas dos Lagos Norte e Sul, nos apertados bares e restaurantes do Plano Piloto, nas salas dos generosos apartamentos da Asa Sul. Uma Lanchonete, localizada na Asa Norte, realiza Rodas de Choro todas as sextas-feiras. Essas Rodas merecem destaque pela presença de muitos e grandes músicos da cidade, bem como pela regularidade com que ocorrem.

A Lanchonete Tartaruga Lanches localiza-se no Plano Piloto de Brasília, área nobre, de classe-média e classe-média alta. A Roda da Tartaruga reflete as características do ambiente do Choro na cidade. Entre os músicos que freqüentam a Roda, existe enorme diversidade de origens familiares (cariocas, nordestinos, mineiros, sulistas, goianos, paulistas), de classes econômicas e níveis de renda, de escolaridade e de formação musical. Há, também, predominância de jovens, entre 20 e 35 anos, embora a Roda seja constantemente visitada pelos chorões das velhas gerações. Entre os ouvintes, predominam funcionários públicos, profissionais liberais e estudantes universitários, ocupações típicas da classe média. A composição da audiência decorre, sem dúvida, do fato de a lanchonete estar localizada em bairro nobre da cidade.

As Rodas da Tartaruga Lanches iniciaram em meados do ano de 2006, assim que a lanchonete/bar, de propriedade de dois irmãos músicos e chorões, foi inaugurada no final da Asa Norte. Antes disso, funcionava em um pequeno trailler de Kombi, sem motor, estacionado no Campus da Universidade de Brasília, ao lado do Departamento de Música. Seus donos, os dois irmãos Paulo e Rogério, desde a adolescência estavam envolvidos com música, e participaram de várias bandas da cena da cidade. Na Tartaruga, iniciaram contato com os estudantes de música, dentre os quais alguns jovens

chorões. Assim, Rogério começou a estudar pandeiro e Paulão, bandolim. A partir de 2004, a Tartaruga Lanches passou a promover modestos encontros, às sextas-feiras a partir das 18:00, entre estudantes de música que gostavam de tocar Choro. As reuniões eram pequenas, com menos de 30 pessoas. Como no Campus da UnB era proibida a venda de bebidas alcoólicas, os irmãos forneciam uma garrafa de cachaça aos músicos. As Rodinhas da Tartaruga foram sendo divulgadas boca-a-boca, e o público começou a aumentar. Antes que virassem um evento de fato, a Prefeitura do Campus da Universidade proibiu-as, ameaçando inclusive caçar a concessão para a permanência da Tartaruga na UnB.

A turma que freqüentava as Rodas, então, no exato dia em que foram proibidas na UnB, subiram para a Asa Norte, até um bar na 408 Norte, munidos de instrumentos. Como clientes normais e pagantes, fizeram a Roda de Choro, que agradou o público e o dono do bar, que ofereceu comes e bebes gratuitos aos músicos caso aparecessem na outra semana. E assim fizeram. Então, a divulgação boca-a-boca fez a sua parte, e o público do bar foi aumentando a cada semana. Cerca de seis semanas depois, via-se a rua tomada de gente, impedindo inclusive o trânsito, todos a ver a Roda de Choro. Um dos músicos levava duas caixas de som portáteis, em que eram ligados o violão, o pandeiro e o bandolim. Os instrumentos de sopro tocavam sem amplificação. Na verdade, era uma bagunça enorme. Muitas vezes, a Roda acabava com alguém ligando um microfone e cantando sambas, ou, como em um dia de chuva, em que dezenas de pessoas se espremiavam ao redor da mesa dos músicos, sendo impossível para eles se levantarem, o público puxou lá um samba e aos músicos não restou outra alternativa senão acompanhar. Enfim, por toda a confusão que essas Rodas começaram a causar, foi a vez da Administração de Brasília notificar o estabelecimento e ameaçar suspender seu alvará, caso não parasse a bagunça. Então, ficou proibido sentar nas mesas daquele bar com instrumentos de Choro (cavaquinho, pandeiro, bandolim, entre outros). Não demorou para que outros bares fizessem propostas para abrigar a Roda de Choro, em troca de comida e bebida. Um a um, vários bares foram sendo notificados pela administração de Brasília. Um, inclusive, foi fechado porque não tinha alvará de funcionamento. Depois de quase um ano, as Rodas de Choro não tinham mais onde acontecer, porque os donos de bares tinham pavor de violões, pandeiros, cavaquinhos e bandolins. Um produtor de eventos da cidade, sujeito articulado, amante do Choro, levou a Roda de Choro para um Clube, longe de residências e confusão, onde ela

permaneceu por cerca de dois anos. Nesse tempo, conforme ia atraindo mais e mais público, os olhos cresceram para a possibilidade de ganhos financeiros. Eis que o Choro foi perdendo espaço para o samba que acontecia logo depois, e a Roda foi desaparecendo, semana a semana, cedendo lugar a uma apresentação de choro/samba que visava apenas entreter os jovens brasileiros. Como era previsto por muitos, desavenças entre músicos, produtores e outros, envolvendo obviamente o dinheiro, puseram fim no Samba do Arena.

Mas, em 2006, os irmãos transferiram a Tartaruga Lanches para um local maior, no final da Asa Norte, e voltaram a promover os encontros musicais na sexta-feira à tarde. As primeiras Rodas não tinham um grupo fixo de instrumentistas. Os músicos se sentavam ao redor de uma mesa comum, em que os irmãos oferecem alguns petiscos, uma garrafa de cachaça e cerveja. A audiência era reduzida, e composta por amigos e músicos. Numa das primeiras Rodas, realizada em 20/10/2006, foi registrada a presença de 12 instrumentistas, do total de 30 pessoas que estavam no local. Ao longo de um ano, as Rodas aconteceram sem um Regional fixo, porém com a presença constante de 10 a 15 instrumentistas.

A audiência, contudo, foi aumentando a cada semana e, atualmente, varia entre 100 e 200 pessoas. O som de todos os instrumentos é, por necessidade, amplificado, sendo que há microfones para instrumentos de sopro e cabos para os de corda. Hoje existe, também, um grupo fixo de músicos contratados, que têm o compromisso da presença em todas as Rodas, e cuja função é garantir que a música aconteça, independentemente da presença ou ausência de outros instrumentistas.

Muito embora sempre exista uma grande quantidade de músicos na Rodas, que por vezes chega a 20 ou 30, certas regras definem a composição do grupo que toca em cada momento. Sempre há somente um pandeiro, um violão de sete cordas e um cavaquinho fazendo o centro (harmonia e ritmo); outro violão pode auxiliar na harmonia e outro cavaquinho pode entrar para fazer o solo. Quanto aos solistas, vários podem tocar a mesma música, porém sempre um de cada vez, dividindo entre si as partes da música. As observações das Rodas documentaram que já se apresentaram como solistas: clarineta, flauta, cavaco, bandolim, trombone, saxofone, violino, gaita, trompa, acordeon e viola caipira.

O objetivo da Roda de Choro é a possibilidade de os músicos tocarem uns com os outros, sem ensaio ou pré-determinações de repertórios e arranjos. Por isso, a Roda de Choro não dá espaço para grupos e regionais de Choro realizarem apresentações ensaiadas. Em Junho de 2007, a Roda recebeu a visita de um Regional, residente nos Estados Unidos, que iria se apresentar no Clube do Choro de Brasília. Eles chegaram, assumiram seus instrumentos, e começaram a tocar o repertório próprio do grupo. Um leve mal-estar pairou entre os demais músicos, que rapidamente foram substituindo os forasteiros, para que se misturassem com os instrumentistas da Roda e tocassem *com* eles.

Esse episódio reforça o caráter de *encontro* da Roda. Sendo um encontro, os músicos se importam menos com a audiência do que com os próprios músicos. Em entrevista, um dos músicos frequentadores dessas Rodas afirmou: *na roda, eu toco para os músicos, e, no palco, para o público.*

Outro objetivo da Roda de Choro é o aprendizado do gênero, o conhecimento do repertório e a tomada de familiaridade com sua linguagem. A Roda é considerada a escola por excelência do bom chorão, conforme indica o relato do violonista de sete cordas Laércio Pimentel:

Laércio Pimentel: Geralmente quando a gente fala de Choro, a gente fala de Regional de Choro, então fala de grupo, fala de pessoas. Ele pode ser um solista, tocar os temas, tocar sozinho, mas o esquema da Roda de Choro é único. É diferente tocar sozinho e tocar em grupo, acompanhado pelo pandeiro, pelo 7 cordas. É uma outra pressão, um outro entendimento.

Mesmo reconhecendo o papel do aprendizado formal, Henrique Neto, violonista de 7 cordas, atribui à Roda importância fundamental na formação do músico:

Pesquisador: O quê você acha mais importante: estudar o violão ou o conteúdo da UnB?

Henrique Neto: Em termos musicais, com certeza o violão. Meu aprendizado musical eu devo muito mais às Rodas do que à UnB. O conhecimento acadêmico te orienta, mas pra você ser músico mesmo, aí tem que tocar. Não deve ficar restrito à noite, tocar em boteco, isso não, porque aí o cara joga fora a vida dele toda. No boteco ninguém está ouvindo você tocar. Tem que se gabaritar para ser um grande músico, sacou? Fazer grandes trabalhos, isso é indispensável. A Roda de Choro, o boteco, ninguém está te ouvindo tocar, mas mesmo assim você tem que tocar neles, acompanhar cantores e tudo o mais. Essa é a maior escola, sem desmerecer a Universidade, claro, porque as coisas se complementam. A Universidade te dá só um polimento.

Observamos, pelo relato acima, que o chorão em questão tem conhecimento de diversos contextos em que o Choro acontece. Para ele, tocar na Roda de Choro é indispensável para o aprendizado do gênero, mas é igualmente importante tocar em apresentações, gravações e outros contextos, bem como tocar outros gêneros além do Choro. Isso reforça a idéia de que a polaridade Roda de Choro/apresentação é algo sempre presente na realidade desses músicos, pois faz parte de sua formação a performance em ambos os contextos.

Na Roda, há uma regra clara: quem quiser tocar, pode tocar, desde que seja na Roda e que tenha capacidade para tal. Certa vez, na Tartaruga Lanches, um desconhecido solicitou uma participação; como sua performance não foi condizente com o nível musical da Roda, foi sutilmente expulso, com frases incentivadoras, do tipo: “ô amigo, tente estudar mais um pouco”.

Diz-se que a Roda é aberta, ou seja, a princípio, nela é permitida a participação de qualquer músico. A depender do nível técnico e de conhecimento do Choro daqueles que a compõem, existe um grau de cobrança de desempenho que pode excluir um grande número de músicos. A Roda da Tartaruga tem marcadamente essa característica. Muitos instrumentistas iniciantes relatam que não têm coragem de tocar, acreditando não possuir nível suficiente para participar. Essa impressão é causada, em parte, pelo fato de músicos considerados bons em Brasília tocarem nela. Também contribui para isso o hábito que os músicos têm de cobrar boas atuações. Não são poupados comentários e brincadeiras, e se um participante está a comprometer por demais a execução da música, é solicitado que algum outro músico assuma seu instrumento. Até mesmo músicos que tocam freqüentemente na Roda são alvo de críticas que chegam a ser severas a ponto de criar desentendimentos pessoais. O seguinte episódio mostra um caso desses:

O cavaquinista, enquanto solava um baião rápido, olhava para o pandeirista e tentava corrigir um erro que ele estava cometendo naquele pedaço da música. Tanto o cavaquinista quanto o pandeirista são músicos habituais da Tartaruga Lanches. Depois, chamou novamente a atenção do pandeirista, dizendo “está caindo, está caindo”, referindo-se ao fato de o pandeirista estar atrasando um pouco o andamento da música. Após um breque, o pandeirista teve dificuldades em voltar a tocar no tempo certo. O cavaquinista, então, fazia caras e bocas, dizia “não, não!”, e expressava impaciência e descontentamento; demais participantes da Roda estavam levemente apreensivos. Alguns riam dos erros do colega, outros aguardavam o desfecho da situação. Quando a música terminou, iniciou-se o seguinte diálogo:

Cavaquinista (dirigindo-se ao pandeirista): mas foi ruim demais, hein? Caiu muito [ou seja, o andamento ficou mais lento], caiu demais. Assim não dá.

Pandeirista: mas também a música é rápida demais.

Cavaquinista: Pois é. Vou te dar um conselho. Volta para a Escola de Choro [Raphael Rabello]. Volta para lá, você consegue até uma bolsa. Volta para lá para aprender a tocar.

Pandeirista (levantando-se e deixando o pandeiro sobre a mesa): Alguém vem tocar no meu lugar aqui, porque não tenho capacidade para tocar nessa Roda.

Nisso, alguns integrantes da Roda tentaram minimizar o mal-estar, com frases do tipo: o que é isso, também não é assim, calma, não liga não. Em vão, pois o pandeirista, visivelmente magoado, abandonou a Roda e foi ter com algumas jovens garotas que estavam próximas.

De fato, o que se observa na Roda é que, embora sempre se afirme que ela é aberta, tal abertura não é absolutamente irrestrita. As limitações se impõem, principalmente, em função de performances não satisfatórias. O caso descrito acima mostra a exclusão de um músico considerado de casa, alguém cuja aceitação na Roda não é comumente posta em questão, em função de sua performance ter sido considerada ruim naquele momento.

Em geral, a Roda fica sob o comando de um músico, definido tacitamente entre todos; o critério para tal pode ser experiência, nível técnico ou de conhecimento musical. Se o “comandante” deixa seu posto, automaticamente o comando se transfere para outro. No Tartaruga, há a presença constante de um cavaquinista cujo virtuosismo é notável, embora seja muito jovem. Em geral, a Roda fica sob seu comando. Algumas vezes, músicos mais velhos e experientes aparecem para participar; nesses momentos, é evidente a reverência com que são tratados por todos, e o comando da Roda lhes é gentilmente cedido.

Todavia, há casos em que instrumentistas virtuosos aparecem para tocar, músicos que vêm se apresentar no Clube do Choro ou músicos que não freqüentam assiduamente a Roda da Tartaruga. Nesses momentos, o comando da Roda fica em xeque. Observa-se, então, que se iniciam duelos entre solistas e, do mesmo modo, os acompanhadores são postos à prova. Quando isso acontece, os músicos menos experientes ficam de fora, e são chamados para compor a Roda somente aqueles considerados os melhores. Em entrevista, o cavaquinista Márcio Marinho afirmou:

Márcio Marinho: [para tocar Choro] tem que estar naquele convívio da Roda. Tem que ter aquele esquema do desafio. Eu acho que Roda de Choro é isso, o desafio, testar o cara para ver se ele vai dar

conta. Se ele se ferrar, a galera vai ficar feliz, porque você conseguiu derrubar o cara. Roda de Choro tem muito isso.

Outro cavaquinista fez observações semelhantes:

Leonardo Benon: Roda é isso, chega o solista e diz: vou tocar tal choro, você tem que se virar pra acompanhar (...). O tom é tal, vamos atrás. Poyares fazia isso com a gente direto, às vezes inventava uma música e a gente tinha que acompanhar, tinha que correr atrás. Às vezes, o cavaquinista dá uma palhetada invertida, tira a acentuação do tempo, para ver se o solista também não se perde. Igual quando a gente vai tocar com o Evandro, ele enrola a galera. Pode estar tocando o choro mais simples do mundo, o Carinhoso, que ele desloca a melodia, atrasa, adianta. Se o cara não estiver atento, cai na hora. É coisa da Roda.

O duelo musical entre instrumentistas é, então, um dos elementos importantes da Roda de Choro. Consiste basicamente na comparação entre as performances, em que são julgados: técnica, conhecimento e criatividade para interpretar e improvisar. A responsabilidade daquele que não quer perder o comando da Roda é grande, pois ele não pode errar; por outro lado, tem a vantagem de “estar em casa”, ou seja, conhecer os acompanhadores e o ambiente. O forasteiro, por sua vez, pode testar o Regional como um todo: por exemplo, é considerado humilhante se ocorrer dele propor uma música que os acompanhadores não conheçam e não sejam capazes de executar. Por outro lado, ele perderá a oportunidade de permanecer tocando se cometer um deslize muito grave, como esquecer a música que ele mesmo propôs ou cometer um erro rudimentar (principalmente se perder o ritmo). Nesse ponto, o Regional pode testá-lo também, fazendo variações rítmicas inesperadas – no caso do pandeiro e do cavaco -, ou frases contrapontísticas do violão que tirem a concentração do solista, ou mesmo acelerando o andamento da música (embora nem sempre isso seja considerado leal). O solista “de casa” tem a incumbência também de “manter seu reinado”. Por exemplo, quando um deles propõe uma música que ambos conhecem, o duelo então se acirra, por meio de improvisos e aumento dos andamentos, até que fique claro qual deles se saiu melhor, ou até que a música termine. Nem sempre sai um vencedor do duelo, mas é certo que todos ganham nessas ocasiões, principalmente a audiência de músicos e frequentadores:

Dudu 7 Cordas: Se eles [os músicos de casa] sacarem que o cara é carne nova no pedaço e vai dar uma canja, dependendo do cara, eles botam quente. Se eles sacarem que o cara toca bem e está tocando tudo o

que eles estão fazendo, uma hora eles vão jogar uma música para ferrar o cara. Ou às vezes eles podem se ferrar. Eles acham que o cara não sabe, mas o cara sabe. Como já aconteceu no Rio com E. Foram tocar uma música, acharam que determinada pessoa não sabia a música, mas se ferraram, porque o cara sabia e tocou a música. Depois E. jogou contra, e puxou uma música que eles não souberam. Se ferraram. [Em outra ocasião], E. foi para São Paulo, e os paulistas tocavam altas músicas para sacanear, músicas que ninguém conhecia, e ele tocou todas. Então, ele puxou uma música, aquela 'pra esquecer', do Waldir, aí os caras não foram. E. deixou o cavaquinho na mesa, saiu da Roda e falou: vocês não tocam nada. Então, você pode se surpreender, querer dar uma de bonzão e se dar mal.

Outro instrumentista fez observação semelhante:

Henrique Neto: Assim, a Roda de Choro sempre tem o espírito de testar o outro. No Rio [de Janeiro], acho que se acentua mais esse espírito, porque tem muita concorrência lá. Também tem esse lance, que está estampado na cara do carioca, de que ele é malandro. Então ele chega já botando uma música que ele sabe que você não vai tocar, de uma maneira até meio perversa. Aqui em Brasília também tem isso, lógico. Mas tem um lance do desafio saudável. Lá eles derrubam para ver teu oco, mas isso é o espírito do Choro. Acho que ele foi formado assim, isso não é uma coisa ruim. Acho que quando isso acontece, de você não saber tocar, isso te motiva a estudar mais, a conhecer mais repertório. Tem que estar preparado para isso.

Embora de inegável importância, o duelo nem sempre está presente. Muitas Rodas acontecem em clima constante de amizade, compadrio e companheirismo, sem por isso, serem consideradas piores. Outros fatores são considerados importantes no contexto da Roda, conforme indica o seguinte relato, do violonista Dudu Sete Cordas:

Dudu 7 Cordas: Eu acho [importante para a Roda] a descontração, encontrar os amigos e aprender com o outro. Tem gente que não traz coisas novas, tem um repertório de 15 músicas, mas tem muita gente que traz coisas novas, tem muita canja e isso é legal. Tomar umas, descontrair.

Do mesmo modo como ocorre nas rodas de samba (Moura, 2004), as relações pessoais, de afeto e de amizade, importantes para a vida dos músicos mesmo fora do âmbito estritamente pessoal, têm relação com a Roda de Choro, pois ela é local de formação de vínculos, conforme evidenciado no relato de Augusto 7 Cordas:

Augusto Contreiras: Se você toca numa Roda de Choro, já está fazendo amizade automaticamente. Claro que essa amizade, às vezes, se restringe mais ao campo profissional, mas não deixa de ser uma amizade.

Também tem muitos músicos antigos aqui em Brasília, e a gente já toca há muito tempo. Então, a gente tem uma relação de amizade.

A existência, no mesmo ambiente da Roda, de dois modos de relacionamento entre pessoas - desafio/competição e compadrio/amizade/afeto/lealdade – aparentemente contraditórios, revela um outro aspecto interessante da Roda de Choro: seu caráter lúdico. A música como jogo ou brincadeira amplia a sensação de informalidade e festa. O seguinte relato menciona o desafio como brincadeira na Roda de Choro:

Leonardo Benon: Não tem, na história do samba, grandes cantores. O que importa não é a voz, é a interpretação, deslocando o tempo, atrasando, adiantando. Isso pra mim é improvisar (...). Toda a roda, na cultura brasileira, tem esse negócio do desafio, do duelo. Na capoeira os caras são amigos, mas tão duelando; na roda de partido alto, também. Era tudo improvisado, só tinha o refrão. Na Roda de Choro também tem esse lado; por ser roda, tem desafio.

Pellegrini (2005) também faz referência à brincadeira na Roda de Choro:

Pode-se testemunhar esse clima de brincadeira ainda hoje em qualquer roda de choro em que, mesmo se tocando melodias conhecidas, vê-se o solista alterando as melodias de tal maneira que um acompanhamento pouco treinado, muitas vezes, acaba por se perder. (Pellegrini, 2005, p. 25)

Imprimir a qualidade de *jogo* à música, contudo, não reduz o respeito com que os músicos e audiência a consideram. Para tocar na Roda, é necessário conhecer seus códigos e ter capacidade de tocar *bem* o instrumento; ou seja, é preciso levar a sério a música e o ambiente da Roda. O termo brincadeira, na Roda de Choro, não é antagônico à seriedade. A música como *brincadeira de roda* pode, porém, indicar uma resistência à institucionalização da Roda, que a converteria em espetáculo. Se ocorrer essa conversão, obrigatoriamente a Roda perderá algumas de suas características informais, dentre elas, a brincadeira e o jogo. No espetáculo, não há lugar para a imprevisibilidade do jogo, tampouco para a vulnerabilidade do jogador que pode cair ou perder a qualquer momento; nele, tudo deve ser ensaiado previamente. Então, o ambiente de *festa* e *encontro* cederia lugar ao *formal* e *profissional*; nesse ponto, o evento não mais poderia ser considerado uma Roda. Esse é, sem dúvida, o risco que as Rodas de Choro que

assimilam elementos de apresentações formais (como amplificação de som e pagamento de cachê) sempre correm. Caso as características da apresentação passem a ter primazia sobre aquelas da Roda, ela pode, aos poucos, ir deixando de funcionar como tal, porque a Roda é resistente à institucionalização desde a sua essência.

Embora marcada pela informalidade e pela brincadeira, há aspectos da Roda tratados com verdadeira austeridade. Um deles é o repertório. Ele deve ser composto majoritariamente por Choros, embora possam ser incluídos, com muito critério, sambas, baiões e outros ritmos. O repertório das Rodas da Tartaruga varia, evidentemente, com os músicos solistas presentes. Não há nenhuma determinação prévia do que será tocado, mas algumas músicas fazem parte do cânone, e são tocadas em praticamente todas as Rodas. Autores como Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Waldir Azevedo estão sempre presentes, sendo tocados por vários instrumentos. Uma regra rígida, em Brasília, consiste em não repetir a mesma música na mesma Roda. Portanto, se um solista chega depois do início da Roda, pergunta aos demais se determinado choro já foi tocado. Outra regra firme é a proibição do uso de partituras ou outros registros escritos. É extremamente valorizada, por parte dos músicos, a ampliação dos repertórios dos solistas, inclusive acrescentando composições contemporâneas. Também se apreciam as inovações interpretativas trazidas pelos solistas. A Roda cobra dos músicos a variação nas interpretações, e critica, com sorrisos sarcásticos e olhares de lado, as reproduções sempre iguais. Desse modo, a Roda torna-se um fator de preservação, divulgação e renovação da tradição do Choro.

Normalmente, a Roda se inicia por volta das 18h30, com choros lentos e cadenciados, quando a audiência é ainda pequena. A partir das 19h30, com público maior, são tocados choros mais rápidos, e parte da audiência já se aglomera ao redor da mesa dos músicos, dançando ou simplesmente observando as performances de choros rápidos e alguns lentos, com clara preferência dos músicos pelos mais rápidos. É comum os solistas realizarem seqüências de sambas, bossa-nova ou baiões, que são do agrado do público. A partir das 20h00, o clima de informalidade aumenta, as pessoas falam mais alto e reagem aos acontecimentos musicais da Roda. Um improviso impressionante é reconhecido por gritos e palmas tanto dos demais músicos quanto da audiência. Quanto maior for o número de pessoas, quanto mais sua atenção estiver voltada para a música, quanto mais elas gritarem, maior será o incentivo para os

músicos, e a Roda se torna mais vigorosa, crescendo em volume de som e no andamento das músicas. Para a última música da Roda, os músicos guardam os choros “apoteóticos”; dentre os mais comuns tocados, estão Brasileirinho (Waldir Azevedo), Santa Morena (Jacob do Bandolim) e Aquarela na Quixaba (Hamilton de Holanda).

Em todas as músicas do repertório, o improviso pode acontecer; é comum, contudo, que muitas músicas sejam tocadas sem improvisos, às vezes com pequenas variações na linha melódica, ou sem variações. Existem algumas consideradas mais “propícias” ao improviso: por exemplo, podemos citar *Cochichando*, de Pixinguinha, e *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim, como Choros em que o improviso é sempre presente. Quando são tocadas, normalmente as partes são repetidas muitas vezes (alterando a forma da música) para que todos os músicos participantes improvisem. Praticamente todos os músicos entrevistados afirmaram considerar o improviso imprescindível no Choro e na Roda. No improviso, o músico se desprende das preparações prévias à performance, e mostra o seu real domínio e conhecimento da linguagem do Choro. Além disso, traz a possibilidade da expressão individual e pessoal. Por isso, na Roda de Choro, contexto em que vigora o primado da personalidade, o improviso é considerado fundamental.

Há, porém, falta de consenso entre os chorões acerca da *quantidade de solos improvisados* que uma performance pode conter, bem como acerca do modo como são realizados. Há aqueles que criticam os músicos que exageram nos improvisos; normalmente, se cobra a apresentação do tema. Todavia, alguns músicos consideram desnecessária a apresentação do tema em uma Roda de Choro (principalmente nas músicas muito conhecidas), e não se incomodam de executar uma música inteira somente improvisando. Essas divergências resultam, ocasionalmente, em discussões na Roda, por vezes no meio da música, como ilustra o episódio abaixo:

A música era *Cochichando*, havia três solistas (cavaquinho, flauta e gaita), mais o violão de 7 cordas, o violão de 6, o cavaquinho-centro e o pandeiro. O cavaquinho puxou a primeira parte incluindo variações e improvisos; a flauta a repetiu sem improvisar. Na segunda parte, o mesmo se sucedeu. A partir daí, o cavaquinista e o gaitista intercalavam improvisos, pedindo as partes da música aleatoriamente, sem respeitar a forma. A terceira parte já havia sido repetida várias vezes (inclusive com improvisos dos violões), sem que o tema fosse apresentado. O cavaquinista-centro pediu, então, que algum dos solistas apresentasse o tema. Quando a música terminou, alguns músicos não esconderam a insatisfação,

reclamando muito do excesso de improvisos e do desrespeito à forma do Choro. Seguiu-se uma pequena discussão, até a próxima música fosse iniciada, e o entrevero esquecido.

Os seguintes relatos expressam a opinião de músicos que defendem maior parcimônia nos improvisos:

Leonardo Benon: O respeito na Roda é todo mundo saber o que fazer e quando fazer. Chego lá na Roda da Tartaruga, e está todo mundo estudando improviso. Tocou a música, aí repete a segunda ou a terceira parte vinte vezes. Só o cara que está improvisando é que está gostando. Quem é músico está entendendo tudo. Mas imagina quem não é? O público não entende nada. Fica aquela coisa massante, igual ao *jazz*. O tema dura 30 segundos, mas a música dura duas horas.

Pesquisador: Você acha que o improviso tem que ter um certo limite, então.

Leonardo Benon: Tudo tem um limite.

Dudu 7 Cordas: Até nas repetições das músicas, a galera esqueceu da forma das músicas (...). Faz três vezes a primeira, a segunda faz uma vez, aí já muda pra terceira, faz três vezes a terceira. Aí confunde tudo, porque perde a forma.

Leonardo Benon: Isso é primordial. A forma é primordial. Porque se é uma música de improviso, você não sabe onde ela vai acabar e o que vai acontecer. Então, pelo menos a forma tem que estar definida.

Pesquisador: Mesmo quando o solista pede para repetir a terceira de novo, por exemplo.

Leonardo Benon: Aí tudo bem, mas cansa.

Dudu 7 Cordas: Isso está acontecendo em Brasília, não é só na Tartaruga, a gente tem a referência da Tartaruga, porque a maioria dos músicos de Choro estão se encontrando lá, e ela se tornou a maior Roda de Choro aqui de Brasília. Os solistas, e até mesmo os violonistas, ficam toda hora pedindo para improvisar, toda hora falam tal parte para mim, para mim. Aí então acaba afetando a forma, porque é um tal de pedir para mim, para mim, que a gente não sabe se faz uma vez a [parte] A, outra vez a B. Porque as vezes você está na A, então alguém fala: três, três [solicitando a parte C, às vezes chamada de terceira ou parte três], eu pulo do A para o C, sem fazer a forma da música toda. Aí fica sem sentido a coisa, e a música mesmo, que era pra ser apresentada, não acontece.

Leonardo Benon: Tem que apresentar o tema, e improvisar depois.

Observamos, então, que, embora o improviso seja sempre aceito e considerado indispensável, há pontos de conflito relacionados a ele. Os músicos mais conservadores entendem que o tema de uma música não pode desaparecer por longos períodos em sua execução, como acontece no *jazz*; também há polêmicas quanto à perda da linguagem do Choro, uma vez que muitos músicos, por sua formação eclética, utilizam técnicas do *jazz* para improvisar. Por outro lado, outros defendem o acontecimento de improvisos, principalmente nas Rodas de Choro, longos e que tomam boa parte da execução da

música. Em virtude dessas divergências, o que se observa nas Rodas é uma grande diversidade de modos de executar os choros, com ou sem improvisos; esses últimos podendo ser longos ou curtos, ser próximos ou distantes da melodia da música.

Com efeito, controvérsias em relação ao improviso no Choro não são recentes. Cazes (2005) afirma que a improvisação, do surgimento do Choro até as primeiras décadas do século XX, era inexistente nas gravações, o que levou Hermano Vianna, no prefácio do livro *Choro: do quintal ao municipal* (Cazes, 2005, p. 8) a concluir que isso torna muito provável a afirmação de que não se improvisava na roda de choro. Korman (2004), por outro lado, afirma que o improviso esteve presente no Choro desde suas origens, ainda no século XIX. Segundo esse autor, no início do século XX, o Choro incorporou influências do *jazz* norte-americano, do *ragtime*, dos *fox-trots*. Nas décadas de quarenta e cinquenta, foi influenciado pelo *bebop*, *cool jazz*, *swing*, *ballroom* e *hard bop*. Em todos os casos, o uso de técnicas e de linguagens oriundas desses gêneros estrangeiros gerava polêmicas e discussões entre os músicos brasileiros. A escassez de registros torna difícil saber se havia ou não improvisos no Choro, bem como conhecer com precisão *como* eram feitos. Mas o próprio Cazes (2005) afirma que as gravações do início do século XX da flauta de Pixinguinha apresentam o brilho especialíssimo de suas interpretações e improvisos. É possível que improvisos estivessem ausentes das gravações, por questões de ordem técnica e financeira, mas isso não significa que, em outros contextos, notadamente com alto grau de informalidade como as Rodas de Choro, eles não ocorressem.

Korman (2004) afirma que, atualmente, na nova fase que o Choro vive, seus praticantes têm familiaridade com a linguagem do *jazz* americano, e isso vem alterando o vocabulário de improvisação do Choro. Ele identifica algumas mudanças no modo de tocar o Choro, dentre as quais as seguintes estão presentes nas Rodas da Tartaruga Lanches: a forma da música é alterada, possibilitando a improvisação sobre uma seqüência harmônica cíclica; aspectos da performance *jazzística* estão sendo apropriados e usados livremente; repertório, fragmentos melódicos e fraseados da tradição brasileira têm sido incluídos no vocabulário comum do Choro; praticantes estrangeiros estão cada vez mais familiarizados com o gênero. Observamos, contudo, que a inserção dessas mudanças não se dá de forma harmoniosa, pois gera desavenças entre seus praticantes. Os relatos dos músicos também permitem concluir que os

músicos, em geral, têm plena consciência desse processo de mudança pelo qual o Choro está passando, e não se furtam a tomar posição perante elas, seja concordando ou discordando. A existência dessas controvérsias, bem como a possibilidade de introduzir inovações no modo de tocar o Choro, indicam que a Roda de Choro da Tartaruga é um contexto onde é possível a renovação da tradição do Choro.

De fato, Roberto Moura (2004), quando afirma que a *roda é a matriz do samba*, está a dizer que é precisamente nesse contexto em que se processa o *desenvolvimento* do gênero; ou seja, é na Roda que as inovações são testadas, podendo ser aceitas e incorporadas ao gênero ou não. O mesmo é válido para o Choro. As Rodas da Tartaruga são locais onde esses testes podem acontecer, e onde as polêmicas e controvérsias acerca das inovações ao gênero podem ser discutidas e amadurecidas. Também estão presentes, na Tartaruga Lanches, as seguintes características da Roda de Samba apresentadas por Moura (2004): compadrio, amizade, lealdade, hierarquia e informalidade. Também é nítido o caráter doméstico e familiar da relação entre músicos e boa parte da audiência. O fato de os músicos tocarem para os músicos e da Roda cobrar que toquem juntos, sem predeterminações de arranjos ou interpretações, reforça o caráter de *construção coletiva* da música. A tradição se renova, então, pela constante reformulação interpretativa das composições.

É preciso enfatizar, contudo, que a Roda da Tartaruga Lanches incorpora alguns elementos típicos de *apresentações*, sendo os mais importantes a contratação de um grupo fixo de instrumentistas, mediante pagamento de cachê, amplificação de som e presença de pessoas externas ao círculo de amigos e relações dos músicos. Além disso, em determinadas situações, alguns instrumentistas não têm acesso à participar da Roda, principalmente em função do nível de habilidade. Esses elementos, porém, não fazem com que os músicos, nem a audiência, deixem de considerar o evento uma Roda de Choro autêntica.

Também é presente, na Tartaruga, formas de *duelo musical*, que ocorrem quando um instrumentista desafia outros, transformando a música em uma espécie de jogo. Esse modo de executar a música remete a outras manifestações de roda típicas da cultura afrobrasileira, baseadas em duelos e desafios. Já citados nesse trabalho como tais são a capoeira, com duelos corpóreos e improvisados, e o partido-alto, que consiste em duelos musico-verbais também improvisados. É interessante ressaltar que os termos

empregados pelos chorões, ao se referirem aos duelos, se assemelham àqueles do universo da capoeira (cair, derrubar, levantar, etc.); em um dos relatos, inclusive, um cavaquinista chegou a comparar o duelo da Roda de Choro com o jogo da capoeira.

Os relatos dos chorões apontam para a importância da existência de Rodas para manutenção e recriação da tradição musical do Choro. Podemos, então, afirmar que, do mesmo modo como ocorre com o samba (Moura, 2004), a Roda é a *matriz* do Choro. E as características da Roda nos mostram que, para esse gênero musical, uma série de fatores extra-musicais interferem de modo significativo nas performances dos músicos, no desenvolvimento e na criação da música. Esse modo de conceber a música é coerente com a perspectiva de Gerard Béhague, que afirma que *o sentido da música não pode ser compreendido a partir de uma única fonte* (Béhague, 1984, p.8). As implicações dessa afirmação são inúmeras, e seria impossível explorá-las todas aqui. Conseguir apreender o *sentido* do Choro como gênero musical talvez seja o maior desafio da musicologia que pretende estudá-lo, e esse trabalho mostra que a Roda de Choro tem muito a nos revelar sobre isso. Pois nela, os elementos não musicais encontram-se, de alguma maneira, dentro da música, como partes importantes em sua execução, interpretação e criação. A Roda de Choro é um local onde a música é tão importante quanto a existência pessoal de músicos e ouvintes, porque não se separa dos demais aspectos da vida, e funciona como ponte comunicativa, que permite o encontro e a relação entre pessoas.

Com efeito, John Blacking (1995, p. 31) afirma que *a função da música é melhorar, de algum modo, a qualidade da experiência individual e das relações humanas; sua estrutura é reflexo dos padrões das relações humanas, e o valor de uma peça musical como música é inseparável de seu valor como expressão da experiência humana*. Com outras palavras, o mesmo afirmou Márcio Marinho, o virtuoso cavaquinista das Rodas da Tartaruga: *eu acho que tocar bem é você se relacionar bem com seus amigos de trabalho, é saber ouvir as pessoas mais experientes. Tem coisas que estão fora da música. Tocar bem não é só tocar rápido e limpo; tocar bem, em certos ângulos, está muito mais fora da música do que dentro dela*.

B2. No Palco do Choro

Como mencionado no capítulo anterior, a Roda é a matriz do Choro, o espaço de preservação e revitalização da tradição do gênero, marcado pela personalidade e pela informalidade. Mas a Roda não é o único local onde o Choro ocorre, e os contextos formais das apresentações são igualmente importantes para a história e desenvolvimento do gênero.

Diferentemente da *Roda*, o contexto de uma apresentação traz maiores formalidades. Há uma série de procedimentos preparatórios, por parte dos músicos e também do público, que antecedem uma apresentação. Em geral, o público já sabe quem irá tocar, e os músicos já definiram os parâmetros musicais da apresentação, ou seja, o repertório, os arranjos, em que momento irão improvisar, quem irá improvisar, em que parte da música, etc. Em oposição à Roda, a apresentação instaura um limite bem definido entre músicos e audiência. Se na Roda a audiência nem sempre está prestando atenção na música, em uma apresentação formal ela está ali com esse propósito. Os aspectos extra-musicais que interferem na apresentação são diferentes daqueles observados nas Rodas de Choro. Nas apresentações, são importantes a qualidade do equipamento de som, a iluminação, o figurino, a cenografia, os recursos de vídeo-projeção, entre outros; esses elementos quase sempre estão ausentes nas Rodas de Choro, e, no casos raros em que estão presentes, não são cruciais para ela. O contrário ocorre na apresentação, pois a combinação harmônica desses elementos valoriza a apresentação musical e exerce uma força persuasiva que conduz à boa receptividade da audiência.

A audiência de uma apresentação musical exige uma eficiência técnica do músico sempre maior do que a audiência de uma Roda de Choro. Nesse sentido, a apresentação musical traz cobranças de outra natureza daquelas da Roda. Em contrapartida, oferece uma série de recursos alegóricos que guiam a atenção do ouvinte. Se na Roda, a variação e a imprevisibilidade marcam a performance, na apresentação o primado da previsibilidade e da precisão técnica são características marcantes.

A *apresentação formal*, assim como a Roda de Choro, acompanha o desenvolvimento do Choro desde seus primórdios até o tempo contemporâneo. Nos coretos e praças públicas do final do século XIX, o maestro Anacleto de Medeiros, à

frente de suas bandas, encantava o público com composições e arranjos inovadores. Os salões da aristocracia carioca serviam de palco para Chiquinha Gonzaga demonstrar suas habilidades ao piano. Ernesto Nazareth ocupava com tangos, maxixes e mazurcas, a sala de espera do cine Odeon. Nas três décadas iniciais do século XX, os auditórios e estúdios das rádios brasileiras difundiam o Choro para os quatro cantos do país, enchendo de prestígio os chorões e os regionais da época.

Nos dias atuais, podemos encontrar uma grande quantidade de contextos onde ocorrem apresentações formais, como teatros, casas de espetáculos, clubes, auditórios e outros. É de extrema importância, para o estudo do Choro, as análises dos contextos de *apresentações formais*. As apresentações são valorizadas no ambiente do Choro, sendo, por vezes, o principal critério de julgamento de um músico ou conjunto. Assim sendo, é praticamente obrigatório para o reconhecimento de um instrumentista popular (chorão ou não) ter habilidade e bom desempenho em uma apresentação musical. Como já mencionado, os discursos dos chorões apontam diferenças de performance entre os contextos da Roda de Choro e da *apresentação formal*. Neste capítulo, serão identificados e analisados os conceitos e percepções de chorões de Brasília acerca da *apresentação formal*. Serão utilizados, para tanto, observações de apresentações realizadas no Clube do Choro de Brasília, uma casa de espetáculo especializada em Choro, bem como relatos de chorões discorrendo sobre os contextos das apresentações formais e sobre o Clube do Choro.

O Clube do Choro é um pólo agregador da comunidade dos chorões de Brasília. Como já mencionado, ele funciona em um subsolo, em um antigo vestiário adaptado que pertencia ao Centro de Convenções de Brasília. Embora reconhecido internacionalmente por sua sofisticada programação musical, sua estrutura predial é totalmente fora dos padrões de uma casa de espetáculo convencional.

A começar pela porta de acesso, que fica atrás do palco, e o pé direito baixo, que mede aproximadamente 3 metros, observa-se a inadequação desse espaço para abrigar uma casa de espetáculos. Para a acomodação do público, no lugar de poltronas, há cadeiras e mesas de bar, resultado da deliberada intenção de reduzir a formalidade do ambiente. Nas mesas de bar são servidas comidas e bebidas. O palco fica encostado na primeira fileira de mesas. Suas dimensões são pequenas: aproximadamente 4 metros de comprimento, 2 metros de profundidade e 30 cm de altura. Nas paredes, encontram-se

expostas fotografias de grandes chorões, e de *shows* do próprio Clube. No local, cabem aproximadamente 200 pessoas sentadas, e o serviço de bar é feito no balcão e nas mesas. O camarim dos músicos é improvisado em uma sala de aula da Escola de Choro Raphael Rabello, que funciona em edificação anexa ao Clube.

A estrutura de som também é simples e, desconsiderando exceções, consegue atender às exigências dos músicos que ali se apresentam. Depois da reforma realizada na década de 90, o Clube passou a contar com ar-condicionado e com revestimento acústico, o que melhorou demais o conforto dos frequentadores e a qualidade do som. Enfim, é nesse espaço arquitetônico peculiar, inadequado, aconchegante, redondo, com uma pilastra enorme em seu centro, cheio de histórias de dificuldades, de vitórias e derrotas, que grandes nomes da música instrumental brasileira se apresentam.

Para assistir às apresentações no Clube, é preciso fazer reservas de mesas com antecedência ou comprar o bilhete de ingresso na hora do *show*. Uma parte da audiência é formada por músicos e alunos da Escola de Choro Raphael Rabello, a outra parte, em sua grande maioria, é formada por ouvintes especializados em Choro.

Os músicos convidados para compor a programação anual do Clube são profissionais reconhecidos nacionalmente no universo da música instrumental. Estão entre eles ilustres chorões, como Altamiro Carrilho, Zé da Velha, Silvério Pontes, Paulo Moura, Yamandú Costa, Hamilton de Holanda, Hermeto Pascoal, Carlos Malta, Joel Nascimento, Dominginhos, entre tantos outros. Um aspecto relevante a considerar é o fato de que os músicos convidados, na maior parte das vezes, são acompanhados em suas apresentações por um Regional do próprio Clube, o Choro Livre. Em virtude disso, o Choro Livre tem um lugar de destaque no cenário da música instrumental brasileira. Cada apresentação do Choro Livre representa uma prova para seus integrantes, na medida em que deverão dar conta de acompanhar algum grande instrumentista. Ademais, eles têm menos de uma semana e apenas um ensaio para cada apresentação. Desse modo, o nível de cobrança associado ao Choro Livre é alto; mas, na medida em que a atuação do grupo é considerada sempre satisfatória, há também um enorme reconhecimento, em âmbito nacional, para o músico que faz parte do Choro Livre.

O Choro Livre já teve diversas formações, e sempre foi o Conjunto Regional oficial do Clube do Choro. Atualmente, o Choro Livre é formado por: Henrique Neto

(violão de 7 cordas), Rafael dos Anjos (violão de 6 cordas), Márcio Marinho (cavaquinho), Tonho (pandeiro) e Reco do Bandolim. Em alguns casos, a depender das peculiaridades da instrumentação, arranjo e repertório usado pelo convidado, o Choro Livre cede o lugar a outro grupo de acompanhadores. Muitas vezes, ex-integrantes do Choro Livre, como Alencar 7 Cordas e Augusto Contreiras, são convidados a acompanhar o artista. Outras vezes, o artista convidado prefere ser acompanhado por bateria, baixo e violões; nesses casos, outros músicos, ligados ao Clube ou à Escola de Choro, são chamados a realizar as apresentações. Em raros casos, o artista principal traz seu próprio grupo de acompanhadores.

As apresentações costumam ter início por volta das 22:30h. Todavia, o público começa a chegar às 21:00h. Durante a espera, aproveita para beliscar alguns petiscos e beber alguma coisa, instaurando, assim, um clima informal no local. Interessante observar que uma parte da audiência, formada por músicos de Brasília, geralmente ligados ao Choro, reúne-se do lado de fora do Clube, até o início do *show*, numa espécie de concentração. Aproveitam esse tempo para tecer considerações sobre o trabalho do artista convidado, ou simplesmente botar a conversa em dia. Outro motivo para esse encontro é que esses músicos, freqüentadores assíduos do Clube, raramente fazem reserva de mesa. Por isso, são forçados a esperar o público que fez reserva se acomodar. Só então, perto de começar o *show*, tentam encontrar algum lugar vago nas mesas. Se não encontrarem – isso acontece quando o artista a se apresentar é um nome de peso - acomodam-se na lateral do palco ou na parede ao fundo de frente para o palco, próxima ao bar e aos banheiros. Enquanto não começa o *show*, o volume da conversa no interior do Clube é alto, e, mesmo com dificuldades, as pessoas transitam sem cerimônias por entre as mesas. Enquanto isso, no camarim, o artista convidado aproveita para ajustar os últimos detalhes da apresentação com os acompanhadores. Minutos antes do início da apresentação, as luzes de serviço se apagam indicando o início da programação. Em um pequeno telão é apresentado um vídeo institucional dos patrocinadores. Por fim, sobe ao palco o mestre de cerimônia, que é também o Presidente do Clube. Nesse momento, as luzes do palco se acendem, a platéia silencia e o contexto anteriormente informal cede lugar a um instante solene. O presidente, então, oferece as boas vindas ao público, orienta as pessoas a não conversarem durante a apresentação e lê uma pequena biografia do convidado. Anuncia primeiramente os músicos acompanhadores, e só então chama ao palco a atração da noite.

As apresentações acontecem nas quartas, quintas e sextas-feiras. Em geral, o público da quarta-feira é menor; e é nesse dia que muitas mesas ficam reservadas a convidados e patrocinadores, que nem sempre aparecem. Com a realização de apenas um ensaio antes da apresentação, o entrosamento do solista com o conjunto se desenvolve durante os três dias de *show*. O resultado disso é que na sexta-feira as performances são melhores. A seguir serão descritas algumas dessas apresentações realizadas no Clube do Choro.

No dia 10 outubro de 2008 numa sexta-feira, o convidado da noite era o multiinstrumentista Carlos Malta, acompanhado do Choro Livre. Numa espécie de prelúdio, iniciou o *show* tocando sozinho o Paru (flauta indígena feita com duas varas de bambu compridas). Depois dessa introdução, e antes que o público aplaudisse, pegou o pífano e, acompanhado do Choro Livre, tocou alguns baiões. Neste momento, em cena aberta, o público reagiu com aplausos calorosos. Após essa série de músicas, e sob um clima eufórico da platéia, o convidado falou sobre os instrumentos que tocou e de sua relação com o Paru. Em seguida, ao saxofone alto tocou um arranjo que fez para *Espinha de Bacalhau*, choro reconhecidamente virtuosístico. O próprio Malta, ironicamente, explicou que para compartilhar as dificuldades técnicas dessa música, fez esse arranjo para que os violões também tocassem a melodia do Choro repleto de semi-fusas. Era evidente o esforço técnico que esse arranjo impunha ao Regional. Ao final da música, a platéia reconheceu o empenho e respondeu com assovios e palmas. Várias outras músicas foram tocadas pelo Choro Livre com o auxílio da partitura, com maior ou menor grau de dificuldade técnica, dependendo do arranjo feito por Malta. Na apresentação, o multi-soprista utilizou vários instrumentos. Entre eles, flauta transversal, flauta baixo, pífano, di-zi (flauta chinesa) e saxofones alto e barítono. A versatilidade de Malta se mostrava também na escolha do repertório. Além de músicas de Tom Jobim, homenageado do ano, tocou choros, baiões, frevos, cirandas, maracatus e também algumas composições próprias. Entre uma música e outra, o convidado fazia comentários sobre o repertório, sorria para a platéia, voltava-se para os músicos, buscando nitidamente aproximar-se do público e instaurar um ambiente informal. Chegou a cumprimentar, de cima do palco, ao microfone, o Dudu, freqüentador assíduo do Clube, conhecido por manifestar-se no meio das músicas, fazendo-se ouvir por todos. No intervalo da primeira para a segunda parte do *show*, Carlos Malta não foi para o camarim. Ficou na escada que dá acesso ao Clube, conversando com todos que lhe chegavam. Na segunda parte, Malta tocou algumas músicas vocais adaptadas para formação instrumental, e propositalmente induzia o público a cantarolar as melodias. Encerrou a apresentação tocando saxofone, interpretou uma série de choros com andamentos rápidos, improvisou bastante e permitiu que os músicos do Choro Livre improvisassem também. Ao final, a platéia, de pé, aplaudiu longa e entusiasticamente os músicos. Para encerrar a apresentação, Carlos Malta tocou novamente o Paru, numa espécie de toque de partida, instaurando o mesmo clima cerimonioso do começo do *show*.

No dia 07 de julho de 2008, sexta-feira, foi a vez de Paulo Sérgio Santos se apresentar, acompanhado do Choro Livre. Diferentemente de Malta, o músico montou para a apresentação um repertório essencialmente chorístico, com poucas músicas do homenageado, e inserindo várias obras do compositor Guinga. O grupo Choro Livre mostrava conhecer bem o repertório do convidado. Tinham pleno domínio da harmonia e das convenções. Podia-se notar que, embora fosse uma apresentação com repertório definido, o clima informal do *show* lembrava o de uma Roda de Choro. O violonista de 7 cordas Henrique Neto ousava experimentar novas baixarias para choros conhecidos, que imediatamente eram respondidas pelo violonista Rafael dos Anjos e pelo cavaquinista Márcio Marinho. O convidado, percebendo este entrosamento, incentivava os músicos, e permitia que improvisassem bastante nas músicas. O Choro Livre, em alguns momentos, passava da posição de coadjuvante a protagonista do espetáculo. Na segunda parte do *show*, o clima informal instaurado pelos músicos permitiu que o próprio público opinasse acerca do repertório. Embora com o repertório definido, o convidado, respondendo a uma solicitação de alguém da platéia, tocou o choro *Gargalhada* de Pixinguinha. Terminou a apresentação tocando uma série de choros com andamento muito rápido, arrancando do público aplausos e assovios entusiasmados.

No dia 12 de setembro de 2008, o convidado foi o flautista e saxofonista Eduardo Neves. Para essa apresentação, o convidado optou em substituir o Choro Livre por um conjunto formado por bateria, baixo elétrico e violão 7 cordas. Os integrantes do grupo eram todos músicos de Brasília. O convidado chamou ainda o virtuose trompetista brasileiro Moisés Alves para dividir com ele os solos. A presença de um saxofone e um trompete dividindo os solos indicava que a noite seria dedicada ao Choro de Gafieira. No repertório, além de composições próprias, o convidado tocou maxixes e choros de gafieira. Além disso, foram incluídas algumas músicas do homenageado Tom Jobim, como Garota de Ipanema, Corcovado, Luiza, Chega de Saudade entre outras. Todas, porém, foram tocadas ao ritmo do Choro. Essa leitura da Bossa Nova feita pelo convidado acertou em cheio o gosto da audiência presente nesse dia, e todos respondiam com aplausos esfuziantes. Reconhecido no ambiente do Choro como exímio improvisador, Eduardo Neves não decepcionou. Atendeu todas as expectativas do público e preencheu o Clube com seus improvisos vigorosos. Embora os músicos acompanhadores tenham sido arregimentados especialmente para essa apresentação, mostravam-se bastante entrosados. Isso, em parte, deve-se ao fato de todos terem bastante intimidade com o gênero. O *show* contou ainda com participação em uma música do bandolinista brasileiro Dudu Maia. Ao final da apresentação, uma parte do público dançava, enquanto outra aplaudia euforicamente.

As descrições das apresentações dos três sopristas – Eduardo Neves, Carlos Malta e Paulo Sérgio Santos – são representativas do modo como o Clube do Choro

funciona na maioria das vezes. Observa-se a alternância de momentos solenes e descontraídos. O Presidente do Clube do Choro abre oficialmente a apresentação em tom sentencioso tendo em vista atentar o público para a seriedade do que está por vir, e impor o respeito merecido, não somente àquela apresentação, mas ao Choro de forma geral. Antes disso, porém, ele mesmo passeia entre as mesas, cumprimentando amigos, bebericando alguma coisa e jogando conversa fora, como se estivesse no botequim da esquina. O público compreende a dinâmica da alternância entre formalidade e descontração e participa dela, fazendo respeitoso silêncio durante as músicas. Pelo fato de a platéia ser um bar, o barulho dos copos, talheres e garrafas não cessa, ficando sempre no fundo das músicas, e remetendo mesmo pomposas apresentações aos ares do mais singelo e modesto boteco. Apesar disso, em alguns casos, a formalidade é maior, principalmente quando o artista convidado assim requer. De fato, é ele que estabelece sua relação com o público e o grau de proximidade entre audiência e músico. Em certos casos, é possível observar que o artista mantém formalidades até com os músicos acompanhadores; nesses casos, os garotos do Choro Livre não esboçam sorrisos e mantêm-se sérios e concentrados até o final da apresentação.

Mesmo com a possibilidade da descontração, que é parte do Clube do Choro, um protocolo mínimo é sempre seguido. Não existe um artista que suba ao palco sem um repertório pré-definido. Na maioria dos casos, o Choro Livre recebe, na semana anterior à apresentação, os arranjos que deverão tocar. Mesmo chorões consagrados, da velha-guarda, cujo repertório compõe-se de choros muito famosos e conhecidos, realizam um ensaio com o Choro Livre. Com isso, se deseja enfatizar que as apresentações do Clube do Choro não funcionam como as Rodas de Choro, exatamente por seguir esse protocolo mínimo. Mas, sendo o Clube uma casa dedicada ao Choro, existe a preocupação em fazer *remissões* à Roda de Choro, estabelecendo momentos de descontração e informalidade. Isso é, de fato, um modo de reconhecer a importância das Rodas para o gênero.

O Clube do Choro apresenta anualmente um projeto temático em homenagem a um compositor brasileiro. Os artistas convidados devem preparar um repertório de acordo com o tema daquele ano. Interessante é observar que nem todos os artistas que tocam no Clube são especialistas no gênero. Isso, porém, não significa que sejam menos cobrados em relação às suas performances. Todos têm a consciência da

responsabilidade e do desafio de tocar naquela casa. Dessa maneira, são forçados a estudar parte do repertório do homenageado, ou mesmo mergulhar a fundo em sua obra. Isso implica que, mesmo sendo músicos consagrados, no instante que aceitam o convite da produção do Clube, assumem um compromisso que irá demandar esforços e estudos. Reco do Bandolim, presidente do Clube, fala sobre isso:

Reco do Bandolim: Fizemos um projeto chamado *Caindo no Choro*, com o objetivo de mostrar que a música brasileira é uma só. Foi um projeto corajoso para burro. Então, o que a gente fez? Entramos em contato com o Zimbo Trio. Eu liguei para o Hamilton Godoi e disse: eu gostaria de te convidar para tocar no Clube do Choro. Ele disse: eu não sou chorão; eu disse: é exatamente isso, a gente quer ver o Zimbo Trio tocando Choro, o que você acha? Que tal esse desafio? Eu disse: vamos fazer meio *show* de Choro, e meio *show* de Bossa Nova, porque a gente quer ver vocês tocando Bossa Nova também. Aí, nós botamos Zimbo Trio no Cai no Choro. Foi o ano inteiro assim. Pepeu Gomes... eu conheci Pepeu nos Novos Baianos... bandolinista, tocava Lamentos, Noites Cariocas, Brasileirinho, Tico-Tico. Eu disse: Pepeu... ele disse: você só convida Armandinho - com aquela brincadeira - nunca me convidou. Eu disse: Pepeu, eu quero te convidar, mas tem um detalhe, eu quero que você venha de bandolim, eu quero que você toque com um Regional. Ele disse: você está brincando! Tem 20 anos que eu não toco bandolim. Eu digo: Você toca bandolim demais. Pega essa bandola, vamos fazer um *show* aqui em Brasília com o Regional. Não é com negócio de bateria e baixo não. Pô, Reco, será? Eu digo: vamos embora. Então foi Pepeu Gomes Cai no Choro. Aí Pepeu veio tocar Choro. Aí saiu matéria no Correio Braziliense, dizendo: o Reco está acabando com o Choro, isso é um absurdo. Maurício Einhorn, que não é do Choro, um cara mais da bossa nova, do *jazz*. Eu disse: pô, Maurício, venha! Já pensou você tocar Pedacinho do Céu nessa sua gaita? Mesma coisa, todo mundo reagindo, mas ele tocou. Então isso daí deu uma abertura para o Clube. Hoje vem Wagner Tiso, vem Léo Gandelman... Ele mesmo nunca foi do Choro, e ele agradece a gente: eu agradeço a você e ao Clube pela oportunidade de conhecer gente que eu não conhecia, o Garoto por exemplo. E ele fez um *show* no clube só de Garoto, ficou encantado com Garoto.

Embora esses artistas não sejam do universo do Choro, são reconhecidos nacionalmente pela atuação em outros estilos musicais e conseguem atrair para o Clube o seu público. Interessante notar que o fato de serem incentivados a tocar Choro atrai, para o gênero, artistas consagrados, como aconteceu com Léo Gandelman. A narrativa de Reco evidencia também que, fora de seu ambiente, o Choro não é muito conhecido: um saxofonista brasileiro, cuja vida é dedicada à música instrumental, não conhecia bem a obra de Garoto até vir tocar no Clube. Desse modo, a difusão do Choro não deve estar centrada apenas no público, mas também, e principalmente, nos instrumentistas. A valorização do Choro por instrumentistas ligados a outros estilos musicais certamente fortalece nosso gênero instrumental. Eles podem colocar o Choro em evidência e atrair público. Público grande que, segundo Reco do Bandolim, ao conhecer melhor o Choro, amplia o raio de atuação do Clube e do próprio gênero:

Reco do Bandolim: Sabe qual é o resultado disso? É que ampliou o público que frequenta o Clube do Choro, o tipo de gente que ia ao clube. Por exemplo, quando a gente convidou o Zimbo Trio, eu percebi que um público da bossa nova, fã do Zimbo Trio - gente mais madura - foi para o Clube. Quando convidamos o Pepeu, uma geração mais nova de guitarristas, gente que nunca, jamais iria ao Clube do

Choro para ver Altamiro Carrilho ou Ademilde Fonseca. Começaram a ir, pô, no Clube do Choro. De repente vem o Wagner Tiso. Pô, eu nunca vi ele tocar Choro. Então, qual é o comentário que se faz do Clube? Nêgo vai ao Clube sem saber quem vai tocar, mas sabe que é coisa boa. Então, isso é uma coisa que abriu os horizontes, e contribuiu nacionalmente com esse espírito.

A atuação do Clube do Choro, conforme mostra a fala de seu presidente, está muito além de simplesmente realizar apresentações. O Clube assumiu como missão difundir o Choro para além dos limites de seu público cativo, agregando novos ouvintes e fazendo crescer a comunidade de chorões.

Tocar no Clube do Choro é um desafio para muitos dos músicos convidados, e por isso, juntamente com os cuidados em manter a qualidade das apresentações, a casa detém reconhecimento em todo o Brasil. Os músicos do Choro Livre, embora se apresentem no Clube praticamente todas as semanas, sentem o peso da responsabilidade que recai sobre eles. São cobrados a assimilar rapidamente os arranjos, as convenções e as intenções interpretativas do músico convidado, como demonstram os relatos de três de seus integrantes:

Rafael dos Anjos: Tem artista que nunca manda [os arranjos]. O Paulo Moura sempre manda as coisas em cima da hora. O Hermeto foi muito difícil, porque a leitura do lance já é difícil, saca? A música dele já é difícil.

Pesquisador: Você fica tenso com isso.

Rafael dos Anjos: Muito! Muito! É um fogo cruzado na hora, bicho! a gente está rindo ali, mas o couro está comendo.

Márcio Marinho: Com Carlos Malta, eu fiquei com medo, porque ele mandou um monte de partitura. Ainda por cima, tinha altas paradas apagadas. Aí eu falei: putz, e agora? Como é que eu vou ler esse esquema? Aí tive que ficar decifrando, só que deu tudo certo.

Tonho do Pandeiro: Te dou um exemplo, a última vez, não essa que ele veio aqui... Paulo Moura, a última vez que eu toquei com ele, ele trouxe umas duas composições novas que nós não conhecíamos. Para mim, eu achei um pouco difícil, como os outros músicos acharam também. Então eu tive que gravar, e ele chegou na terça-feira. Nós ensaiamos uma hora e pouco, para tocar na quarta à noite.

Para o experiente bandolinista, e Presidente do Clube, Reco do Bandolim, se de um lado, o tempo de preparação para os músicos do Regional não é o ideal, por outro, tamanha pressão acelera o aperfeiçoamento e o desenvolvimento dos garotos do Choro Livre:

Reco do Bandolim: Para esses meninos, o Choro Livre, especialmente o Frango, o Rafa e o Henriquinho, ao longo desses 4 anos, foi a melhor escola que eles poderiam ter na vida. Porque o que acontece - agora

eu estou aliviando eles um pouquinho, porque um entrou na universidade, o outro formou um grupo, o outro está fazendo uma coisa. Então, eu tenho aliviado temporariamente, porque nesses últimos 4 anos, cada semana eles tocavam um repertório diferente. Aí vinha o Carlos Malta, que é uma coisa de louco, o Léo Gandelman... Arranjos complicados. Então, esses moleques tiveram uma escola que é a cada semana você ter 16, 18 músicas com arranjos. Você imagina que loucura é isso.

Os jovens integrantes do Choro Livre têm plena consciência do julgamento a que são submetidos constantemente por parte do público e dos músicos. Ter a capacidade de acompanhar, com eficiência e com tão pouca preparação, artistas consagrados, não é algo que qualquer músico seja capaz. Os jovens integrantes do Choro Livre valorizam a oportunidade de tocar no grupo, conforme fala Márcio Marinho:

Márcio Marinho: O especial do Clube do Choro é que já passaram altos artistas por ali. O bom é de você estar acompanhando neguinho que tem nome, isso é que é importante para caramba. Eu acho que isso é um dos pontos mais importantes.

No relato a seguir, Rafael dos Anjos recorda a competência musical de alguns ex-integrantes do Choro Livre:

Rafael dos Anjos: Os *shows* do Clube do Choro... Eu estava sempre lá. Muita gente, na época, falava: Pôxa, mas o Choro Livre toca demais aqui! O artista nunca vem com o grupo. O Choro Livre nem sempre dá certo com o artista. E aí eu nunca achava isso. Porque o trabalho que os caras faziam lá era um trabalho de total risco, porque o artista chegava na terça, ensaiava, e na quarta já tinha *show*. Até hoje é assim. Então tinha que memorizar aquela porra toda. Muitas vezes, o cara não mandava a partitura. Aí eu gostava era daquele fogo ali, como o cara ia resolver aquele lance, saca? Porque ali você estava dando a sua cara à tapa. Eu gostava desse lance. E os caras resolviam sempre, não tinha papo furado. Os caras tocavam mesmo. E eu via todos os *shows*, chegava em casa tentava tocar alguma coisa.

O relato do violonista Rafael dos Anjos deixa claro que seu objetivo de ouvinte estava focado no Regional, e não no solista, embora essa fosse a principal atração da noite. De fato, a audiência do Clube do Choro é conhecida e reconhecida por seu elevado nível de conhecimento do gênero e de exigências nas apresentações. Além de ser freqüentado habitualmente pelos instrumentistas de Brasília, o Clube recebe os aficionados pelo Choro, que conhecem o gênero em profundidade. A composição da audiência do Clube é um fator que aumenta o nervosismo e a tensão associados ao seu pequeno palco. Os músicos fazem considerações sobre o público do Clube do Choro:

Tonho do Pandeiro: Por mais que a gente conheça aquele público que está lá, tem vários amigos, amigos músicos, e justamente, é por causa disso, você está no palco... Eu penso: olha o Tarzan ali, se vacilar, entre aspas - todo mundo dá uma vacilada... A gente quer mostrar o melhor. Então a gente fica nervoso. Não assim: meu amigo está aqui e vai me criticar. Quem é músico sabe, o erro é uma questão de milésimo de segundo. Pode até ter uma brincadeira: ê, Tonho, vacilou hein! Não no tom de desmerecer o companheiro. Mas dá esse friozinho na barriga.

Márcio Marinho: No Clube é um esquema que neguinho vai para te ver mesmo, vai para te ver tocar. Ele vai lá, vai todo mundo ficar em silêncio. Se você errar, pode ser que todo mundo perceba ou não perceba. Então, é um negócio que você tem que estar mais concentrado.

Rafael dos Anjos: (...) não é um público besta, vai lá para ouvir a música, sabe o que está ouvindo, sabe o que quer ouvir.

Henrique Neto: É o lugar que é assim, requer muita concentração, por ter vários músicos na platéia, o nível lá é muito alto. Músicos renomados e fantásticos. Você fica muito exposto. É um palco pequeno. Você acha que isso não tem importância, bicho, mas você está ali de frente para o público. Você está a menos de um metro do público. Então, qualquer errinho, cara, você está muito exposto ali. Então, tem que se concentrar. O público entende do assunto.

Henrique Neto fala também da proximidade do palco em relação ao público como algo que aumenta a dificuldade e a tensão. Os músicos do Choro Livre destacam a necessidade de não errar nas apresentações no Clube, porque a audiência de músicos e conhecedores do gênero irão facilmente identificar pequenos deslizes. A tolerância ao erro é um dos aspectos que mais variam com os contextos da Roda e da apresentação. É comum chorões afirmarem que, na Roda, o músico pode errar. Em apresentações, existe um enorme cuidado para que os erros não aconteçam, e os músicos preocupam-se em estarem concentrados. Rafael dos Anjos falou sobre isso:

Rafael dos Anjos: Em qualquer apresentação profissional o músico acaba ficando tenso, e perde um pouco da qualidade. Quando erra, para o público eles não percebem, mas para os músicos, eles percebem na hora.

Por tudo isso, o contexto da apresentação mostra-se, além de mais formal, mais tenso também para os músicos. Em contrapartida, as atuações no palco são preparadas em maiores detalhes, tornando-se mais lapidadas e permitindo que os músicos estejam próximos dos seus limites em termos de concentração e perfeição nas execuções das músicas. Desse modo, as apresentações, principalmente no Clube do Choro, acabam se tornando importantes locais para observação e aprendizado do gênero. O jovem violonista Rafael dos Anjos, que atualmente integra o Choro Livre, menciona freqüentes idas ao Clube do Choro, no início de sua formação musical, para observar o Choro

Livre de então. Para ele, essa experiência foi importante a ponto de definir os objetivos de sua vida musical. Ele disse:

Rafael dos Anjos: O Clube do Choro é a maior casa de música instrumental do Brasil. É difícil tocar lá, né, bicho? Porque é uma responsabilidade muito grande. Porque você está pisando num palco em que pisaram os maiores músicos do Brasil, saca? Pisam os maiores músicos do Brasil, Alencar, Augusto, Yamandú, enfim, só cobra! E você é o violonista do lance ali, isso pra mim é uma vitória. Então é muito orgulho tocar lá e dividir o palco com esses caras, Dominginhos, Oswaldinho, Sivuca. É uma vitória, porque era um lance que eu almejava quando eu era moleque. Ia lá ver os caras tocando e falava: pô! Isso é o que eu quero para mim. Poder integrar esse Regional aí, poder tocar com esses artistas, estar vivendo essa experiência.

O palco do Clube do Choro abriga instrumentistas de distintas formações, de várias gerações, que apresentam formas diversificadas de interpretar e entender o gênero. O Choro Livre, ao tocar com todos eles, vai adquirindo versatilidade para se virar bem com artistas muito diferentes. Rafael dos Anjos fala sobre a dessemelhança entre dois bandolinistas, ambos formados no Choro, porém um muito jovem e outro da velha-guarda:

Rafael dos Anjos: eu toquei com Déo Rian, e a gente tocou um repertório. O Déo já é um cara mais velho, e ele trouxe o Sérgio Prado, que é um cavaquinista. Um cara super experiente. Então, eles gostam de tocar o Choro do Regional pé-duro, saca? Que é um lance que eu adoro também. Então, a gente tocou um Noites Cariocas do jeito que o Época de Ouro tocava, com aquela levada e aquele suingue. (...) Na outra semana, eu toquei com o Danilo Brito. Apesar dele ser um chorão com alma de chorão antigo, apesar de ser novo, ele já toca as coisas com mais vigor, mais rápidas, saca? Vai tocar 1x0, também é mais rápido. E ele tem habilidade para isso. Aí você percebe que os aplausos para o Déo Rian eram normais. Mas, para o Danilo, a casa ia abaixo.

O Clube é palco também de controvérsias. Querelas muito discutidas envolvem as questões do virtuosismo *versus* expressividade e da manutenção da tradição *versus* a modernização do gênero. Augusto Contreiras discorda de Rafael dos Anjos sobre a preferência do público por interpretações mais modernas e virtuosísticas do Choro:

Augusto Contreiras: [No Clube] tem músico que mostra muito virtuosismo, e se esquece que está tocando para um público mais tradicional. Ele quer mostrar seu potencial, parece que é só músico e maestro que está ouvindo ele. A gente que conhece de música vai entender a intenção dele, mas o público não agüenta. Então não adianta, você tem que tocar de acordo com o público local. Se está tocando, assim, para um público que está mais acostumado com aquela coisa mais tradicional, você tem que mudar um pouco. Então, o cara pode ter muito virtuosismo, mas às vezes alguém pode sair de lá e dizer: o cara toca muito bem, mas eu não gostei. O cara faz muito improviso e coisa e tal, né? Lá no Clube do Choro mesmo. Uma vez, não sei quem estava tocando, não sei se foi o Armando Macedo, mas na hora do intervalo, algumas pessoas saíram. Diziam: poxá! Eu vim aqui para ouvir Choro, uma coisa mais tradicional, e não ouvir virtuosismo e demonstração de habilidade.

Não cabe, nesta seção do trabalho, discutir em profundidade os debates presentes no Choro, mas apontar para o fato de que eles estão presentes no Clube do Choro, permitindo a seus freqüentadores que conheçam também as controvérsias, dissidências e polêmicas, que fazem parte do gênero, e são cruciais para sua história e desenvolvimento. O Clube do Choro, por tudo o que faz e representa para o Choro, é uma das mais importantes instituições ligadas ao gênero em todo o Brasil. Desde sua inauguração, subiram em seu palco os mais destacados instrumentistas. Embora seja ainda jovem, com pouco mais de 30 anos, o Clube já é considerado um respeitoso guardião da tradição do Choro. A carga histórica dessa casa é mais um fator que gera, se por um lado nervosismo e ansiedade, por outro, orgulho e honra para os músicos que pisam em seu palco. Os chorões mencionaram esse aspecto do Clube nas entrevistas:

Rafael dos Anjos: [O Clube do Choro] é um palco que exige muito de você. O Daniel Santiago disse: eu já toquei com o Chick Corea lá na Europa, vários palcos, festival de *jazz* de Montreux, mas quando eu chego aqui no palco do Clube do Choro, dá um frio na barriga, véio!

Márcio Marinho: No Clube do Choro é tranqüilo. Eu não tenho medo não. Nas primeiras vezes que eu ficava assim com receio, porque eu nunca tinha tocado no Clube do Choro, nesse esquema dos 3 dias, de acompanhar um artista com nome. Acho que foi nas primeiras vezes, com artista que eu não conhecia.

Léo Benon: Eu acho importante eu estar tocando em um palco que o Sivuca tocou, ou que foi o Pernambuco do Pandeiro que correu atrás pra fundar. Vale a pena por isso. (...). Você vai na França, e diz que já tocou no Clube do Choro de Brasília, as portas abrem.

Fernando César: a primeira vez que eu toquei lá, eu tinha dez anos de idade. É a minha casa. Eu estou tocando na minha casa. Para mim é isso. Em relação ao ambiente, é a minha casa, eu me sinto bem, é o meu lugar. Não é arrogância, é o meu lugar, onde eu fui criado para a música. Quando eu comecei a tocar ali, era Roda de Choro. Não tinha esse esquema de *show* como é hoje. (...) Teve uma época que eu toquei no Clube do Choro, e durante um bom tempo eu tocava bem relax. Depois de um tempo, eu comecei a sentir meio pressão assim... Não sei o que aconteceu, que eu fui me sentindo muito pressionado para tocar lá, e até mesmo em outros lugares também. Lá era complicado também porque tinha pouco tempo, e pouco ensaio, aí tem que tocar lendo. Aí você fica meio tenso.

Os relatos mostram que, para os chorões, o Clube do Choro é um lugar único; nenhum outro tem as mesmas características. Isso traz uma tensão e um nervosismo próprios da casa. Márcio Marinho, que, de tanto tocar no Clube, acabou se acostumando, menciona o receio que sentia nas primeiras vezes, associado ao fato de ter que acompanhar um grande instrumentista. O relato de Fernando César é interessante na medida em que esse violonista cresceu no Clube do Choro, e se apresenta nessa casa desde criança. Ele reconhece o Clube como “sua casa”; ainda assim, não deixa de sentir a ansiedade que é marca do Clube. Isso não ocorre somente com César. Embora ir ao

Clube, e tocar no Clube, sejam atividades corriqueiras nas vidas dos chorões candangos, eles não perdem de vista o caráter singular da casa:

Dudu Maia: [O Clube do Choro] é uma das casas mais respeitadas no Brasil de música instrumental. Foi o primeiro lugar que o Choro foi cultuado com todo respeito e carinho.

Augusto Contreiras: Eu acho um espaço especial realmente, porque ali é uma vitrine. Você toca lá, as pessoas vêm te cumprimentar. Eventualmente, às vezes, uma pessoa chega e diz assim: olha, você toca muito bem. Você tem um outro grupo aí? Eu estou precisando de um grupo aí para tocar num local tal. Então é uma espécie de vitrine. Então eu acho um local especial realmente. É um público que aplaude, que presta atenção.

Laércio Pimentel: É um espaço onde se toca música de qualidade, com bons instrumentistas, e mantém viva essa chama da música instrumental brasileira, do Choro, que é uma música tipicamente brasileira. É ótimo ter esse espaço lá. Já me apresentei várias vezes lá, foi legal, fui muito bem tratado. Acho maravilhoso tocar lá.

Léo Benon: [O Clube do Choro] é a maior vitrine da música instrumental do Brasil. Já vi o depoimento de várias pessoas que vão tocar no Clube do Choro. Os caras já consagrados pedindo para vir no outro ano de novo. Eles falam: nunca toquei em lugar que você toca e as pessoas calam a boca.

Rogerinho do Pandeiro: Para o chorão, tocar no Clube do Choro é tocar no templo sagrado. Ele se tornou o templo do Choro nacional. Tem músicos, que nem são músicos de Choro nem nada, e falam: eu quero conhecer o Clube do Choro. (...) Mas só tocam no Clube do Choro músicos do nível do Hamilton de Holanda, Armandinho, Hermeto Paschoal, Gabriel Grossi, João Donato, Paulo Sérgio Santos.

A fala de Rogerinho traz uma terminologia muito utilizada para referir-se ao Clube do Choro: templo sagrado. De fato, o imaginário dos chorões candangos sacralizou o Clube. Essa é a medida da importância que tal instituição tem para o Choro em Brasília, e para todos os que se envolvem com ele.

O Clube do Choro não é, evidentemente, o único contexto de apresentação formal que existe na cidade. O Choro é apresentado em palcos de teatros, casas de *shows*, bares, restaurantes, shoppings, eventos de todo o tipo, entre outros. O Clube do Choro, contudo, é uma das poucas casas no Brasil voltadas exclusivamente para o Choro, e que, por isso, mantêm uma programação semanal e constante de Choro. Se a Roda é a matriz do Choro, pois nela as músicas e os músicos reinventam o gênero, não é menos importante a existência de um local como o Clube do Choro. O Clube, além de ser palco para a execução de Choros, fortalece o gênero ao manter agregada uma comunidade de chorões, ao fazer essa comunidade crescer, ao mostrar o Choro para quem nunca se aproximou do gênero, ao permitir a interação dos chorões da cidade com os grandes instrumentistas convidados, ao difundir o Choro candango para todo o Brasil, ao permitir também a renovação do gênero em seu palco, enfim, por esses e por uma série de outros motivos.

Conforme já mencionado, as apresentações formais de Choro aconteceram ao longo de toda a história do gênero, paralelamente e complementarmente às Rodas. A observação da história do Choro mostra que seus momentos de apogeu e decadência estão fortemente ligados à existência de espaços de apresentação. Até mesmo as Rodas vão se tornando raras quando escasseiam os palcos do Choro. Por isso, o Clube do Choro é tão importante. Sem dúvida, é graças à sua existência que botecos, esquinas e quintais de Brasília desfrutam de Rodas animadas, cheias de chorões de todas as idades. Essas Rodas, por sua vez, realimentam o Clube, ao trazer para ele as novidades que somente uma Roda é capaz de criar. Entre a Roda de Choro e a apresentação formal existem diferenças significativas; não se toca em um palco como se fosse em uma Roda, e vice-versa. Mas ambos os contextos são fundamentais para a manutenção e o desenvolvimento do gênero. É o Clube do Choro, sem dúvida, um dos maiores responsáveis pelo enraizamento do gênero em Brasília. Conseqüentemente, o Choro aqui será tão mais vigoroso quanto mais forte for o Clube do Choro como instituição. Assim, qualquer iniciativa visando proteger a tradição do Choro na cidade não poderá ignorar o Clube, embora possa atuar fora de seus limites também.

Cabe destacar, ainda, que nem tudo são flores. O Clube do Choro depende de patrocínios de empresas, que se amparam na Lei de Incentivo à Cultura. A cada ano, a presidência do Clube tem que renovar projetos, a fim de conseguir verbas para manter seu funcionamento. Desde a reforma do Clube, recursos foram conseguidos todos os anos, mas não há garantia alguma que ano que vem, ou daqui um ano ou dois, haverá recursos para o Clube. Recentemente, o Governo do Distrito Federal iniciou as obras de uma nova sede para o Clube, com projeto de Oscar Niemeyer, ao lado da atual, bem maior, com espaço adequado para a Escola de Choro, inclusive. Essa é a maior conquista do Clube do Choro de Brasília desde sua fundação. Certamente isso irá fortalecer o Clube, mas não é ainda suficiente. São necessárias garantias de estabilidade para o Clube, caso contrário, a instituição não se fortalece, pois dependerá sempre do aporte de recursos dos patrocinadores.

O real reconhecimento do Choro como patrimônio cultural brasileiro requer o fortalecimento institucional. O Clube do Choro, apesar de sua reconhecida importância, padece em meio à instabilidade de suas fontes financiadoras. A história de Choro, conforme já discutido, teve períodos de grande produção alternados com outros de

reclusão. Tais períodos estão associados ao apoio do Estado ao gênero e à cultura de forma geral. Muller (2005) afirma que o ressurgimento do Choro ocorrido na década de 1970 teve a boa parte de seus eventos envolvida com patrocínio estatal. O Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro, por exemplo, promovia anualmente o Concurso de Conjuntos de Choro, que incentivou o surgimento e a consolidação de vários grupos. A reboque dos eventos produzidos por órgãos governamentais, ou amparados por patrocínio estatal, entidades privadas – gravadoras, produtoras, redes de televisão, entre outras – voltaram-se para o Choro, como foi o caso da Marcus Pereira. Muller (2005, p. 57), de fato, afirma que a indústria fonográfica chegou atrasada à explosão do Choro. Mas o mercado, sozinho, não é capaz de manter o Choro no topo das paradas de sucesso gerando lucros exorbitantes. Por isso, o apoio do Estado é vital para o gênero. Quando, na década de 1980, os órgãos de apoio à Cultura foram desmantelados, o Choro sofreu forte retração; gravadoras, emissoras de televisão, produtoras de eventos, que antes pareciam ter compromisso com o gênero, perderam interesse.

O Clube do Choro recebe, indiretamente, recursos do Estado. Embora seja patrocinado por empresas, elas o fazem visando obter isenções fiscais previstas na famosa Lei Rouanet. Não se pode negar a importância da Lei Rouanet para o Clube. Mas não é possível não ver a distorção que a Lei Rouanet produz no fomento à cultura. Botelho (2001) afirma que nas décadas de 1970-1980, as políticas culturais do governo eram mais efetivas, e determinavam que o fomento à cultura era de responsabilidade direta dos poderes públicos. O governo Fernando Collor de Mello, seguindo a cartilha neoliberal, desmontou as instituições federais de apoio à cultura. A partir daí, as políticas culturais priorizaram as leis de incentivo, dentre as quais a mais importante é a Lei Rouanet. A Lei Rouanet obriga que os agentes culturais busquem recursos no mercado, só que o dinheiro é público, pois decorre de renúncia fiscal. Desse modo, o Estado continua fornecendo as verbas, mas transferiu os poderes de decisão para a iniciativa privada (Rubim, 2007). As reformas da Lei Rouanet ampliaram a utilização do dinheiro público subordinado à decisão privada. No caso da música instrumental, o percentual de isenção fiscal é de 100%. Ou seja, o dinheiro investido em música instrumental é integralmente proveniente dos cofres públicos; desse modo, não existe contrapartida da iniciativa privada. Assim, vê-se que o financiamento do Clube do Choro é governamental, mas o poder de decisão cabe às empresas. Esse contexto gera

instabilidade na instituição, que vive na corda bamba, com a necessidade constante de aprovação de seus projetos nas empresas “patrocinadoras”. De fato, isso não é uma política cultural de governo, pois as políticas de cultura são elaboradas no âmbito da iniciativa privada, e somente os recursos são fornecidos pelo governo. Trata-se, portanto, de uma inversão, uma vez que o Estado deveria definir as prioridades, e promover a participação da iniciativa privada em suas políticas culturais.

As políticas empresariais de cultura norteiam-se também pelo mercado: áreas que estão em alta costumam receber mais apoio. Botelho (2001) defende que uma “democracia cultural” não é aquela em que se induz toda a população a apreciar determinadas coisas, mas oferece a todos a possibilidade de gostar ou não de algumas delas. No caso da música instrumental, essa diretriz é fundamental, pois se trata de um ramo da música que não alcança grandes públicos. O mercado, de fato, não é bom juiz para a cultura. É o Estado que pode garantir que práticas culturais não pereçam, e até mesmo desapareçam, frente às oscilações do mercado. No caso do Clube do Choro, considerando seu papel central na manutenção de um ambiente chorístico em Brasília, é fundamental que lhe seja garantida estabilidade de verbas e de pessoal, e isso é papel do Estado. A dimensão política do Choro está, portanto, na luta pela criação e manutenção de instituições voltadas ao gênero. Desse modo, vê-se que a atuação do Clube do Choro é maior do que a realização de espetáculos e apresentações, pois ela carrega a responsabilidade do fortalecimento do gênero fora de seu palco.

PARTE C - MÚSICA

C1. Ninguém aprende Choro no colégio

Desde seu surgimento, a transmissão do Choro apoiou-se na tradição oral, embora não exclusivamente, pois compositores do século XIX, como Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazareth, escreviam suas composições em partituras. Apesar disso, a tradição oral é ainda o alicerce da transmissão e renovação desse patrimônio cultural. Podemos afirmar que o modelo de produção/transmissão dos conhecimentos desse gênero musical é resultado da mistura da transmissão oral com as tecnologias de registros escritos, sonoros e visuais; atualmente, as novas tecnologias de comunicação, notadamente a Internet, vêm tendo sua utilização ampliada no aprendizado e na difusão do Choro. Os modos de aprendizado do Choro, embora utilizem todas essas tecnologias, estão ligados ao ato de ouvir e assimilar intuitivamente ritmos, melodias e harmonias. Se o desenvolvimento dessa música se deu em grande parte à margem das instituições formais brasileiras ligadas à música (conservatórios, universidades e escolas de música), seu aprendizado não foi diferente. Como consequência, a aprendizagem tem como importante elemento a figura do mestre, do professor. Seu ensinamento não se resume à transmissão de conteúdos, mas permite também a formação da pessoa. O modo como os chorões aprendem música deixa marcas em sua personalidade, e, principalmente, na sua relação com a música e com tudo o que a envolve. A identidade dos chorões é, portanto, fruto de sua trajetória, que inclui, como elementos fundantes, como e com quem aprenderam. Os chorões, ao falarem sobre *o que é ser um chorão*, evidenciam o peso da tradição oral na transmissão dos conhecimentos no âmbito do Choro. Eles enfatizam a necessidade de conviver no ambiente de chorões para aprender:

Paulão: O chorão é o cara que ouve Choro, toca Choro. Um cara que vive o Choro, porque uma diferença... Assim, eu já era músico antes de tocar bandolim, tocava violão e guitarra. (...) Porque não adianta o cara ser músico e tocar um chorinho, e dizer que é um chorão. Isso não é bem assim. (...) Tem muita gente que nem é músico de Choro, e que eu considero chorão. Por exemplo: Valci, Chico Neto, Edith, entendeu? As pessoas vivem o Choro, estão no meio dos músicos que tocam Choro, e o músico, para ser chorão, precisa estar no meio. Não adianta o cara ser um excelente músico erudito, ou músico de *jazz*, pegar a partitura de choro e simplesmente tocar. O cara tem que saber o repertório, tem que saber as histórias. Ele tem que conviver. Enfim, para ele ser um chorão, ele precisa viver o Choro.

Márcio Marinho: Eu me considero um chorão por eu ter começado o meu aprendizado já no Choro. Então eu me considero um chorão sim, com certeza, desde o início.

Henrique Neto: A convivência , nem precisa ser uma aula não. Você está convivendo com uma pessoa que toca bem, aquilo te enriquece muito. Até é uma coisa passiva. Você nem está pensando muito no que você está aprendendo, mas isso está acontecendo de uma maneira ou de outra.

Marcelo Lima: Acho que o chorão é aquele cara que vivencia mesmo o Choro o tempo todo. Ele tem o Choro no sangue e é uma coisa que ele quer participar. É uma coisa de roda mesmo, coisa de botar o instrumento no sereno, mais ou menos isso. O chorão quer estar na Roda. Isso causa um problema, quando a gente faz definições e delimitações tem outros que talvez estejam fora disso e sejam até mais chorões. O Jacob mesmo é um que não ficava no sereno, ele não tinha essa personalidade. Os caras iam para a casa dele para tocar. Já o Pixinguinha não, ele tocava na noite, né? Então são dois superartistas, provavelmente as maiores referências do Choro, junto com o Waldir, um era da noite – o Pixinguinha, que teve origem negra, filho de escravo, teve que batalhar a vida por miúdos, vendia as músicas dele baratinho, fazia toda aquela armação; - e o Jacob, outro supergênio, mas que tinha o emprego público dele, tinha essa visão de família, de segurança, de estabilidade, que muitas vezes não faz parte do metier da música. O tipo de vida, way of life, do músico. Tem músico que até vira alcoólatra porque outros músicos eram alcoólatras. Ele nem queria ser não, mas para conviver com os outros, ele entra no meio, e acaba entrando em uma coisa que não consegue controlar e dança. Eu acho que o chorão é bem isso para mim, a visão que eu tenho dos chorões que vejo aqui em Brasília são esses que estão na Roda. O chorão para mim é esse que vai para a música pela música, pela diversão, pelo que a música cria, esse ambiente maravilhoso que a música cria. De felicidade, de amizade, de conhecer pessoas.

O bandolinista Paulão afirma que para ser um chorão não basta tocar o Choro, é preciso vivê-lo em sua totalidade. Ele reconhece que a identidade de um chorão revela-se não apenas nos músicos, mas também naqueles considerados não músicos como o caso de Valci e Edith. Esse aspecto revela que a preservação do gênero é resultado do esforço e da contribuição daqueles que compõem, daqueles que tocam, daqueles que ouvem e daqueles que escrevem sobre ele. Henrique Neto fala sobre o aprendizado involuntário possível apenas pela convivência com chorões. Marcelo Lima fala também da identidade do chorão criada na convivência. Ele, contudo, ressalta que existem diferentes formas de se estar no convívio do Choro, e cita Jacob do Bandolim, sujeito caseiro, que recebia os amigos em casa, e Pixinguinha, que viveu a boemia. Por conclusão preliminar, pode-se afirmar que o chorão autêntico relaciona-se com aspectos do Choro que transcendem a esfera musical.

De fato, o aprendizado do Choro se dá no ambiente humano onde ele ocorre. Em muitos casos, os primeiros contatos de um aprendiz com o gênero ocorrem no seio familiar. Entre os chorões de Brasília, é comum encontrar músicos que foram iniciados dentro de casa, como demonstram os relatos a seguir:

Augusto Contreiras: Foi com o meu pai, meu pai me levava em Roda de Choro, eu tinha uns 11 anos, 12. Meu pai nunca foi um chorão autêntico, ele tentou tocar violão de 7 cordas mas nunca conseguiu. Ele nunca foi assim um solista de mão cheia, ele nunca estudou violão, nunca foi um músico profissional,

aquela coisa de estudar violão, não sei quantas horas por dia. Ele sempre teve o violão como um hobby. Ele toca muito samba canção, bolero, essas coisas. Mas foi ele que me ensinou.

Henrique Neto: Foi através do meu pai, dentro de casa, que há muito tempo ele já é músico. Ele tocava guitarra no início depois começou a tocar bandolim. Desde quando eu comecei a me interessar por Choro ele já era envolvido com produções de eventos culturais. Aí, em casa mesmo eu tinha contato com os melhores músicos do Brasil. Armandinho que é amigo do meu pai, Raphael Rabello na época freqüentava a minha casa. Aí foi bem natural, eu me interessava, ouvia aquilo tudo dentro da minha casa aquele negócio me encantava, a música, aquela coisa bonita aquela confraternização na Roda, tocando informalmente também, foi me impressionando, me cativando, até que chegou um dia que eu decidi entrar na música.

Márcio Marinho: Eu comecei a tocar cavaquinho, eu tinha 13 anos de idade, com o meu tio Brito, Brito 7 cordas. Na época, eu já comecei no Choro, porque ele já tocava chorinho, e era uma música difícil. A primeira música que eu toquei foi Brasileirinho, inclusive. E quando eu ouvia o Choro eu ficava fascinado, entendeu? Eu tive sorte, porque o meu tio me fez ter contato com o Choro. Na verdade, isso vem do meu avô que tocava sanfona e já tocava chorinho. Meu tio pegou essa bagagem e passou para mim. Uns quatro tios meus já tocavam cavaquinho, e minha família muita gente tocava cavaquinho. Tinha uns primos dele que tocavam cavaquinho. Meu pai que tocava cavaquinho, que já morreu. Então, eu acho isso uma sorte, eu ter começado a tocar cavaquinho. Choro para mim foi uma sorte.

Tonho do Pandeiro. A minha relação começou em casa mesmo, meu pai era músico profissional, tocava Choro , tocava samba. Foi músico da noite e a minha infância foi ouvindo música dentro de casa, e muito Choro: Raul de Barros, Altamiro Carrilho, aquele da flauta... o Patápio e outros músicos, né?

Fernando César: Meu pai começou a freqüentar o Clube do Choro, aí ele começou a tocar nuns botequinhos, samba, seresta aí descobriu o Choro. O Evandro Barcellos levou ele para o Clube do Choro em 79, eu acho. Aí ele comprou um cavaquinho, se empolgou, comprou um porrada de disco de Choro e aí era o que rolava em casa. A música que estava rolando quando eu despentei para música era o Choro. Provavelmente por isso a gente foi tocar Choro, os instrumentos sempre soltos em casa, espalhados, violão, cavaquinho, tinha órgão, tinha escaleta, depois comprou um 7 cordas. Eu comecei tocando cavaquinho, e tocava escaleta. Mas aí o Hamilton, como solista, tocava mais escaleta. Eu solava choro de cavaquinho, e comecei a tocar bandolim também. Acho que foi meio natural partir para o violão 7 cordas. Como meu pai já tinha comprado para ele, eu ainda cheguei a tocar assim mais ou menos um ano: o Hamilton tocando bandolim e eu tocando cavaquinho.

As linhagens de sangue são típicas de práticas transmitidas pela tradição oral. Mas ser um chorão não significa que o músico obrigatoriamente tenha que nascer em família de chorões. Em Brasília, há vários exemplos disso. Muitos chorões brasilienses tiveram contato com outros gêneros e estilos antes de abraçarem o Choro. A formação eclética é característica dos músicos de Brasília em geral, pela própria história social da cidade. O rock, o *jazz*, a música erudita, ritmos nordestinos, entre outros, foram importantes na formação musical de muitos chorões. O próprio presidente do Clube do Choro de Brasília reafirma essa característica.

Reco do Bandolim: Nos anos setenta então, eu, você veja como são as coisas , eu tocava guitarra , eram os anos da liberação sexual, dos hippies, dos festivais, das drogas. E nós, aqui de Brasília, como de resto

em todo o país, a música que a gente ouvia era a música americana, era o rock. Eu conhecia todos os guitarristas de rock. Tanto que eu tinha um grupo de Rock, era o “Carência Afetiva”. Eu tocava guitarra, eu era conhecido como o Jimi Reco, porque eu tocava todo o repertório do Jimi Hendrix, a palhetada mais rápida do planalto central, cabelo grande etc.

A formação e o aperfeiçoamento do chorão desenvolvem-se ao longo de anos de dedicação e dependem de uma série de procedimentos associados ao estudo e aprendizado do gênero. Segundo os chorões entrevistados, esse aprendizado acontece não apenas no estudo técnico do instrumento, mas também de outras formas associadas a ele como ouvir o repertório, observar como tocam os chorões mais experientes, perguntar como se toca, freqüentar Rodas de Choro, procurar orientação com professores, entre outros. O aprendizado acontece principalmente no cotidiano das relações sociais dos chorões. Nesse convívio diário, os conhecimentos são compartilhados, e a identidade do chorão se constrói.

Assis (2009) discorre o aprendizado do canto das quebradeiras de côco babaçu, prática de tradição oral. Ela identifica três modos de aprender/ensinar o canto popular: a imitação, as demonstrações práticas e as explicações orais. As três categorias relacionam-se entre si, mas diferem quanto à intencionalidade. Na imitação, o aprendiz assimila a prática musical apenas observando o outro, que não se preocupa em ensinar, mas apenas realiza seu ofício. Na demonstração prática, existe a intenção do aprendiz, que manifesta sua vontade solicitando uma demonstração prática. A demonstração prática pode ocorrer, segundo Assis (2009), em qualquer lugar e a qualquer tempo; ela depende apenas da vontade manifesta do aprendiz, que solicita a um mestre ou a alguém mais experiente. Nas explicações orais, é maior o papel docente, pois é dele a intenção de ensinar. Assis (2009) enfatiza, contudo, que a presença da intencionalidade não significa obrigatoriedade, pois o desejo do aprendiz é ainda requisito para o aprendizado.

No caso do Choro, o aprendizado por imitação lança mão, além da simples observação dos músicos tocando ao vivo, de tecnologias de registros áudio-visuais. Até a poucos anos, as gravações eram a fonte primordial desses registros; atualmente, vídeos na Internet têm sido cada vez mais utilizados para observar outros instrumentistas. Mas os chorões são unânimes ao afirmarem que é imprescindível ouvir o repertório, não importando qual o meio ou suporte tecnológico para realizar isso. Naturalmente, num

primeiro estágio, essa escuta é realizada apenas de forma contemplativa. Mas a escuta que visa o aprendizado por imitação deve ser feita de forma analítica, com a intenção de assimilar o maior número de informações contidas no Choro que se escuta. O virtuose gaitista Gabriel Grossi, em depoimento no filme *O Prazer de Tocar Juntos* (2005), afirma que, quando começou a tocar, sempre que ia tirar uma música nova, procurava extrair o máximo de informações nela presentes. Ele diferenciou a audição por fruição daquela praticada por músicos, observando que a segunda resulta no conhecimento detalhado da música. Ele disse que, mesmo antes de começar a tocar, ouvia músicas buscando conhecê-las profundamente. Praticar essa percepção musical, que não se restringe apenas a escutar um único elemento musical, possibilita ao músico compreender de forma mais ampla o repertório, e, como consequência, acelerar seu aperfeiçoamento. Os relatos a seguir demonstram como essa escuta diferenciada é importante para o aprendizado do gênero.

Henrique Neto. Repertório, escutar muito, perceber os caminhos harmônicos comuns que existem, principalmente para o acompanhamento. Chega uma hora em que você não precisa decorar o choro, porque é um estilo. Então, um estilo segue determinados padrões. Então, às vezes eu não conheço um choro, mas já sei para onde vai. Esse conhecimento do repertório mais amplo possibilita isso. Você analisa, vê as probabilidades de um caminho acontecer, e você já está mais ou menos ciente.

Rafael dos Anjos: Então eu tiro sempre de ouvido, saca? Pego a gravação, boto para ouvir e vou tirando a harmonia. Porque a partir dela vai vir o caminho da melodia, e vai vir o caminho do contraponto, né? Então, com a harmonia certa eu tiro a melodia, e tiro sei lá... algum contraponto que a flauta está fazendo. Sempre tento tirar o máximo, tento espremer a música inteira. Porque na hora que eu for tocar eu vou ter vocabulário, saca? Tanto para improvisar quanto para tocar a melodia.

Laércio Pimentel: Primeiro, é como o Alencar uma vez falou para mim: você quer aprender a tocar Choro, então você tem que formar um repertório de Choro. Os standards. Isso é em qualquer área. Se for bossa nova, você tem que aprender a tocar Insensatez, as músicas da bossa nova. Começa assim. Aí você vai aumentando o seu repertório aos poucos. Pega 10, isso ajuda muito, porque as harmonias se repetem muito. Cada vez que você toca uma música bem tocada já é uma ajuda para outra que vai aparecer. As melodias mudam, mas os caminhos harmônicos se repetem.

Ao contrário do que possa parecer, o aprendizado por imitação, no caso do Choro, não é simples nem fácil. Ele requer e desenvolve a capacidade de reproduzir aquilo que se escuta; ele altera também o modo de ouvir música, pois exige uma escuta analítica. O bandolinista Dudu Maia disse que *o cara tem que fazer igual ao Titi faz: tem que tirar as gravações e tocar coladinho*. Ele fala do modo como Tiago, um jovem bandolinista, atualmente com 12 anos, desenvolve suas habilidades no bandolim. Ele imita as interpretações de Jacob do Bandolim nota por nota, *tocando coladinho* com ele;

para Dudu Maia, imitar um grande instrumentista de forma precisa, tocando de forma idêntica a ele é o modo mais eficiente de estudar e aprender o Choro. Nota-se que a imitação está presente no aprendizado tanto de iniciantes como de instrumentistas experientes, como Laércio, Rafael dos Anjos e Henrique Neto. O hábito de ouvir e tocar, de ver e imitar permanece com os chorões ao longo de suas vidas de instrumentistas. Nesse sentido, o chorão nunca deixa de ser aprendiz. A imitação não se restringe às gravações. Observar outros chorões tocando é uma maneira comum de aprender coisas do Choro:

Leonardo Benon: Tem que ouvir sempre, e tem que ouvir as pessoas tocando. Isso é estudar também. O pessoal acha que é só ficar numa salinha lá, e estudar. Estudar não é só isso. As idéias, tem que pegar as idéias das pessoas, entender o que está acontecendo. Senão você fica só fazendo escalas, igual a um computador.

Augusto Contreiras: Olha só, eu procuro aproveitar e observar o que o cara faz diferente. Ôpa! Ele fez um acorde diferente ali. Chego em casa vou tentar fazer o que ele fez. Faço no mesmo dia. E, no outro dia, aí que eu volto naquela questão do ouvido, da observação, percepção. Se você vai ver um cara que supostamente toca melhor do que você, vai lá para conferir e tentar captar alguma coisa, pelo menos alguma coisa. Não dá para pegar tudo, mas essa coisa que eu captar, vou tentar incluir na minha bagagem musical.

Fernando César: Porque você aprende vendo, né, bicho? Eu aprendi assim. Eu tive sorte aqui. Porque, na época que a gente começou a tocar, o Six trazia chorões aqui pra Brasília. Isso aí foi muito bom. Eu toquei um bom tempo com o Alencar, só de tocar com o cara e ver o cara tocar... E as orientações do meu pai, de tirar as músicas do disco, ensaiar todo dia, fazer repertório.

Em vários lugares é possível observar chorões tocando ao vivo. É comum a presença de aprendizes em Rodas de Choro, apresentações e afins, com o objetivo explícito de observar e aprender. As performances ao vivo trazem a vantagem de permitir o contato e a conversa. É nesses contextos que o aprendiz pode solicitar demonstrações práticas e explicações orais. O bom chorão carrega em si o espírito varejeiro, vai de lugar em lugar, orbitando em torno dos mais experientes, perguntando a um e a outro como se faz aquilo, como se toca, como resolve os problemas técnicos, e procurando sempre extrair o máximo de informações que possam contribuir para o seu aperfeiçoamento como músico. Os relatos a seguir revelam a importância dessas observações, e também a presença desse espírito varejeiro no aprendizado do Choro.

Márcio Marinho: Varejando todo mundo, o meu aprendizado foi muito assim. Eu nunca paguei professor particular. Primeiro, porque eu não tinha condições. Tive filho cedo, e meu pai e minha mãe também... Esse negócio de tocar cavaquinho foi um negócio meu, que eu corri atrás por conta própria, que cheguei um dia e decidi: eu quero ser o melhor cavaquinista. Então eu cheguei e pensei isso. Foi um negócio que

veio na minha cabeça, entendeu? Aí eu comecei a estudar o cavaquinho mesmo. Eu falei: eu quero ser o melhor. Igual quando tu vai fazer o vestibular, concurso, que você tem que ser o melhor para passar, tipo isso. Eu pensei nisso aí: eu quero ser o melhor, não sei se vou conseguir, mas eu vou fazer o possível para ser.

Tonho do Pandeiro: Primeiro lugar, ouvir muito Choro e depois procurar tirar dúvidas com quem já toca, uma pessoa mais experiente, e depois praticar. Para aqueles que não têm conhecimento nenhum, procurar uma escola, um amigo, um professor. Mas, a princípio, ouvir muito.

Rogerinho do Pandeiro: Muito do que eu faço hoje no meu pandeiro, que não é muita coisa, eu aprendi vendo o George tocar, vendo o Tonho tocar, perguntando. Porque eles são pessoas acessíveis para caramba, nunca me negaram uma informação. Apesar de eu ter feito aula no Clube do Choro com o Sandro, tive um semestre de aula lá, no final do semestre ele me falou: olha, Rogerinho, não há mais nada para te ensinar, agora você tem que estudar, que tocar, que cair no mundo.

Rafael dos Anjos: Eu era pidão para caramba. Sempre fui pidão, sempre cheguei e perguntei mesmo. Se eu tinha alguma dúvida, nunca tive medo de perguntar. Até porque os caras sempre foram muito abertos. O que a gente pedisse para eles passarem, eles passavam numa boa. Já fui na casa do Augusto, ele já me passou umas coisas. Isso eu não nego para ninguém. Eu aprendi assim mesmo.

Fazer perguntas a instrumentistas mais experientes é hábito comum entre chorões. Mesmo entre instrumentistas de mesmo nível, o compartilhamento de conhecimentos é feito em conversas em que se pergunta como se faz isso ou aquilo. Embora exista o desejo de aprender e a intenção de ensinar, o ato ensinar/aprender não está separado das demais atividades realizadas por essas pessoas. Em outras palavras, o ensino, nesse caso, não se dá em local e tempo especiais para isso, mas nos tempos e lugares em que as atividades dos chorões tomam curso. Assis (2009) afirma que a intencionalidade, nesse modo de aprender/ensinar, não é continuada, pois emerge quando o aprendiz solicita alguma demonstração ou explicação. No caso das explicações orais, é necessária a disponibilidade irrestrita dos mestres para executar essa tarefa. Assis (2009) afirma que a permanente abertura dos mestres do canto popular à concessão de explicações orais aos seus aprendizes reflete a preocupação com a manutenção da tradição. As entrevistas revelaram que tal abertura é presente e universal entre os chorões. Do mesmo modo como aprendem as técnicas e os conteúdos, os chorões aprendem também que é preciso ensinar sempre que forem solicitados.

Os chorões enfatizaram a importância da iniciativa do aprendiz. É ele que irá conduzir seu aprendizado, sendo livre para aprender o que quer e do modo como deseja. Para Bartholo e Tunes (2008, p. 4), o aprendizado não poderia ocorrer de outro modo, pois *a verdadeira aprendizagem implica o esforço ativo próprio, em condição de*

liberdade. Tamanha liberdade tem como compensação a necessidade de estar sempre correndo atrás de alguém, de algum conhecimento ou informação. O modelo de ensino centrado na liberdade é importante para o próprio Choro, que exige o desenvolvimento de uma identidade musical própria, única e criativa. É a liberdade do aprendiz que o permite exercitar, ainda na iniciação musical, sua criatividade. Uma característica marcante no aprendizado do Choro é o uso das habilidades criativas e inventivas do professor e do aluno. Henrique Neto reforça o papel do interesse do aprendiz:

Henrique Neto: Porque professor não vai fazer nada por você. Ele vai te orientar, te dar os caminhos, e a gente vai se criar, a gente vai se instruir. De certa maneira, eu acho indispensável uma orientação. Agora, são duas coisas: uma coisa é ele te apontar os caminhos; mas, se você não for, não adianta nada. Então, é 50%, eu acho. Principalmente no início da sua carreira musical, você não sabe o que estudar. Depois não existe mais professor, eu acho. Depois de uma certa maturidade musical, não existe mais o professor, nem aluno, é uma troca só. É uma coisa que gira, que roda. Porque nem todo mundo vai saber tudo o que eu sei, e nem eu vou saber tudo que o outro sabe. Então, é sempre uma coisa que roda.

Henrique reconhece que o papel do professor, em um modo de aprendizagem centrado no aluno, é limitado, e depende do empenho do aluno. Mas, para aqueles que decidem aprofundarem-se no estudo do Choro, sem dúvida a figura do professor é marcante. A existência de professores, e o hábito de aprendizes tomarem aulas não alteram, contudo, os modos de aprendizagem do gênero. Em Brasília, o Choro é comumente ensinado e aprendido em aulas particulares, que consistem em encontros semanais de professor e aluno, em que o primeiro passa ao segundo conhecimentos, técnicas e percepções sobre o Choro e sobre o instrumento. O conteúdo e o método de ensino são definidos pelo professor e pelo aluno ao longo das aulas. As aulas particulares estabelecem, muitas vezes, uma relação de mestre-discípulo. Nesse caso, o professor é mais do que o simples portador de conhecimentos. É o mestre, que, além de transmitir ao aprendiz técnicas e conhecimentos, é o espelho, o exemplo a ser seguido; ele efetivamente forma o aluno, em termos de concepções musicais, estilo e modo de relação com a música. Sua função transcende a esfera pedagógica e invade outras esferas da vida do seu aprendiz. Para Martin Buber (1977), mestre é aquele que ensina por meio de sua própria existência como pessoa. Essa assertiva reflete a relação entre mestres/discípulos no âmbito do Choro. O relato a seguir mostra como Marcelo Lima faz referência e reverência ao seu mestre Hamilton de Holanda, e como aprendeu com ele muito mais do que simplesmente tocar:

Marcelo Lima: Aí foi a sorte da minha vida. Eu fui logo encontrar com o Hamilton, e foi por ele que eu entrei de verdade no Choro. (...). Quando eu encontrei o Hamilton, eu percebi aquela paixão que ele tinha, que ele tem pelas coisas, e com ele que eu aprendi essas coisas sobre como organizar um evento, como fazer um *show*, como organizar uma banda. Porque na convivência com ele... Eu trabalhava nos *shows* do Dois de Ouro, eu ia lá ser roadie, eu ia lá fazer essas coisas só para ver como é que eles trabalhavam. Ao mesmo tempo, eu via como o Hamilton agia no camarim, com a banda, como ele falava com os caras, como ele tratava os ensaios, como ele tratava um músico por ter ou não ter ido no ensaio. Esse tipo de coisa eu aprendi com ele ali trabalhando no *show*, botando cadeira no palco, tirando cadeira do palco, arrumando troco para bilheteria. (...) Foi um ídolo que eu tive a grande sorte de conviver. Porque a gente tem muito pouca chance de conviver com os ídolos. Apesar desse pequeno espaço de tempo que eu tinha para conviver com o Hamilton, porque ele já começou a despontar. Isso foi para mim e foi para o Dudu Maia também. Eu e Dudu tivemos essa chance. Na mesma época, a gente conheceu ele. (...) Porque quando você está perto do Hamilton, é difícil você não se contagiar com aquela alegria que ele tem. (...) A alegria dele contagia todo mundo, e é só coisa alegre que acaba acontecendo com ele. Para mim, as aulas dele eram tão importantes quanto estar perto dele. Muitas vezes, nas aulas, eu ia lá só para ver ele tocar. Eu falava: pô, bicho, tem uma música difícil para caramba, toca isso aí pra eu ver como é que faz.

Outros entrevistados contam sobre seus mestres:

Laércio Pimentel: Quando eu comecei fazer aula com o Alencar, ele foi me demonstrando as coisas, como é que funcionavam. Até no incentivo, porque você tocando com um camarada muito mais experiente, ele te acompanhando, vai te dando dicas com relação à técnica do instrumento, qual a melhor forma de fazer os baixos, tocar ligado... Esse tipo de coisas assim. Ele encurta um caminho no aprendizado. Já passou por coisas que a gente vai passar, e já dá o toque logo: vai por esse caminho aqui que é melhor para você.

Rafael dos Anjos: Tem um fato que é legal destacar também, que eu tive aula com o Alencar. Eu tive aula com o Alencar porque eu queria me aprimorar no lance de tocar o violão de 6 no Regional. Então, eu ia lá para aula do Alencar e como eu já tocava, ele tirou alguns vícios meus de harmonia, me disse o que era certo e o que era errado. A preguiça de tocar em certos tons, por exemplo. Deu uma fortalecida lascada no lance do violão de 6. Era legal porque ele botava o bolachão, e a gente ia acompanhando, ele tocava o 7 e eu tocava o 6. Ele dizia: agora faz esse baixo aqui, a gente já combinava uns lances assim... Agora: faz esse baixo; eu dizia: vamos lá... Faz essa terça aqui. Então, tudo que o Alencar me passou foi o seguinte: tudo o que ele fazia, na segunda vez, no tema, eu tinha que fazer a terça. Então esse era o desafio. Ele chegava e começava um choro em ré menor, fazia uma frase para começar a música. Quando voltava a música para a parte A de novo, ele fazia a mesma frase e eu tinha que voltar com a terça. Se eu não fizesse, a gente voltava desde o começo até eu acertar. Então era mais para treinar esse lance. Ele começou do Lá, eu tenho que começar do Dó#; eu vou começar a escala de Dó#. Então, era esse o treinamento. Fora as aulas, e ele sempre me levava para umas Rodas de Choro para a gente treinar. Então, esse lance do Alencar foi muito bom.

Dudu Maia: Cara, o que eu sempre lembro, o que fez a diferença é que eu não tocava porcaria nenhuma quando eu conheci eles [os professores], e eles acreditaram em mim. Me fizeram acreditar que eu podia ser músico, sacou? Os caras lá, o Alencar, o Gamela e o Hamilton, eles tiveram esse papel muito forte. Eles sempre acreditaram, sempre me incentivaram, vai...vai...vai... Além de tudo o que eles me ensinaram musicalmente. Eu me lembro bem, foi isso. Eu olhando, há dez anos, eu penso: que bom que eles acreditaram, porque eu não tocava nada, porcaria nenhuma. Podia ser qualquer um, mas os caras chegaram e disseram: vai que você consegue! Eles poderiam dizer: vai fazer um concurso aí qualquer, esquece isso.

O papel relevante dos mestres permite que, no Choro, sejam criadas linhagens de instrumentistas. Observamos que alguns instrumentistas desempenham com

proeminência a função de mestres. Um caso importante em Brasília é Alencar 7 Cordas. Não só os chorões entrevistados, mas a maioria dos instrumentistas acompanhadores (violonistas, cavaquinistas e bandolinistas) de Brasília já estiveram nas mãos do mestre Alencar. De fato, Alencar gasta a maior parte de seu tempo dando aulas de harmonia. Outro importante mestre é Hamilton de Holanda, que, embora não resida mais em Brasília, formou os bandolinistas atuantes na cidade; aqueles que não foram seus alunos são alunos de seus alunos. Eis aí a linhagem de bandolinistas criada por Hamilton. Do mesmo modo, outros instrumentistas, em maior ou menor intensidade, exercem a maestria.

A formação dos chorões, conforme observado, costuma se dar independentemente dos ambientes escolares, muito embora é comum chorões freqüentarem aulas de música, principalmente na Escola de Música e na Universidade de Brasília. Todavia, convém ressaltar que o Choro nunca de fato se fixou nessas instituições, apesar de serem freqüentadas por chorões, tanto alunos como professores. Um dos motivos para isso é a dificuldade de adequação do Choro às regras do ensino formal e vice-versa. A criação da Escola de Choro Raphael Rabello, em 1998, alterou essa realidade, pois, por primeira vez, era possível iniciar-se no Choro por meio do ingresso em uma escola, ainda que não seguisse os padrões escolares convencionais. Conforme a Escola de Choro vem ganhando visibilidade e, conseqüentemente, aumentando o número de alunos, nota-se uma tendência ao enquadramento da Escola de Choro ao modelo escolar convencional. Atualmente, a direção da escola discute com seus professores assuntos como: adoção de currículos, avaliações, seriação, entre outros. Convém alertar que a completa realização dessa tendência poderá levar a um empobrecimento do ambiente de ensino-aprendizagem do Choro nessa Escola. Este é, sem dúvida, um risco que a Escola de Choro Raphael Rabello corre, caso o modelo de ensino/aprendizagem convencional passe a ter primazia sobre a liberdade e a criatividade de professores e alunos, característica tradicional do modo de aprendizagem do Choro.

Cabe aqui afirmar que a estrutura escolar convencional não é problemática apenas para o ensino de Choro. Críticos da escola afirmam que ela é ruim para se aprender qualquer coisa. Um dos mais eminentes e ácidos críticos da escola convencional foi Ivan Illich. Ele afirma que a escola contemporânea importou a

organização industrial. Ele descreve a escola como uma instituição que escraviza as pessoas, pois as torna dependentes dela para poderem aprender. Ele identifica, na organização social contemporânea, a tendência à tutelarização da vida, ou seja, à perda da capacidade das pessoas de conduzirem suas vidas. Várias instituições exercem o papel de potências tutelares. A escola é uma delas, pois elimina a autonomia das pessoas ao tutelar-lhes o aprendizado:

Pobres e ricos dependem igualmente das escolas e hospitais que dirigem suas vidas, formam sua visão de mundo e definem para eles o que é legítimo e o que não é. O medicar-se a si próprio é considerado irresponsabilidade; o aprender por si próprio é olhado com desconfiança; a organização comunitária, quando não é financiada por aqueles que estão no poder, é tida como forma de agressão ou subversão. (Illich, 1979, p.23)

A escolarização acentuada que observamos atualmente é o sintoma mais radical de uma sociedade *que transforma as necessidades básicas em mercadorias cientificamente produzidas* (Illich, 1979, p.24). A ideologia ligada à escolarização prega que quanto maior for o tempo de escolarização, melhores os resultados; dessa forma, confunde-se *ensino com aprendizagem, obtenção de graus com educação, diploma com competência, fluência no falar com capacidade de dizer algo novo* (Illich, 1979, p. 21).

Os anos encarcerados em salas de aula, que resultam na obtenção de um certificado de posse de conhecimentos, são também consumidos como mercadorias. Segundo Ivan Illich (1979), a escola é instituição fundamental na manutenção das ideologias do consumo e do progresso; é ela a iniciadora das pessoas no *Mito do Consumo Interminável*, que versa que o processo de consumo é capaz de produzir algo de valor. Assim, se há a produção, deve haver o consumo; ou, em outras palavras, a produção cria a demanda. A escola reproduz esse processo exatamente dessa forma, pois *a existência de escolas produz a demanda por escolarização* (Illich, 1979, p. 75). Pelo fato de existirem escolas, cria-se o mito de que o aprendizado só pode ser realizado na escola: confunde-se aprendizado com instrução, e criam-se métodos de quantificar níveis de aprendizado, relacionados com a frequência à escola e aos títulos e certificados assim obtidos.

A estrutura curricular da escola, que agrupa os alunos em séries, por critérios de idade, e vai fornecendo-lhes *inputs* de conhecimentos à medida em que avançam nas séries, é o modelo de produção industrial para a fabricação de cérebros. A escola é a indústria de fabricação de indivíduos detentores de conhecimento, e a materialização do conhecimento que a escola vende são os títulos e certificados:

A escola vende currículo – um monte de bens de consumo feitos pelo mesmo processo e tendo a mesma estrutura que outras mercadorias. A produção do currículo começa, na maioria das escolas, com uma pretensa pesquisa científica na qual engenheiros educacionais se baseiam para predizer a demanda futura e as ferramentas da linha de montagem [...].

O resultado do processo de produção curricular assemelha-se ao de qualquer outro processo mercadológico moderno. É uma embalagem de significados planejados, um pacote de valores, um bem de consumo cuja propaganda dirigida faz com que se torne vendável a um número suficientemente grande de pessoas para justificar os custos de produção. (Illich, 1979, p. 78-79)

O aprendizado livre, característico da tradição do Choro, certamente não cabe nas quatro paredes de uma sala de aula. Mas isso não significa que a existência de uma Escola de Choro irá necessariamente produzir distorções ou prejudicar a formação de seus alunos. Pelo contrário. É possível que uma instituição formal, que receba até a alcunha de “escola”, seja um lugar importante para a formação de chorões. Não é outro senão esse o caso da Escola de Choro. Desde seu início, em 1998, a Escola de Choro tem aberto a possibilidade de aprender e de entrar em contato com o Choro para pessoas que, de outra forma, não o fariam. Por meio da Escola, os alunos conhecem a tradição do Choro e os chorões de Brasília; ela funciona como um portal que permite a entrada no ambiente chorístico.

Nas aulas, os alunos recebem as noções dos instrumentos, as orientações sobre o que estudar e como estudar. No cotidiano da escola, conhecem o repertório do Choro, ouvem suas histórias, tocam com professores, enfim, realizam uma série de atividades, programadas ou não, que contribuem para o aprendizado. Mas certamente este transcende os muros da instituição. Muitos alunos da Escola de Choro freqüentam Rodas, apresentações de Choro, compram discos, vasculham a internet atrás de coisas

sobre o gênero. Outros não. Os próprios professores enfatizam que os primeiros aprendem; os outros recebem apenas noções. Para eles, ficar restrito ao ministrado nas aulas não garante o aprendizado do gênero. É preciso sair da Escola, correr atrás de outras coisas, descobrir formas próprias de aprender. É preciso, mais ainda, definir o quê e como se deseja aprender. O professor de cavaquinho Leonardo Benon fala sobre a falta de iniciativa de alguns alunos:

Léo Benon: É falta de interesse dos alunos, de correr atrás. Oitenta por cento dos meus alunos só fazem o que eu passo para eles. Os outros vinte por cento chegam e mostram alguma coisa que viram ou que descobriram. O cara pesquisar é importante, é uma questão de interesse. Esse negócio de dar tudo mastigadinho... Aí rola isso: todo mundo tocando só com partitura, sem partitura não toca, não decora, mudou o tom não sabe tocar. (...). Tirar de ouvido, eu não posso tirar de ouvido para o aluno. Ele é que tem que fazer. A gente ensina os caminhos.

A Escola de Choro, em âmbito institucional, não possui currículos e seriações. O ingresso de alunos é realizado mediante sorteio, pois o número de vagas é menor do que a demanda. Também não há a emissão de certificados, e nem existe o momento da conclusão do curso. Ou seja, não existe um curso com início, meio e fim, legalmente reconhecido, do mesmo modo como ocorre nas escolas convencionais. Esse modo de organização da Escola de Choro permite, certamente, que os elementos do aprendizado tradicional do gênero estejam nela presentes. O aluno tem liberdade para entrar, sair; é ele quem decide quando parar de frequentar as aulas. Do mesmo modo, os alunos não esperam certificados, porque eles não existem. Estão lá para aprender.

Esse grau de liberdade traz, obviamente, implicações incômodas para aqueles acostumados com as estruturas escolares convencionais. Uma delas é a falta de uniformidade dos alunos. Existem aqueles que aprendem muito rápido, aqueles que são mais lentos e até aqueles que não aprendem nada. Não por incompetência ou incapacidade, mas, na maioria das vezes, por falta de dedicação, falta de motivação de procurar modos de aprender, ou mesmo porque não querem aprender. Conforme já dito, os que ficam apenas com as aulas efetivamente aprendem pouco. Mas, em contrapartida, há aqueles que, em pouco tempo, desenvolvem-se tanto que passam a compartilhar conhecimentos com os professores nas aulas. De sua estrutura organizacional, decorre que a passagem pela Escola de Choro realmente não garante o aprendizado, pois ele é centrado no aluno e depende muito mais dele do que da Escola.

Como a Escola tem muitos alunos, uma boa parte deles não desenvolve a habilidade no instrumento necessária para realizar o mínimo esperado de um instrumentista. Além disso, entram e saem alunos em grandes números; muitos deles freqüentam a Escola por períodos pequenos, como seis meses ou um ano. Outros permanecem por anos freqüentando as aulas, e, como não há conclusão de curso, não saem e nem pretendem fazê-lo. O resultado disso é que existem centenas de pessoas em Brasília que foram alunos da Escola de Choro e tocam de forma incipiente. Mas isso não significa que não aprenderam, mas apenas que aprenderam somente o que desejaram aprender. Esse não é, definitivamente, um bom critério para se julgar a Escola de Choro. Bartholo e Tunes (2009, p.4), ao discorrerem sobre o verdadeiro aprendizado, enfatizam que:

O aprender é próprio da nossa condição no mundo: algo que nos é dado como possibilidade. Desde o nascimento até o dia final, enquanto houver vida, a possibilidade está posta, mas jamais imposta. Ela pode ser recusada pelo nosso fechamento ao encontro com o mundo. No decorrer da vida, alteram-se os modos de aprender e os seus mecanismos. (...).Conforme essa visão, não há uma teleologia do aprender e uma hierarquia que conduza a uma terminalidade: busca-se sempre porque sempre podemos melhorar o exercício das virtudes. O aluno é o arquiteto de sua aprendizagem. Portanto, não se submete a currículos e programas pré-definidos. Somente segundo essa visão pode-se dizer que a aprendizagem é, verdadeiramente, um processo ativo, pois decorre do esforço de uma vontade para exercer sua inteligência. Aprende-se o que se quer, como se quer, quando se quer e com quem se escolher como mestre. O mestre é também uma pessoa comprometida com a busca incansável. O que se aprende tem um valor pessoal intransferível.

A sociedade escolarizada, que, segundo Ivan Illich (1979), é a que vivemos, não vê com bons olhos uma instituição de ensino com as características da Escola de Choro. Ela cobra da Escola de Choro a “eficiência” e a “eficácia” na produção de virtuosos do Choro, como se isso fosse possível de ser feito em escala e padrão industriais. A ausência desses critérios de eficiência e eficácia é rotulada como falta de seriedade. Ademais, por questões de sobrevivência, a Escola necessita de reconhecimento formal. As mensalidades não pagam os custos, e os patrocínios são vitais. Os patrocinadores querem resultados quantificáveis, mensuráveis e que, de preferência, tragam números impressionantes. Eles cobram também que a Escola busque reconhecimento junto aos órgãos educacionais do Estado, a saber, o Ministério da Educação e a Secretaria de

Educação do Distrito Federal. Tal reconhecimento, contudo, esbarra nos labirintos da burocracia escolar. Não basta apenas ensinar e aprender. É preciso avaliar, hierarquizar, uniformizar, seriar, aprovar, reprovar, certificar, vigiar, punir, cobrar e obrigar. Ou seja, tudo o que a Escola de Choro nunca fez, e tudo o que não fez parte do aprendizado de Choro dos mestres e dos professores. Por isso, a Escola enfrenta dificuldades operacionais para enquadrar-se em um modelo escolar convencional.

Então, fica criado o dilema: a Escola de Choro ensina, é reconhecida como instituição importante para o Choro e para a música em Brasília e no Brasil, mas não pode receber reconhecimento formal por sua atuação, o que cria barreiras para a obtenção de recursos. O óbvio a ser feito seria reconhecer a Escola tal como ela é, e não exigir enquadramentos ao sistema escolar convencional. Mas isso não é simples, e depende de vontades alheias à Escola e aos chorões. Por enquanto, a Escola tem funcionado e tem servido como *locus* de preservação e de transmissão dos conhecimentos musicais do Choro. Gabriel Teixeira (2008, p. 41) reconhece isso:

*Pode-se também adicionar que o deslanche recente de construção do Complexo Cultural do Choro (...) corrobora a sua relevância enquanto preservador de um gênero musical, a originalidade desse processo de preservação e a sua **competência pedagógica**. Sobre essa competência, (...) o resultado é que ela permite aos chorões brasileiros, (...) na opinião de Holanda, tocar de ouvido e improvisar, colocando a técnica em função da música e jamais o contrário.*

As análises aqui realizadas, assim como a observação de Teixeira (2008), mostram que a Escola de Choro encontrou uma forma de institucionalizar o ensino do Choro sem deixar que isso eliminasse elementos importantes que são parte de uma prática transmitida por tradição oral. De fato, Teixeira (2008) considera a Escola um exemplo de preservação musical bem sucedida. Apesar disso, a Escola sofre pressões por mudar seus métodos, e adequar-se aos modelos escolares convencionais, que vão de encontro ao tradicional modo de aprendizagem do Choro. Ora, já se realizou a façanha de criar uma Escola de Choro, retirando seu ensino da completa informalidade, facilitando o acesso ao aprendizado, e sem, contudo, distorcer o modo de aprendizagem do gênero. A Escola está repleta de alunos, e com imensa fila de espera. Não se ouvem reclamações. Então, cabe a pergunta: para quê mudar? A resposta pode ser extraída de

uma máxima do futebol, que, assim como o Choro, é uma expressão da identidade brasileira: em time que está ganhando não se mexe.

C2. Música das Nuvens e do Chão

No Choro, assim como em qualquer outro tipo de manifestação de música popular, o estudo da prática da interpretação (performance) torna-se um desafio para trabalhos de natureza acadêmica, pois inclui uma série de elementos subjetivos e complexos de serem descritos com precisão. Todavia, a interpretação é um dos aspectos mais importantes no gênero, sendo uma de suas marcas registradas. Em sua trajetória histórica, os compositores e suas obras exerceram um papel importante, mas foi na arte da interpretação que essa música alcançou sua marca identitária mais contundente. Músicos e ouvintes do Choro, ao observarem performances de chorões, são capazes de emitir julgamentos sobre ela. Muitas vezes, os julgamentos de pessoas diferentes irão divergir em alguns aspectos, mas, na maioria das vezes, os julgamentos sobre uma determinada atuação coincidem. Isso permite inferir que há uma ordem que organiza o Choro como sistema musical, e que tal ordem é conhecida pelos chorões, músicos ou não. A seguir, serão discutidos, a partir da fala de chorões, os modos como julgam as performances e os critérios que utilizam para tal.

Gerard Behague (1984), em estudos sobre performance musical, afirma que a etnografia da performance deve trazer à luz os modos como os elementos não-musicais, numa determinada ocasião influenciam os musicais. O referencial fornecido por Behague (1984) aponta para a impossibilidade de compreender um sistema musical desvinculado do contexto geral onde se insere. O conhecimento do contexto permite que as análises dos parâmetros musicais sejam mais facilmente realizadas e compreendidas, porque abordadas a partir do conhecimento do ambiente musical do Choro, que inclui não só a música, mas inúmeros outros elementos.

O Choro possui critérios e significados próprios para a avaliação do desempenho dos músicos. Tais critérios ligam-se intimamente ao modo de produção, de aprendizado e de transmissão dessa música. Ligam-se, portanto, ao ambiente humano onde ela ocorre e se desenvolve. Pelos relatos dos músicos, podemos observar que os critérios de performance variam conforme os contextos onde ela ocorre.

Dudu Maia: Numa Roda de Choro, eu vou brincar, vou arriscar. A gente vai se jogar. Numa apresentação, primeiro você pensa no começo meio e fim, no repertório que vai tocar.

Laércio Pimentel: (...) de certa forma, na Roda você tem um pouco mais de liberdade. Na apresentação, você está mais preocupado. Não que não se possa arriscar, mas tem que pensar nisso: tocar para a música.

Fernando César: Eu cansei de tocar no palco mesmo, e nem aí, tocava como Roda. Mas eu vejo isso também como a evolução do Choro, né? O *show* deixou de ser Roda, porque o *show* é Roda também, né? O choro que você toca há a maior data, no palco toca ... mas na Roda você fica testando uns baixos novos... antes eu testava no palco, na hora do *show*, agora não....

Henrique Neto: O que eu venho trabalhando é o seguinte: tocar com a mesma seriedade em qualquer ambiente. Agora, é claro que na Roda de Choro você está cercado de amigos, é muito mais espontâneo. Você não se preocupa tanto com a execução perfeita. Já no *show*, você deve um respeito ao público também, né? Na gravação, um registro que fica para sempre... Então tem essa diferença no nível de cuidado que você tem que ter.

Augusto Contreiras: Se você está numa Roda num churrasco você improvisa. Agora, em um *show*, você tem que fazer aquilo que está ensaiado, porque tem muita gente assistindo, tem muita gente prestando atenção. Mas, mesmo assim, quando você percebe que você está bem à vontade, você estudou bem o instrumento, aí você tem que improvisar. Mas depende do lugar onde você está tocando.

As falas dos chorões mostram que é comum a distinção entre dois contextos de performance: a Roda e a apresentação. Conforme já mostrado no Capítulo B1, a Roda é um ambiente informal, em que os músicos se sentem mais à vontade para arriscar e improvisar. Na apresentação, por oposição, tendem a realizar aquilo que já fizeram previamente em ensaios, ou aquilo que não traz riscos de erros. O improvisado, conforme disseram Fernando César e Augusto Contreiras, é mais comum nas Rodas, dado que, por ser elaborado no instante da execução, traz sempre um risco; mas esses músicos não dispensam seu uso em apresentações, ressalvando que fazem isso somente quando estão perfeitamente seguros, ou seja, quando os riscos de errar são pequenos. Desses relatos, de antemão, podemos afirmar que *não errar* é um critério de performance importante no Choro; seu peso, contudo, é consideravelmente maior nos contextos cerimoniosos das apresentações do que na informalidade das Rodas.

Nos dois relatos a seguir, identificamos que a performance também pode variar de acordo com a instrumentação utilizada e com o repertório; pode ser também adaptada às peculiaridades individuais dos músicos presentes na ocasião.

Fernando César: Depende da música, depende da formação, depende do instrumento. Se eu toco com um violão de aço ou de nylon... Cada uma dessas situações tem uma maneira diferente. (...) Depende da música. Geralmente, você tem que segurar muito mais a harmonia para fazer o ritmo, e vai fazendo o baixo. Se tiver um cavaquinho, eu toco com o violão de aço, e nem faço muita força para tocar os acordes, não. Não faço muita levada, seguro mais a baixaria. Não que eu faça o baixo toda hora, mas vou pá pá pá pá pá, e o cavaquinho segura a levada e a harmonia, né? É uma opção, usar o violão de aço e fazer dessa maneira.

Rafael dos Anjos: (...) Tento tocar parecido com o que o cara toca, saca? Eu nunca vou tentar colocar uma outra linguagem ou então me sobrepor àquela pessoa, eu vou sempre procurar tocar dentro da onda, saca?

Por exemplo, se eu for tocar no Tartaruga, eu vou encontrar com o Henriquinho. Com ele eu toco de um jeito. Mas se o Alencar pegar o violão, eu vou tocar de outro jeito.

Embora o contexto da performance altere os critérios de julgamento e avaliação, alguns elementos musicais podem ser considerados essenciais para a execução do Choro, em qualquer contexto. Quais são esses elementos? Como acessar os critérios utilizados pelos chorões para avaliar performances e instrumentistas? De acordo com diversos autores (dentre eles, podemos destacar Blacking, 1973; e Quresh, 1987), no estudo de sistemas musicais não totalmente ancorados no registro escrito convencional, é importante levar em consideração os conceitos, as teorias, e os conhecimentos musicais dos músicos que compõem tais sistemas. Isso quer dizer que o uso das ferramentas da teoria musical ocidental pode não ser adequado para o entendimento e para as análises desses sistemas musicais (de fato, quase nunca o é). Para os musicólogos, os conceitos cunhados pelos próprios músicos são aqueles que melhor representam seus sistemas musicais. Portanto, é tarefa do pesquisador identificar esses conceitos e conhecimentos, tentando manter fidelidade ao modo como são expressos dentro de seu sistema cultural originário. Mesmo que um sistema musical não se baseie em uma *teoria musical*, existem conhecimentos acerca da *ordem sonora* que lhe são subjacentes. Nas palavras de John Blacking (1973):

Quando afirmo que a música não pode existir sem a percepção da ordem que orienta o som, não estou argumentando que algum tipo de teoria musical deva preceder a composição e a performance musical: isso deve ser obviamente falso para a maior parte das grandes composições clássicas e para o trabalho dos chamados músicos 'folk'. Estou sugerindo que a percepção da ordem musical, não importa se inata ou aprendida ou ambas, deve estar na mente antes de emergir como música (Blacking, 1973, p. 11)

Tomando como válida a assertiva de Blacking, supomos que é possível identificar uma **ordem sonora** subjacente às performances do Choro; supomos, ainda, que os chorões têm consciência dessa ordem. Existem, obviamente, entendimentos pessoais e individuais da ordem sonora do Choro, que irão, inclusive, contribuir para a consolidação dos estilos individuais de instrumentistas. Mas é possível identificar elementos cuja presença é crucial para as performances do Choro.

Desse modo, se a pesquisa investigar a *percepção da ordem musical* dos músicos que fazem parte do universo do Choro, poderá identificar elementos dessa ordem. Uma forma de ter acesso a esses conhecimentos é permitindo que os próprios músicos verbalizem seus conceitos e suas percepções. Blacking (1995) postula que o julgamento da performance no âmbito de uma tradição musical, ou seja, a capacidade de dizer o que é bom ou ruim, certo ou errado em um determinado sistema musical, baseia-se em princípios adquiridos na vida social em processos que nem sempre estão diretamente ligados à prática musical. Com isso, Blacking (1995) quer dizer que é possível aprender música simplesmente sendo parte de uma coletividade humana, organizada por uma ordem que se expressa, entre outros, na música dessa coletividade.

Todavia, para Kerman (1987), toda interpretação é uma questão individual, pois o músico deve imprimir à obra a sua personalidade, seu sentimento e sua intuição. Assim, *a interpretação é o modo como a individualidade do músico influi na individualidade da obra* (Kerman,1987). Ele ressalta que os músicos inseridos em uma tradição viva não precisam escrever ou falar sobre a música que executam para manter a tradição. Importante para isso é a constante produção, interpretação e reinterpretação das músicas. Para Kerman (1987), *uma tradição musical não mantém sua “vida” ou continuidade por meio de livros e sabedoria livresca. Ela é transmitida em lições privadas, não tanto por palavras quanto pela linguagem corporal, e não tanto pelo preceito quanto pelo exemplo*. Para o autor, isso não significa que os músicos não reflitam ou pensem sobre sua prática musical; pelo contrário, apenas não têm o hábito de articular isso em palavras ou de registrar em pentagramas, porque, no fundo, isso não é necessário, pois a prática musical já é suficiente. No Choro, não é comum o registro escrito das interpretações. As gravações, contudo, deixam registradas interpretações que acabam se tornando célebres. Elas eternizam a criatividade de grandes intérpretes, que são as principais influências, os exemplos a serem seguidos pelos instrumentistas. Mas, de algum modo, ao seguir os exemplos e se deixar influenciar, o intérprete deve subverter a imitação do modelo, e criar seu *estilo interpretativo próprio*. John Blacking (1995) afirma que, se a música é o *som organizado pelos homens*, ela deve conter reflexos da organização social em que os homens que a produzem se inserem. Se considerarmos que a interpretação é o modo como um indivíduo expressa sua personalidade em um sistema musical, pode-se inferir que a interpretação deve conter, também, reflexos do modo como o intérprete compreende sua realidade e seu sistema

social. Portanto, a interpretação traz elementos que estão além do seu entendimento da ordem sonora de um sistema musical; levando em conta os conceitos de Blacking (1995) e Kerman (1987), é a verdadeira *expressão* de uma pessoa. Portanto, o estudo da performance e da interpretação irá acessar aspectos da ordem sonora de um sistema musical, que é reflexo da ordem social que organiza uma coletividade; mas irá, também, acessar os modos como cada intérprete compreende tal ordem sonora, e como ele se vê e se insere na ordem social da qual faz parte.

No discurso dos chorões, podem ser identificados diversos elementos musicais utilizados na avaliação da performance de modo geral. Dentre eles, podem ser destacados: sonoridade, formação instrumental, repertório, virtuosismo, expressividade e emoção, capacidade de decorar (não tocar lendo), erros (o modo como o músico lida com erros), ritmo (citado como balanço, ginga, malandragem – elementos próprios do Choro e de outras manifestações da cultura brasileira), variações e improvisação.

A sonoridade é entendida como a capacidade de extrair do instrumento o melhor som possível, em termos de intensidade e limpeza do som (definição das notas e dos acordes emitidos pelo instrumento). De modo geral, há grande preocupação com a sonoridade por parte dos instrumentistas, tanto em relação à sua própria performance, quanto em relação à performance de outros músicos, como mostram os relatos a seguir:

Leonardo Benon: A minha referência sempre foi o Waldir [Azevedo]. Você vê, nos últimos dois discos dele, principalmente no último... eu vejo ele tocando, e era a época que ele estava tocando melhor. Você vê a pancada que ele dá, mas a corda não distorce, não desafina, não dá som de palheta. Ele consegue tirar o som do instrumento, ele arranca som do instrumento. O cavaquinista tem que tirar o som doce do instrumento. Outra coisa legal é aproveitar os efeitos que o instrumento oferece. O Waldir abriu um leque de possibilidades, ele desenvolveu uns falsos harmônicos. É aí que o lance do cara tocar bem o cavaquinho. (...) Aí entra o lance de tirar o som, cavaquinho como instrumento solista... Tocar bem não é só tocar. Acho que tocar bem é o cara tirar o som. Porque o cavaquinho, o problema dele está aí, em tirar som. Não desmerecendo os outros instrumentos, mas, se você pega um bandolim, é muito mais fácil de você tirar um som. A flauta já sai um som bonito... o bandolim é diferente, tem que aprender a tirar volume.

Dudu Maia: O bandolim é um instrumento muito pesado, é muito tenso. Só a corda Mi tem uma tensão de dez quilos. Quase cem quilos de tensão... Instrumento muito tenso e de muito ataque, muito duro. O som é duro. Para encontrar o doce é difícil... Amaciar, suavizar sem perder a pressão é muito difícil. É um instrumento pesado, cansativo. Eu demorei para tocar mais relaxado, para conseguir tirar o som com leveza, mesmo com a tensão.

Henrique Neto: [No violão], se você tem o recurso da técnica, você tem condições de ir mais longe com certeza. Agora, não é uma coisa só que vai determinar isso, entendeu? O que chega no ouvido das pessoas é a **qualidade do som**. Se é um som gostoso de ouvir, né, bicho? Na minha concepção, é isso.

Paulão: A primeira coisa é o som que o cara tira do instrumento. O mesmo instrumento na mão de várias pessoas tem um som diferente.

Rogerinho: No meu caso, quando eu chego numa Roda, naturalmente eu observo primeiramente quem está tocando o meu instrumento. A primeira coisa é o som do pandeiro, depois como está sendo a execução daquele pandeiro naquela música específica

Nota-se, nas falas dos chorões, a freqüente alusão à sonoridade como o *primeiro* aspecto a ser observado no ato do julgamento de uma performance. Conseguir extrair um som satisfatório do instrumento é a primeira condição para que um músico tenha boa atuação. Pelo que foi dito nas entrevistas, pode-se concluir que existe, entre os chorões, denso conhecimento acerca dos sons que podem ser emitidos pelos instrumentos. Com efeito, os mais diversos nomes são dados aos diferentes tipos de som que um instrumento produz. Tais nomes podem refletir óbvias sensações auditivas, como agudo, grave, estridente, baixo, alto, etc. Há nomes que indicam a sonoridade pela sensação que causam na audiência: gostoso, agradável, entre outros. Outras nomenclaturas são metafóricas, e certamente indicam com grande precisão uma determinada sonoridade; dentre elas, podemos citar: som duro, som cheio, som pesado, som leve, som doce, entre outros. Os relatos de Dudu Maia e Leonardo Benon mostram que a estrutura física de seus instrumentos traz dificuldade em extrair um *som doce* do bandolim e do cavaquinho, instrumentos que, por soarem nos registros mais agudos, são naturalmente estridentes. Os músicos buscam, então, minimizar o desconforto auditivo que tamanha estridência causa, tornando o som do instrumento *doce*. De fato, cada instrumento apresenta dificuldades peculiares em relação ao som que pode emitir. Transpor essa dificuldade exige intimidade com o instrumento e habilidade técnica. Com efeito, grande parte dos critérios de desempenho estão associados à competência técnica:

Rafael dos Anjos: Sempre tem várias dificuldades. Tocar a levada já é difícil para cacete. Tocar a levada é muito difícil porque você não pode tocar um lance que seja fora do Regional. Você tem que conseguir casar sua levada com a do pandeiro e a do cavaquinho, e com o 7 cordas. A função do violão de 6 é dar suporte para o solista. É difícil fazer a levada, fazer as firulas. Nem sempre as firulinhas que você vai fazer... Os contrapontos saíram na hora errada, tem uns que batem com a melodia..., às vezes sai fora do tempo. Então, tudo isso tem que ser bastante treinado. Tocar o violão, em si, dentro do Choro, é difícil para caramba.

Laércio Pimentel: Tem muita coisa difícil, não acho fácil tocar não, cara. Tem que estar estudando sempre a parte técnica. Você tem que estar com a técnica em dia para tocar determinadas coisas.

Dudu Maia: Outra coisa difícil é harmonizar. Porque as notas ficam muito longe, pela afinação em quintas [do bandolim]. Você pega as vozes depois da oitava... Harmonizar é um pouco mais difícil. Para você pegar uma terça no violão é mais fácil, porque elas estão ali pertinho. Aqui [mostra o bandolim], você pega a terça acima da oitava ou a sexta para baixo. Por exemplo, o Sol. Muitas vezes você vai pegar a terça depois da oitava, né? Ou então você pega o Si para baixo.

Henrique Neto: Na área do acompanhamento, você tem que fazer as duas coisas, tanto a baixaria quanto a harmonia. Porque, quando você começa a fazer uma baixaria, você tem que saber onde você vai cair, com qual inversão você vai cair. Então, é todo um trabalho antecipado. Você vai abrindo caminho para o solista. Reflexo e planejamento. Tem que ter muito conhecimento do instrumento, do braço.

Cada instrumento, obviamente, apresenta dificuldades técnicas diferentes. Os chorões demonstram conhecê-las em profundidade. As dificuldades surgem, também, dependendo da função que o instrumento se propõe a exercer. Rafael dos Anjos aponta para a dificuldade em fazer a *levada* (condução rítmica). Para ele, unir a sua *levada* com os outros instrumentos e fazer os contrapontos na hora certa exigem muita habilidade. Dudu Maia discorre sobre os problemas encontrados no bandolim, instrumento solista, quando é usado para *fazer acompanhamentos*, e menciona quais soluções são dadas. Henrique Neto, por sua vez, afirma ser necessário aperfeiçoamento técnico e total domínio do instrumento para executar o violão de 7 cordas de forma satisfatória. Para ele, *conhecer as inversões e sua correta aplicação* torna-se um pré-requisito para isso. Os estudos visando o aperfeiçoamento da habilidade técnica são parte do cotidiano dos chorões, conforme eles mesmos disseram. O domínio do instrumento, que requer enorme dedicação, é um dos principais critérios na avaliação de uma performance no Choro. É esse domínio, inclusive, que irá permitir que os chorões executem os choros mais rápidos e mais difíceis, como se verá a seguir.

Um dos critérios de desempenho mais característicos do Choro refere-se ao andamento das músicas. O próprio repertório do Choro está repleto de músicas em andamentos muito acelerados; sua execução exige grande habilidade técnica. Portanto, a capacidade de executar Choros rápidos é um dos aspectos que mais pesam no julgamento do instrumentista:

Rogerinho: A dificuldade que eu tenho é quando eu estou numa Roda de Choro, e chega o Frango [Márcio Marinho], que toca um choro a duzentos por hora. Aí você tem que tocar a duzentos por hora sem cair e, se possível, fazer uma viradinha, uma graça, para mostrar que você está ali e está bem. Senão você se arrasa. Se você não quiser fazer nenhuma viradinha, tudo bem. Mas, pelo menos, mantenha o andamento do início ao fim. E não se preocupe que você vai fazer careta, porque, quando você pensar que ele vai acabar, ele chama a dois de novo.

Márcio Marinho: Teve um dia, lá na Roda, que eu derrubei o Gordinho [Rogerinho]. Puxei aquela música, o “Araponga”. Puxei numa velocidade muito rápida, bicho! Que ele não conseguiu. Falei: vai estudar! O bicho ficou putó.

Rafael dos Anjos: É um lance que eu estudo, acho importante também, porque chama a atenção. O cara olha quando você está tocando um lance rápido. O cara fica atento, e o cara aplaude. (...) Isso tem a ver com o andamento: quanto mais rápido, mais habilidade você tem que ter. Porque, se você vai tocar o Bole Bole rápido, você vai ter que improvisar rápido, conseguir pensar rápido, imprimir aquele estilo rapidamente, saca? Não vai poder tocar qualquer improviso. Tem que ser virtuoso mesmo, né, bicho?

Laércio Pimentel: Porque Choro tem uma dificuldade. Porque, dependendo do andamento da música, da velocidade, fica mais difícil, porque a quantidade de acordes é muito grande.

Paulão: Então, eu já ouvi vários depoimentos de que acham legal o desafio. Porque, às vezes o andamento é mil vezes maior do que o que a música foi gravada, mas é um desafio para o cara conseguir tocar.

Leonardo Benon: O motivo das pessoas puxarem as músicas muito rápidas é para fazer a animação do público.

Em função da capacidade de tocar rápido ser um critério muito comum de performance, ele acaba por tornar-se uma espécie de clichê entre os chorões. O relato de Rafael dos Anjos mostra que a velocidade impressiona principalmente o público, e demonstra a habilidade do músico. É comum, entre aprendizes, que despendam enormes esforços para conseguir executar choros muito rápidos, pois, assim, pensam eles, entrarão no rol dos bons músicos. Em contraposição, instrumentistas experientes discorrem sobre as dificuldades de se tocar os choros mais lentos. Estes exigem do músico um cuidado especial com o pulso constante da música:

Rogerinho do Pandeiro: Os choros lentos são difíceis de tocar porque a tendência é acelerar. Quando você está aprendendo, você só quer tocar as músicas mais lentas. Por incrível que pareça, depois que você aprende a tocar, você quer tocar as mais rápidas. Mas, depois, voltar a tocar as lentas fica mais difícil. Manter a cadência, o ritmo ali, lentinho. Porque muitas músicas são lentas, e a execução delas é bonita se for lenta. Ela foi feita pra emocionar mesmo.

Dudu 7 Cordas: [o Choro] mais lento é o mais difícil para todo mundo. Porque, no mais lento, acontece o seguinte: é mais difícil de interpretar para o solista. Você vai ter que tirar som, e você não vai ter a velocidade. Se catar [errar] não tem esse negócio de neguinho não perceber, ou, então, está fazendo a nota certa, mas não está tirando som. Porque, quando a música está rápida, o que impressiona é a velocidade, não é a melodia. Para o cavaquinho centro, ele nem sempre vai conseguir completar a batida. A música rápida também é difícil, mas, na música lenta, o que vai contar é todo mundo ter tocado bem.

Tonho do Pandeiro: gosto muito de choro canção, o pessoal fala: ah, vamos tocar rápido... mas tocar lento é que é difícil, tocar rápido se torna mais fácil. Agora, tocar lento é que é difícil. Eu gosto do choro canção por essa dificuldade. Porque a música lenta ou faz a pessoa atrasar o ritmo ou então adiantar. Se você adiantar um pouquinho, melhor. Geralmente respeitam isso, mas o lento torna-se mais difícil até, a execução.

Pelos relatos dos pandeiristas Tonho e Rogerinho, observamos que fazer a condução rítmica correta, respeitando o pulso lento e constante de certas músicas, exige

maior competência do instrumentista. A *precisão rítmica* é critério valorizado por músicos experientes, e faz parte da ordem sonora do Choro.

Os chorões falam, também, sobre a capacidade do músico de *ouvir* os outros, e tocar *junto* com eles. Esse critério de performance pode ser denominado *entrosamento do conjunto*. Importante para o entrosamento do conjunto é o conhecimento da função específica que cada instrumento tem na execução de um choro. Os critérios para a avaliação do entrosamento consideram o contexto onde ocorre a performance, os ensaios, a competência individual do músico, a intimidade pessoal e musical dos instrumentistas, a vivência e a maturidade musical de cada um. Os relatos a seguir demonstram como os chorões entrevistados tratam essa questão:

Leonardo Benon: O cara que segure o ritmo, que sabe interagir com os outros instrumentos... Não é só coisa de pandeirista. O músico da Roda de Choro tem que ficar atento à interação: baixou o volume, baixa também. Tem que aparecer na hora certa. O pessoal só quer botar muita nota numa música, só quer mostrar tudo o que sabe. Aí o 7 cordas chega lá, está tocando, não pára de fazer o contraponto. E tem um solista que não deixa ninguém tocar. (...) A função original do 7 cordas é ligar os acordes com a melodia, entendeu? Ele faz essa ponte. Agora, o cara o tempo todo mete uma frase paralela com o solo. Isso não é contraponto. Se eu deixar de fazer a minha levada para fazer gracinha, cadê o cavaquinho? Faz um buraco, entendeu? Então tem que ser consciente. Vou deixar de dar sustentação para alguém? Mesma coisa o pandeiro. O cara vai ficar virando toda hora, onde é que vou ficar sabendo onde é o tempo 1? Uma hora ele vai derrubar alguém. O pandeiro é a base de todo mundo. Eu vou estar apoiado nele, e o violão vai estar apoiado em mim. Se o pandeiro bobear e eu bobear, cai todo mundo.

Fernando César : [o violonista 7 cordas] Se ele colocar aquela coisa rápida no lugar certo e na hora certa, vai chamar muito mais atenção do que o tempo todo. Então, tem os lugares. Por isso é que o Dino é o Dino. Porque ele botava as coisas certas no lugar certo e nas horas certas. Por isso eu sempre me espelhei muito nele.

Henrique Neto: Se ele [o músico] está contribuindo para o contexto todo. Porque eu acredito nisso, na maturidade musical que a pessoa chega. Se ele está contribuindo para o conjunto... É claro que é bom você ver um cara comendo o violão, assim bonito. Mas eu acho mais bonito ainda essa... Colocar as coisas na hora certa, na brecha ali. É nessa malandragem. Porque é sempre um jogo de pergunta e resposta na música, né? Você pergunta uma coisa no instrumento, o outro responde. Então, se toda hora está todo mundo falando muito, em termos de nota... Tudo tem seu momento, tem seu valor, mas é uma conversa.

Tonho do Pandeiro: É a percepção dos outros amigos. Para uma boa execução, em primeiro lugar, nós devemos ouvir a todos. Se nós conseguirmos ouvir cada instrumento, é sinal de que nós estamos numa onda sonora, no mesmo patamar. E o bom desempenho é a concentração, tocar concentrado, e tocar para os outros músicos.

Dudu Maia: É um cara que está tocando junto contigo, está te ouvindo. Tem cara que não te ouve. É impressionante. Agora, quando o cara está te ouvindo... A primeira coisa que você percebe se o cara está te ouvindo é a dinâmica: ele começa a sacar a sutilezas de dinâmica, e ele está junto contigo. Fui tocar com um colega um dia falei: beleza, vou segurar a melodia para você solar. Não estava ouvindo pôrra nenhuma do que eu estava fazendo, a gente tocava do começo até o fim na pressão, mas não rolava aquela inspiração dos dois crescerem e voltarem. O cara tem que ser seu amigo.

Rogerinho do Pandeiro: O breque tem que sair certinho, todo mundo na hora certa , então requer uma atenção, então quando isso dá certo... Como é um trabalho em conjunto, a sensação é maravilhosa. Você vê cinco pessoas tocando, fazendo um negócio, e, quando dá certo, você se emociona. As pessoas que estão te assistindo se emocionam em forma de assovios e de palmas. Então, quer dizer, é uma troca de energia entre público e artista, que é fantástica .

Observa-se que o entrosamento envolve elementos ligados até à personalidade do músico, como egoísmo, generosidade e companheirismo. O cavaquinista Leonardo Benon critica o individualismo de alguns músicos. Para ele, na ânsia de mostrar virtuosismo, o músico se esquece de fazer a sua função, e isso compromete o conjunto. Dudu Maia tece críticas semelhantes ao afirmar que existem músicos que não se predispõem a escutar os outros instrumentistas. Para Fernando César e Henrique Neto, as baixarias do 7 Cordas devem ser executadas com parcimônia para não sobrepujar os demais elementos do conjunto. Para todos os músicos entrevistados, as demonstrações individuais de habilidade e virtuosismo são válidas desde que contribuam para o conjunto. Esse é um exemplo de um aspecto da ordem sonora do Choro que se estende para além dos elementos musicais, pois depende da personalidade do instrumentista. No Choro, música que pode ser executada sem ensaios, o entrosamento do conjunto depende da capacidade individual de prestar atenção no conjunto no momento da performance. Por isso, é possível que dois chorões que não se conhecem tenham grande entrosamento em um primeiro encontro, sem sequer terem trocado duas palavras antes de compartilharem a execução de uma música. Por outro lado, aspectos negativos da personalidade de um músico, como excessiva vaidade, falta de humildade ou egocentrismo, são capazes de comprometer o entrosamento do conjunto, denunciando impiedosamente esses indesejáveis defeitos. Por isso, alguns poucos anos de experiência já tornam o músico preocupado em *ouvir* os outros, a fim de que a execução da música dê espaço para a aparição de todos os instrumentos.

Um dos componentes mais importantes em uma performance de Choro é o repertório. O repertório tocado indica, de antemão, o nível técnico dos músicos e seu conhecimento da tradição do gênero. Em Brasília, o repertório do Choro é composto majoritariamente por músicas de compositores consagrados. Inclui choros, baiões, valsas, maxixes, frevos, polcas, e também adaptações de sambas. Para os músicos entrevistados, ouvir as gravações e conhecer o repertório torna-se um pré-requisito para qualquer pessoa que queira ter um desempenho satisfatório:

Márcio Marinho: Ah, tem que escutar muito e tocar. Tocar e escutar, né? Isso, eu acho isso.

Henrique Neto: Se você não tiver passado por essa bagagem de ouvir as gravações, de ter tirado o repertório, eu acho que, com certeza, o cara vai tocar mal. Quem toca violão e não conhece o trabalho do Dino, do Baden e do Raphael Rabello, João Pernambuco e Dilermando Reis no Brasil, não vai poder tocar violão. Porque não sabe a linguagem, o que foi feito, o que já foi desenvolvido nessa área. Então, se você pular essa etapa, eu acho, muito provavelmente você não vai conseguir alçar vãos mais altos no violão. Com certeza não.

Fernando César: Fazer repertório... uma coisa que a galera de hoje está devendo. Tem que fazer quantidade de repertório. Isso aí não vai ajudar só na questão da pegada, é muito mais. O ouvido do cara vai começar a se ligar em melodia, em harmonia. Cada vez que ele vai tirando, vai se ligando mais.

Leonardo Benon: As pessoas estão acomodadas em chegar, tocar os 24 *hits* do Choro, e falam que estão tocando Choro. Não estão.

Tonho do Pandeiro: Se ele não conhecer o repertório, não conhecer o Choro, ele não vai saber das dinâmicas, não vai saber dos breques, ele não vai saber de uma baixaria de violão, ele não vai saber entrar. Então, a primeira coisa para um pandeirista é conhecer o repertório, conhecer os choros que ele vai executar.

Dudu Maia: Se o cara tiver jogo de cintura ele chega e sai tocando, né? É raro, mas você sabe, não é todo dia que rola... Agora, tocar bem o Choro, tem que tirar as gravações e tocar coladinho, por exemplo eu tava conversando com um bandolinista e ele disse: eu não tenho esse vocabulário de Choro eu tenho dificuldade de tocar, porque eu não tenho temas suficientes de choro embaixo dos dedos. O cara tem que construir um vocabulário, uma enciclopédia, sei lá. Ele vai ter que tirar várias músicas., Aí, se ele for esperto, ele vai colar no Jacob, vai ver as soluções que ele arruma, as diferentes interpretações sobre a mesma coisa, os ornamentos e o ritmo, principalmente. Muita coisa está no ritmo. Tem que colar no Pixinguinha, no Jacob, né?

Augusto Conreiras: O cara tem que ouvir as gravações de um, dois ou mais grupos. A questão de ouvir é importante. Quem está começando agora tem que ouvir os regionais e os grandes instrumentistas para o cara saber como se tocava aquilo. Dependendo do que ele ouvir, ou ele tenta imitar ou pelo menos tenta identificar como que os caras faziam, como é que os caras tocavam, para ele tentar atingir a sensibilidade musical do cara.

Os relatos mostram que é fundamental para o chorão acumular o maior número de repertório possível. Isso fornecerá ao músico ferramentas eficazes para o desenvolvimento de sua percepção musical e para o aprimoramento de seu desempenho.

O repertório do Choro tem algumas peculiaridades interessantes, que permitem entender certos aspectos das performances. A primeira delas diz respeito às tonalidades das músicas. A regra, sempre seguida à risca, com poucas exceções, é tocar as músicas nas tonalidades originais em que foram compostas ou gravadas. Fernando César fala sobre isso:

Fernando César: Por exemplo, se você toca clarineta, e tenta tocar o repertório de bandolim, uma música ou outra é difícil. Então, pega o que rola e toca, sempre procurando também, se for para uma Roda tocar, **no tom da gravação original**. Porque nem sempre vai ter alguém que saiba acompanhar [em outros tons].

Com efeito, a maioria dos choros é sempre gravada nos mesmos tons. Raras são gravações de choros convencionais tocados em outros tons. Por exemplo, podemos citar Pedacinhos do Céu, sempre tocado em sol maior; Cochichando, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, em Ré Menor; Lamentos, em Ré Maior; Doce de Côco, em Sol Maior, e uma infinidade de choros. Todavia, alguns choros consagrados, como *Tico-Tico no Fubá*, *Espinha de Bacalhau*, *Brasileirinho*, *Saxofone Porque Choras*, entre outros, por uma questão de adaptação às características mecânicas de alguns instrumentos, costumam ser transpostos para outras tonalidades, principalmente em função dos instrumentos solistas - clarineta, saxofone, trompete, flauta, bandolim, cavaquinho, entre outros. Isso se deve ao fato de ser quase impossível para esses instrumentos tocarem determinados choros rápidos na tonalidade original. Mas, em geral, a tonalidade dos choros é fixa. A seguir, Dudu Maia discorre sobre tonalidades difíceis para o bandolim; Rafael dos Anjos, para o violão:

Dudu Maia: Porque o bandolim, por ser muito tenso, tem tonalidades que são mais fechadas. As com corda mais presas, né? Lá bemol, Dó sustenido.

Pesquisador: Nossa! Não tem choro em Lá bemol.

Dudu Maia: De repente, aparece um doido aí, e faz isso. Sol no bandolim é mais fácil. Ré também. Esses dois são os mais fáceis. Dó maior também é tranquilo. Mas essas mais acidentadas... Si bemol rola bem também. Si já é um pouco chatinha, Mi também. Quanto mais corda presa, fica mais difícil, porque é um instrumento muito tenso. Ele tem a característica da sonoridade da música brasileira, quando fica muita nota presa é perigoso, fica mais difícil de tirar aquele som, né?

Rafael dos Anjos: No repertório, sempre tem as tonalidades chatas, né? Tipo Mi bemol, que só tem o sol solto no violão, Lá bemol, Si bemol. Eu prefiro estudar mais elas do que Ré menor e Fá, que são mais fáceis. Então, tem essas tonalidades que sempre são um problema para o violão. Até para tocar a harmonia, para acompanhar... Porque é tudo preso, né, cara? Você não tem um acorde solto, faz muita pestana, saca?

Outro aspecto relevante na performance é que o fato de tocar de acordo com as gravações originais estabelece, para o gênero, um repertório universal. Isso permite que músicos transitem facilmente por outros lugares, transpondo barreiras geográficas ou idiomáticas. Laércio Pimentel valoriza essa característica do Choro:

Laércio Pimentel: Eu tive uma vez em Belo Horizonte, até no Maranhão, e o repertório nos dois se repete. Então, isso é interessante. Você pode sair daqui e ir para BH, encontrar um pessoal que você nunca viu na

sua vida e tocar sem o menor problema, porque tem um repertório em comum. Mas tem as diferenças de sotaque. Aqui em Brasília, você vai ouvir Choro de um jeito.

Observamos que um dos aspectos que mais impressiona a audiência “leiga” do Choro – a facilidade com que músicos que não ensaiaram ou sequer não se conheciam – consigam tocar juntos e sem grandes tropeços, decorre do simples fato de conhecerem os mesmos repertórios e as mesmas gravações. Somente para citar um exemplo, a gravação de Jacob do Bandolim para “Lamentos” de Pixinguinha, apresenta, na introdução, um conjunto de convenções realizadas por todos os instrumentos; a grande maioria dos chorões conhece o arranjo de Jacob e o reproduz. Assim, a execução desse choro sempre passa a impressão de que houve ensaios prévios, sem, contudo, que isso seja necessário.

Cabe ressaltar que o repertório guarda diferentes níveis de dificuldades técnicas, por isso, em alguns casos, ele próprio torna-se um critério para medir a habilidade dos solistas e dos instrumentistas do acompanhamento. Essas dificuldades incluem o andamento, ornamentação, digitação, afinação, e as tonalidades. Nos relatos a seguir, identificou-se como os músicos tratam a questão das dificuldades técnicas do repertório.

Rafael dos Anjos: Ah, tem uns choros que são legais para o violão. Tem uns choros que sempre exigem do violonista, né? Claro que qualquer violonista vai gostar, tipo “Cuidado Violão”, “Sofres Porque Queres”, enfim, as músicas que o Regional do Canhoto gravou. “Homenagem a Velha Guarda”, “Músicos e Poetas”, do Sivuca, todas essas músicas que o Regional do Canhoto gravou. “Pitoresco” também. Essas músicas exigem muito do violão, até porque o Regional tinha os dois maiores violonistas, né, bicho, da época, que eram o Dino e o Meira, né? Que foram os dois caras que fizeram uma escola no violão bi-regional do Brasil; o violão de 6 e o violão de 7 cordas. Então essas músicas são muito boas para o violão, né? Eu gosto quando eu sou exigido, então sempre tocar essas músicas para mim é massa demais.

Laércio Pimentel: [o repertório] é difícil de tocar porque você trabalha com vários acordes, e sempre com formatos diferentes. Porque você começa um choro, a primeira parte está em sol maior, geralmente no meio da primeira parte, ele já tem uma modulação para outro campo harmônico, seja de ré, dó ou mi menor, ou seja, já modulou na primeira parte, já estou tocando em dois tons. Vai para segunda parte que já é em outra tonalidade, e provavelmente vai ter alguma modulação naquela segunda parte. Terceira parte, a mesma coisa, outro centro, tons com possíveis modulações.

O repertório do Choro tem músicas acessíveis a instrumentistas com diferentes níveis de habilidade. Os muito iniciantes costumam tocar aqueles mais simples. Podemos citar Carinhoso, Doce de Coco, Flor Amorosa e Pedacinhos do Céu como os primeiros choros de qualquer chorão. É interessante citar o choro Palhetinha, de

Everaldo Pinheiro , utilizado na Escola de Choro Raphael Rabello para fins pedagógicos; ele apresenta uma série de notas repetidas, e é de fácil execução. Porém, nunca se ouve em Rodas ou apresentações. Os chorões de nível de habilidade intermediário, entre o iniciante e o virtuoso, não costumam tocar os choros muito fáceis, embora sejam capazes de fazê-lo. Preferem executar os choros que para eles representam desafios, e, para a audiência, ensejam admiração. Existe uma infinidade de choros de nível intermediário de dificuldade. Esta também se amplia conforme aumenta o andamento. Choros intermediários podem ser tocados em andamentos muito variados. Há, também, aqueles choros que pedem execução rápida; quando um solista se propõe a tocá-lo, de antemão sugere que é habilidoso. Dentre eles, podemos citar: 1x0, Descendo a Serra, Segura Ele, de Pixinguinha e Benedito Lacerda; O Vôo da Mosca, Diabinho Maluco, A Ginga do Mané, de Jacob do Bandolim; Espinha de Bacalhau, e Chorinho em Aldeia, de Severino Araújo; Picadinho à Baiana, de Luperce Miranda; Desvairada, de Garoto, dentre outros. Esses choros, considerados virtuosísticos, são para poucos.

Na contramão da escala de dificuldades que o Choro possui (que vai daqueles mais fáceis, passando pelos intermediários e difíceis, e chegando aos impossíveis), chorões consagrados, cujo virtuosismo é inegável e reconhecido, freqüentemente tocam os choros considerados mais fáceis, buscando mostrar sua habilidade na capacidade de fazer interpretações geniais e sofisticadas a partir de músicas simples. Desse modo, surpreendem a audiência, que sempre espera demonstrações de virtuosismo e sofisticação. Essa estratégia é tão eficaz que rendeu a Hamilton de Holanda o prêmio Icatu-Hartford, em 2001, pela execução de Carinhoso de Pixinguinha, e a Yamandu Costa, o prêmio Visa também em 2001, pela execução de Brejeiro, de Ernesto Nazareth.

Muito evidente no Choro é a ausência das partituras nos momentos da performance. Principalmente nas Rodas, os choros são memorizados. Em relação à leitura de partituras, podemos classificar os chorões candangos em três tipos: i) aqueles que dominam a leitura e a teoria musical européia; são geralmente os mais jovens ou os que tiveram algum tipo de aprendizado formal de música; ii) aqueles que conseguem identificar as notas no pentagrama, porém sem fluência na leitura; iii) e aqueles que não dominam a leitura e seus conhecimentos sobre a teoria musical européia são incipientes; entretanto, possuem uma capacidade de percepção sonora e uma audição musical

invejáveis; são, principalmente, os chorões mais antigos. Os chorões falam sobre o uso de partituras no Choro:

Fernando César: (...) Só estudando a partitura não, porque o que está escrito não é o choro, é uma referência. As notas podem até ser, mas a divisão que se escreve não é a que se toca, não. Nesse sistema de notação, para você escrever todas as nuances de uma interpretação, fica muito difícil. Na verdade, eu acho que a escrita musical é uma coisa para ficar documentada, e não tocada, né? Lógico, se você vai fazer um arranjo, tudo bem.

Henrique Neto: [a partitura] ajuda muito para você visualizar, para você poder raciocinar melhor, né? Você é muito intuitivo e, às vezes, não materializar aquilo que você está fazendo... Nesse sentido, eu acho, de ter liberdade para escrever minhas composições também, de Choro. Mas, para tocar mesmo, não [acho a leitura importante]. Acho que não precisa.

Fernando César e Henrique Neto são claros ao defender que o uso da partitura é perfeitamente dispensável na interpretação. Apesar disso, concordam sobre sua utilidade para registros de composições e elaboração de arranjos. Cabe ressaltar que ambos têm uma audição musical treinada e bastante desenvolvida. Para os chorões, mesmo como modo de registro dos choros, a partitura apresenta limitações. Eles não dispensam seu uso, mas apontam a gravação como o registro mais importante de um choro. Leonardo Benon fala sobre as limitações do sistema de notações musicais para registro do Choro:

Leonardo Benon: O Waldir lançou um caderno de partituras com todas as músicas dele. Está tudo escrito errado. Algumas estão certas, outras estão em outro tom. Eu acho que o jeito que está escrito é para fins didáticos. Igual eu faço com meus alunos: toca com a partitura em casa, mas daqui um mês eu não quero essa partitura aqui. Porque eu pego a partitura e não está escrito como a gravação. Já é a interpretação de quem escreveu. No Choro não funciona. É só uma referencia inicial, mas a maior referencia é a gravação. Não tem jeito.

Para Leonardo Benon, embora a partitura sirva como referência inicial para a prática da interpretação, só mesmo por meio das gravações o instrumentista pode compreender todas as suas nuances. Se a partitura é insuficiente para representar a complexidade de uma interpretação chorística, em alguns casos é de grande valia na preparação dos músicos para a performance. Músicos experientes recorrem a elas para aprender uma música nova, mesmo sem ter fluência na leitura. Eles falam sobre isso:

Márcio Marinho: Eu já tirei alguns choros de partitura, porque partitura também é importante, a gente acha que não, mas é. Às vezes você não tem a gravação. Se você tem a partitura, e você já ouviu a música, então fica mais fácil.

Rafael dos Anjos: Aprendi a ler cifra lá na escola. Peguei uns contrapontos de violão lá na Escola de Choro, aprendi a ler partitura lá. Então, foi um lance importante. Não com tanta fluência para sair lendo de primeira. Aprendi o básico da leitura.

Paulão: O cara te dá uma partitura, mesmo se você não for especialista em ler partitura, se você tiver o conhecimento básico, você vai conseguir tocar a música. Pega a música, ouve, tem a partitura, tem os acordes, tem as notas, tem os tempos das notas.

Tonho do Pandeiro: [Uma música nova] quando o cara não consegue pegar... Porque, por exemplo, uma pessoa vem com um choro diferente, ou uma composição própria, o cara quer fazer um tipo de batida ou mudar o compasso no meio da música... Se o pandeirista ou o percussionista não lê ou não tem conhecimento, ele pode até pegar, mas vai demorar um pouco mais do que aquele que lê. Porque ele lê umas duas ou três vezes, e já está fazendo a melodia juntinho. Então, é muito importante.

Atualmente, com a difusão de partituras de Choro, elas se tornaram facilmente acessíveis. São inúmeras as publicações com partituras de centenas de Choros. Também há um grande número de partituras de choros na Internet. Chorões da velha-guarda, que viveram a época dos choros tocados apenas de ouvido, reconhecem a necessidade de se dominar a técnica da leitura. De fato, no julgamento da performance, pouco importa para músicos e audiência se o choro foi tirado inteiramente de ouvido ou se o instrumentista utilizou a partitura. O xis da questão está justamente na capacidade dele de dar ao choro tocado a sua interpretação, ou seja, ser capaz de alterar o que está prescrito na partitura ou mesmo o que ele tirou da gravação. Por isso, o ouvido bom é ainda considerado fundamental nas performances do Choro, pois é por meio dele que o chorão se liberta das prescrições e insere suas criações na interpretação. Assim, pode-se afirmar que o uso de registros escritos no Choro continua sendo acessório e secundário, embora cada vez mais esse recurso seja utilizado.

De fato, o Choro não é uma música para ser executada conforme a prescrição da partitura. Seu valor e significado não residem no que o pentagrama revela, mas no que o intérprete for capaz de extrair dele. É o intérprete que dá a forma, que molda, que imprime sua marca pessoal. Os chorões construíram, ao longo da história do gênero, uma rica e variada tradição de interpretação, vital para a difusão, renovação e preservação do gênero. Desse modo, qualquer tentativa de atribuir ao intérprete apenas o papel de mero executor será frustrada, pois, além de interferir nas obras por meio de variações e improvisos, e a tradição cobra que ele assim o faça, é ele o guardião do patrimônio e do acervo musical chorístico. Todavia, as variações e improvisos devem respeitar as peculiaridades interpretativas de cada Choro, pois cada música possui o seu próprio estilo. Rafael dos Anjos fala sobre isso:

Rafael dos Anjos: Se você vai tocar uma música mais lenta, sei lá, você vai brincar com o ritmo. Pode ser que fique bom, mas pode ser que não fique tão legal, saca? Se você só brincar com o ritmo e meter uma

escalinha ali, pode ser que não fique legal. Por exemplo, no caso de Vibrações, que é uma música super dolente, eu acho que quando você vai construir um improviso ali, tem que estar por dentro de tudo o que está acontecendo. Qual é o estilo da música? Ela te traz uma tristeza? Então você tem que improvisar naquele lance, saca? Tem que criar uma imagem assim, e assimilar aquela imagem, e fazer um improviso que complete o quadro, saca?

Essa peculiaridade de estilo pode ser observada nas próprias partituras. Logo abaixo do título de cada música encontram-se termos, às vezes pitorescos, como Choro-Serenata, Choro-Ligeiro, Choro-Triste, Choro-Puladinho, Samba-Choro, Choro-Canção, Choro-Melódico, Chorinho-Batucada, etc. Esses termos podem indicar tanto o andamento quanto o estilo a ser seguido pelo intérprete. Mas eles não carregam o mesmo rigor da notação musical européia em relação aos batimentos por minuto que deverá ter uma semínima ou uma colcheia. Ao contrário, são flexíveis, e permitem ao músico escolher qual o andamento é mais adequado para determinada música, bem como estabelecer o seu entendimento pessoal para o que seja choro-puladinho, choro-melódico, choro-alegre, choro-brejeiro, etc. No Choro, a força que o intérprete inflige é tão marcante que os próprios compositores, ao fazerem o registro de suas músicas em partituras, assumem que nunca terão o controle das muitas interpretações que serão feitas da sua obra, que estará sempre aberta a novas leituras e interpretações individuais.

Nicholas Cook (1998) defende que tanto a prescrição normativa da partitura como a interpretação que se dá a ela fazem parte dos elementos que definem uma determinada cultura musical. Para ele, esses elementos refletem não apenas o modo como a música é transmitida, mas como o significado dessa música vai sendo construído coletivamente dentro de uma cultura. Esse modo de pensar pode ser transferido para o universo do Choro. Aparentemente, são as partituras que criam o cânone do repertório. Todavia, podemos afirmar que clássicos como Lamentos (Pixinguinha), Brejeiro (Ernesto Nazareth) e Doce de Côco (Jacob do bandolim) entre tantas outras, tiveram suas histórias consolidadas a partir das versões e interpretações que os músicos deram a elas. Para esses choros, cujas partituras podem ser obtidas a partir de um clique no Google, as performances nunca refletem o que está escrito. Ouvindo músicos de Brasília tocando Lamentos, por exemplo, podemos identificar trechos extraídos de gravações de Jacob do Bandolim, de Altamiro Carrilho e de outros intérpretes consagrados, além de alterações feitas pelos próprios músicos da cidade. Isso acontece para uma série de outros choros. Assim, a performance individual, no Choro,

apóia-se em uma série de artefatos: as partituras, as gravações, a técnica do instrumentista e sua criatividade para alterar as prescrições e improvisar. O modo como estas alterações e improvisos são realizados é que possibilita ao intérprete construir o seu vocabulário musical e o seu *estilo próprio de tocar*. De fato, criar uma identidade própria, além de diferenciá-lo dos demais, pode assegurar-lhe o reconhecimento do público e o respeito entre os músicos. Isso não é alcançado com facilidade, pois, exige muita prática e intimidade com o gênero. Os relatos a seguir demonstram que o critério de *identidade interpretativa* é bastante valorizado entre os chorões:

Márcio Marinho: As influências nunca ficam de lado, porque elas sempre ficam na sua cabeça. Porque, enquanto você está tocando, as influências estão rolando aqui na cabeça. Não é deixar as influências de lado, é questão de você dar a sua cara. Do instrumento, quando falar, neguinho sacar: foi fulano que tocou. Quem está tocando aí? É o Nêgas! Quem está tocando aí é o Frango, quem está tocando aí é o Tarzan, quem está tocando aí é a Gabi, já sei porque que é. Porque ela fez isso, fez aquilo, entendeu? Porque que eu sei que é o Frango? Ah é porque o Frango... o Henrique Cazes falou que eu tenho o furor do cavaquinho. Então, é neguinho ouvir e saber que sou eu, sacou? Eu acho que isso é criar uma identidade. [O Rafael dos Anjos] demorou para sacar isso. Depois que a gente montou o trabalho desse quarteto, ele parou com esse negócio de querer copiar os outros, e criar um estilo próprio, né? Porque toda vez que ele tocava - eu já fiz isso também -, hoje eu vou tocar que nem o Lula Galvão, hoje eu vou tocar que nem o Guinga. E não tocava do jeito que ele queria. Está entendendo o que eu estou falando? Não dava a cara dele. Pô, eu sou o Nêgas. Tenho que fazer isso aqui, eu quero fazer isso aqui e vou fazer isso aqui. Eu sou o Márcio, eu quero tocar essa nota aqui...

Dudu 7 Cordas: Tudo é baseado em influência, aí você cria sua identidade. Porque não tem como... vou tocar igual ao Raphael Rabello. Você estuda horas e horas, você não vai tocar igual ao Raphael Rabello. Você tem que criar sua identidade, senão você fica apagado. Toca bem, mas e aí? Não tem nada marcante. Toni, do Época de Ouro, e daí? Já ouviu falar? Toca igual ao Dino, mas e aí? O que é identidade? É a Gabi estar tocando e eu estou sabendo que é ela sem olhar. Ou, então, estou chegando na Roda, o fulano está tocando e eu estou passando do lado da Roda e sei que é o fulano. Isso é a identidade da parada.

Henrique Neto: Essa é a parada mais difícil, que eu acho da música, é você descobrir a sua... Agora eu estou formando a minha identidade musical, depois de ter estudado várias vertentes. Acho que agora... Acho que a minha batalha é essa, o meu objetivo é esse. (...) Eu sei disso, na minha identidade musical vai ter esse lance de improvisação, e a pegada um pouco mais forte.

Como foi mencionado no início do capítulo, embora sejam os compositores figuras cruciais para o Choro, pois são responsáveis pela criação das obras que compõem o repertório, não é menor a importância dos intérpretes e das interpretações. O processo de criação, no Choro, não se dá somente no momento da composição da música, pois cada interpretação é capaz de recriá-la. Os intérpretes, mesmo não sendo compositores, são responsáveis também pela criação nesse gênero. Por exemplo, são célebres as interpretações de Jacob do Bandolim para Lamentos e Ingênuo, de

Pixinguinha, Brejeiro, de Ernesto Nazareth, a que Jacob, inclusive, acrescentou uma terceira parte. Por vezes, uma interpretação é tão genial que sobrepuja a versão original do choro, passando a ser mais conhecida e reproduzida. Por isso, o Choro pode ser considerado um gênero essencialmente interpretativo. A liberdade e as infinitas possibilidades de interpretação dos choros permitem que o intérprete deixe uma marca pessoal nas performances, mesmo não sendo compositor. Essa capacidade de ter um estilo pessoal marcado é grandemente valorizada pelos chorões. Possuir uma identidade musical evidencia maturidade e experiência. A liberdade interpretativa possibilita, também, que choros antigos sejam tocados com elementos contemporâneos, de forma que a liberdade de interpretação é fundamental para que a tradição se mantenha viva e atual.

Dado que o Choro é um gênero interpretativo, e considerando as limitações da partitura para encerrar em si toda a complexidade e as infinitas possibilidades interpretativas de uma música, é o desenvolvimento do ouvido o fator determinante para que se consiga compreender e executar os choros. A competência em ouvir, identificar e executar acordes e melodias, no jargão do Choro conhecida como *tocar de ouvido*, depende de muito treino. As palavras de Augusto Contreiras, veterano chorão de Brasília, evidenciam a valorização da capacidade de tocar de ouvido:

Augusto Contreiras: Porque a raiz do Choro é o cara que tem o ouvido bom, o cara que consegue tocar várias músicas. Porque ele já sabe para onde vai a harmonia, ou seja, ele tem uma noção para onde vai a harmonia. Então, eu acho que o bom chorão é aquele que tem um ouvido bom. Esse negócio de: está aqui a cifrazinha, coisa e tal, não existia não.

A fala dos chorões, independentemente da idade, permite perceber que a capacidade de *tocar de ouvido* é muito considerada, mesmo atualmente sendo fácil o acesso a partituras e cifras. O valor concedido a essa capacidade tem uma razão histórica. Até pouco tempo atrás, não era simples adquirir partituras ou cifras de choros. As edições de livros de partituras são recentes. Então, aos chorões da velha guarda estavam disponíveis as gravações, por meio das quais conseguiam tirar os choros. Há relatos de músicos que dependiam do rádio para tirar algumas músicas. O próprio Jacob do Bandolim treinava a memória musical e o ouvido tirando choros de Luperce Miranda que ele ouvia no rádio. Desse modo, era vital para o chorão que ele fosse capaz de tirar músicas de ouvido com facilidade. Não é à toa, portanto, que tal capacidade se tornasse

tão valorizada, a ponto de converter-se em motivo de orgulho para os músicos, como mostram os relatos de Augusto Contreiras e Reco do Bandolim:

Augusto Contreiras: Agora, claro com o passar dos anos, essa coisa de tocar de ouvido ficou superada. Os chorões começaram a sofrer influência dos músicos clássicos. Eles tiveram que aprender teoria musical, harmonia, e isso levou a um aperfeiçoamento espetacular. Esse negócio de cifra não existia não, a coisa funcionava assim: vinha esse pessoal do Rio tocar aqui, e às vezes eles tinham o hábito de querer testar os músicos daqui. Diziam assim: vem cá, você consegue acompanhar um choro chamado “Cuidado Violão”? Não sei! Não sabe? Então, você não serve. Esse negócio de está aqui a cifrazinha, coisa e tal não tinha isso não. Ou você sabia ou não sabia. Você tinha que ouvir. Hoje em dia, não. Com o avanço, repito, os músicos de Choro foram obrigados a estudar. Isso foi muito bom, porque o tal do clássico puxou esse pessoal do Choro. Eu acho que houve um intercâmbio aí. Em compensação, o pessoal do clássico, que não consegue aquela interpretação, aquela coisa do improvisado, eles perguntam para o pessoal do Choro: vem cá, como é que vocês fazem isso? Porque o pessoal do clássico só é aquela partiturazinha ali, coisa e tal. Só faz aquilo ali. Então, eu acho que esse intercâmbio foi muito bom.

Reco do Bandolim: Era um conceito bem diferente, muito diferente. Quer dizer, é a coisa improvisada. **O orgulho que o sujeito tinha de tocar de ouvido.** Não sei ler nada, eu toco de ouvido. Isso era dito de boca cheia. Que negócio de partitura o quê? Música pronta - preconceito total - é o talento, a inspiração, a mão de Deus na sua cabeça. Por isso você toca aquele negócio. Eu me relacionei com todo mundo assim, e hoje, essa coisa do estudo, eu acho uma benção. Você poder ter essa Escola de Choro, e você poder sistematizar isso.

Reco denuncia a existência de preconceito contra músicos que não possuíssem *ouvido bom*. Ele afirma ser falsa a idéia de que o bom músico tem talento inato, citando ironicamente a expressão “a mão de Deus na sua cabeça”. A partir de seu relato, pode-se extrair que os chorões antigos, que, de algum modo, treinavam o ouvido e a habilidade de ouvir, decorar e tocar, referiam-se a essas habilidades como uma dádiva divina. Esse argumento excluía de antemão aqueles que não possuíssem o ouvido bom. O relato de Reco, assim como observações em campo, e a própria convivência no ambiente dos chorões, evidenciam que, contemporaneamente, embora tocar de ouvido seja indispensável para o bom desempenho no Choro, a maioria dos instrumentistas admite que o ouvido aguçado se obtém com treino, e que são necessárias horas e horas de estudo para aperfeiçoar essa habilidade. De fato, a idéia do talento inato, do indivíduo que não escolheu a música, mas foi escolhido por ela, vem perdendo força no ambiente do Choro, à medida em que ferramentas e tecnologias de estudo e aperfeiçoamento são desenvolvidas e difundidas. Portanto, a ampliação dos acervos de partituras, as maiores facilidades em acessá-las, entre outros fatores, não só tornam mais rápido e fácil o aprendizado do gênero, como também menos excludente. Mas o *ouvido bom* é ainda um importante critério para julgar a *musicalidade* do chorão. Quando alguém é considerado *musical*, espera-se dele melhor desempenho; se um músico

iniciante possui os atributos da *musicalidade*, ele passa a ser um grande instrumentista em potencial; a ele faltariam apenas técnica e experiência, que vêm com o tempo. Do outro lado, daquele considerado *amusical* espera-se a realização de esforços inúteis, e a eterna incapacidade de tocar bem. No Choro, conforme já dito, o conceito de musicalidade está umbilicalmente ligado ao *ouvido bom*. Mas Reco denuncia a mentira inerente à idéia de uma musicalidade excludente, que seria privilégio de alguns escolhidos por Deus ou pelo acaso. Para ele, e para muitos chorões, as habilidades advêm do treino e do estudo, inclusive o bom ouvido. Portanto, aquilo que, no Choro, se considera musicalidade não é de nascença, mas se adquire por treinamento. Todavia, é preciso ressaltar que é comum, entre os chorões, o julgamento da musicalidade alheia, e a completa desqualificação daqueles considerados amusicais. Esses assuntos, porém, não são tratados abertamente ou em público, pois evidentemente carregam preconceitos. Apesar disso, nota-se, em Brasília, algum movimento de abertura do Choro a todos, com a desmitificação da idéia dos *escolhidos por Deus*.

Nesse sentido, Patrícia Pederiva (2009) defende que a musicalidade é inerente ao ser humano, mas como potencial universal, que pode ou não ser desenvolvido. Para ela, o potencial para a música nos é dado a todos os seres humanos, de nascença, assim como o potencial para a fala:

Essa base biológica da atividade de caráter musical permite afirmar a universalidade da musicalidade. Isto é, se depender das nossas possibilidades como animais humanos, todos somos capazes de nos expressar musicalmente, de expressar nossas emoções por meio de sons, do mesmo modo como, de modo geral, se depender da anatomia e da fisiologia humana, todos somos capazes de nos expressar por meio da linguagem falada. Isso é dado ao ser humano, independentemente das formas que possa assumir. A musicalidade possui, assim, caráter universal. Não se trata de um dom para alguns. É um dom para todos. (Pederiva, 2009, p. 38)

Patrícia Pederiva (2009) discorre sobre a invenção da *amusicalidade*, ou seja, sobre a exclusão de algumas pessoas, consideradas amusicais, da música, no âmbito da música erudita ocidental. Segundo ela, alguns fatores contribuíram para a apropriação da expressão musical por uma classe de indivíduos, com a conseqüente exclusão de todos os demais da atividade musical. Foram eles o aperfeiçoamento da escrita musical, juntamente com a idéia de que a música deve ser tocada exatamente como foi composta, o surgimento do conceito de *obra musical*, que enseja laboriosa preparação, e a

emergência da figura do intérprete solista, o portador da mensagem do compositor. Esses três fatores surgiram na música ocidental entre os séculos XVI e XIX, e, segundo Pederiva (2009), forçaram a criação de uma elite musical, separada dos demais seres inaptos para a música. Esses, contudo, não eliminaram as práticas musicais baseadas sobretudo na transmissão oral. Pederiva (2009) aponta para uma das causas da atual separação entre *erudito* e *popular*, que, para ela, é um abismo difícil de ser transposto.

No caso do Choro, conforme mostram os relatos e a experiência em seu ambiente, dificilmente a escrita poderá adquirir o mesmo papel desempenhado na música erudita, uma vez que a tradição do gênero concede importância à interpretação pessoal do músico, à sua capacidade inventiva e à improvisação. Desse modo, o conhecimento formal de música não tende a ser um fator de exclusão de pessoas. Mas, do mesmo modo como acontece na música erudita, a ênfase no virtuosismo, juntamente com o julgamento da *musicalidade*, podem gerar a exclusão dos *amusicais* e dos medíocres que não atingem os níveis técnicos do virtuosismo. Patrícia Pederiva (2009) discorre sobre as consequências da ênfase no virtuosismo observada na música erudita a partir do século XIX. A análise que ela realiza para esse fenômeno da música erudita serve de alerta para o Choro:

Assim, pela apropriação oficializada da expressão musical na figura do intérprete solista, a música culta, ou seja, aquela disseminada pela ideologia dominante, distancia-se cada vez mais de sua função como atividade expressiva de uma coletividade e, sendo afastada, desse modo, de todos e de cada um, torna-se cada vez mais domínio reservado a poucos. A interpretação, por sua vez, condiciona-se progressivamente à norma do virtuosismo, de modo que a técnica da arte musical, de meio auxiliar para aprimoramento da função expressiva da música, torna-se ela própria o objetivo primeiro e maior da atividade, solapando do homem as suas possibilidades criadoras, deixando de servi-lo e escravizando-o. Institucionalmente, esse é o modelo adotado na formação de um intérprete musical, já que se buscam formar virtuosos, talentosos. Saímos, assim, do campo da educação para penetrar no cárcere do adestramento de habilidades malabarísticas feitas com o corpo para servir ao instrumento.

A possibilidade de o virtuosismo tornar-se o objetivo primeiro e maior do Choro é um risco sempre iminente, dado o importante papel que esse elemento desempenha no gênero. O virtuosismo, ou a habilidade técnica é, conforme os discursos revelam, um

importante critério de desempenho no Choro. O próprio repertório tem diferentes níveis de dificuldade, sendo que, em alguns casos, poucos são os instrumentistas capazes de tocar certas músicas. As demonstrações de virtuosismo arrancam aplausos em qualquer contexto, desde Rodas em quintais até apresentações em teatros municipais. Há, porém, outro critério de desempenho que minimiza a ênfase no virtuosismo. O contraponto do virtuosismo, doravante denominado expressividade, cria, com ele, uma polaridade característica do gênero. Os discursos dos chorões contêm constantes alusões aos perigos do exagero no virtuosismo:

Augusto Contreiras: Agora, transformar o instrumento numa metralhadora musical, como esses violonistas mais novos aí, eu acho que isso já é um exagero. Porque eu vejo o 7 cordas como um instrumento de acompanhamento. Um instrumento para preencher os espaços vazios, quando a melodia pára. Então, você não pode competir com o solista.

Laércio Pimentel: Por incrível que pareça, eu valorizo a simplicidade, fazer os baixos na hora certa. Porque é um caminho natural, principalmente. Quando você está estudando, você quer tocar um monte de nota, né? Mas nem sempre a música está pedindo isso. Às vezes, você coloca os baixos na hora certa, e já dá o clima. Virtuosismo e expressividade, as duas coisas. Tem que medir as coisas, porque aquela história do virtuosismo gratuito, ele cansa, na verdade. O Hamilton [de Holanda] falou uma vez: você tem que usar o virtuosismo como uma ferramenta, e não como um meio; e procurar trabalhar para musica, e não só a técnica pela técnica.

Henrique Neto: Eu não desvinculo uma coisa da outra. Sse não tiver uma das coisas perde um pouco. Eu não acredito que uma pessoa que só tenha a capacidade de se expressar... Assim, sem técnica, fica uma coisa boba, fica faltando alguma coisa. E o contrário também. Se você só tiver a técnica, acaba limitando o seu horizonte também.

Rafael dos Anjos: Eu não me considero um virtuose, mas eu estudo para isso. Virtuosismo é um lado que eu gosto, porque qualquer violonista que ouve o Raphael Rabello quer tocar igual, saca? Então, é um lance que eu estudo, acho importante também, porque chama a atenção. O cara olha quando você está tocando um lance rápido, o cara fica atento, o cara aplaude, então ... Agora, eu acho que o sentimento é para poucos, saca? Até porque muita gente não entende isso, saca? Muita gente não tem ouvido para isso. É difícil você tocar uma música lenta, e todo mundo ouvir e apreciar aquela música, apreciar sua interpretação. Você vê nas próprias Rodas de Choro, a receptividade do público é bem diferente. Eu acho que se você conseguir dosar isso bem, você vira um Hamilton de Holanda.

Os chorões são categóricos ao afirmarem que nem o virtuosismo e nem a expressividade devem ser tratados isoladamente. Pelo contrário, um depende do outro. As palavras simples do violonista Rafael dos Anjos - *Se você conseguir dosar isso bem, você vira um Hamilton de Holanda* - revelam o pensamento de grande parte dos músicos da nova geração de Brasília. Para eles, Hamilton de Holanda sintetiza este perfeito equilíbrio, ele é a grande referência e o símbolo da excelência musical. Na concepção dos chorões candangos, Hamilton resolve a tensão entre virtuosismo e expressividade por meio de um delicado equilíbrio entre ambos. Alcançar esse

equilíbrio significa ter elevada maturidade musical, conforme nos revela a opinião de Augusto Contreiras sobre Hamilton de Holanda:

Augusto Contreiras: O Hamilton de Holanda, na minha concepção, na minha concepção, já superou quase todas as barreiras. Então, é um músico que tem uma capacidade de improvisação enorme, que tem uma criatividade enorme. É uma referência para muitos bandolinistas de hoje.

O equilíbrio entre virtuosismo e expressividade presente na música de Hamilton de Holanda requer profundos conhecimentos musicais, elevada habilidade técnica e apurado senso estético, não sendo, portanto, facilmente alcançado. A expressividade, por ser um critério altamente subjetivo, nem sempre é percebida, nem sempre evidencia com clareza as habilidades do músico. O virtuosismo, de outro lado, por ser um critério objetivo e, por vezes, até quantitativo (pois pode ser medido pela quantidade de notas que um músico é capaz de produzir por segundo), mostra escancaradamente a competência. Por isso, instrumentistas inexperientes, na ânsia de adquirirem reconhecimento, confundem *tocar bem* com a capacidade de executar músicas difíceis e rápidas. Fernando César, irmão de Hamilton, percebe isso e não poupa críticas:

Fernando César: O cara pega, tira o último disco do Hamilton, toca male, male, toca qualquer coisa, em vez de tirar dez músicas fáceis, tira uma difícil e não consegue tocar direito. Perde muito tempo. Como é que o cara vai adquirir sonoridade e pegada tocando uma coisa muito difícil? Não vai rolar, não acontece. Então, vai sempre ficar o Joazinho Xôxo, né?

Dosar *expressividade e habilidade* significa aliar técnica e criatividade; significa que a habilidade no instrumento, sozinha, não é capaz de gerar um desempenho satisfatório; tampouco, a criatividade sem domínio técnico pode fazê-lo. César aponta para a falta de *senso* do músico iniciante que se propõe a executar um choro para o qual não possui ainda habilidade suficiente, resultando em uma performance ruim. De fato, a expressividade e a habilidade são como duas faces de uma mesma moeda. A expressividade somente é possível quando apoiada sobre o domínio técnico do instrumento; de outra mão, o domínio técnico, por si só, não produz uma interpretação com expressividade. O Choro, como nos dizem os chorões, pede e incentiva o exercício da criatividade, que não se pode conseguir sem as duras horas de estudos técnicos. No Choro, a possibilidade de alçar vãos criativos deve estar apoiada na segurança terrena do domínio técnico do instrumento; é, portanto, uma “Música das Nuvens e do Chão²”.

² Música das Nuvens e do Chão é música de Hermeto Paschoal, que dá título ao CD de Hamilton de Holanda, lançado pela Velas em 2004.

Hamilton de Holanda fala sobre a relação entre técnica e expressividade em seu blog. Segundo ele:

Dentro dessa busca constante pela excelência, beleza, música de arte, música de coração, me deparo com essa sinceridade da música comigo. Sempre quando toco, quero a profundidade, mas também a coisa despreziosa, só pela diversão, com humor, como contar um piada. Pois é. Hoje estava aqui tocando e me toquei pra uma coisa: quando a gente estuda, pratica sozinho, já tem que ser definitivo. Como assim? Se eu estiver praticando uma música, ou mesmo um exercício, já imagino que tem um monte de gente me vendo, como se já fosse o show; ou então como se eu estivesse em um estúdio gravando. É muito saudável acostumar a cabeça e os dedos a estarem nessa sensação de 'fazer música'. Dá uma segurança na hora que precisa. (...) Uma boa maneira de praticar é gravar os estudos. Quando tinha meus 15 anos, me lembro de estudar o 'Chorinho para Ele', do Hermeto, dessa maneira. Eu gravava várias vezes até chegar ao ponto onde sentia a intimidade com os acertos, e a partir daí a música virava de coração." (Holanda, 2009, 7 de julho)

Hamilton aponta a necessidade de tomar conhecimento íntimo de cada música como condição para a expressividade. O modo como essa tomada de conhecimento se dá é a repetição infundável da música, até que se obtenha pleno domínio técnico dela. A partir daí, o músico então é capaz de fazer uma interpretação com beleza e emoção.

A habilidade técnica é a primeira condição para a boa execução de um choro – é a condição material, terrena, que exige estudo e dedicação. A expressividade, por outro lado, é o exercício livre da criatividade, é a capacidade de transmitir sensações por meio da música; é a condição espiritual e etérea da boa execução do choro. É a expressividade o elemento responsável pela conversão de uma simples execução de um choro em obra de arte. Com efeito, Leon Tolstói (1994, p. 51) define a arte como sendo *uma atividade humana em que um homem, conscientemente, através de certos signos exteriores, comunica a outras pessoas sentimentos que ele vivenciou, de modo a contaminá-las, e fazê-las vivenciar os mesmos sentimentos*. Tolstói (1954) afirma que a obra de arte é capaz de suscitar, em seu apreciador, a emoção estética, ou seja, sensações e sentimentos relativos a situações que não necessariamente foram por ele vividos. Para ele, no caso da música:

Existe arte quando uma pessoa sente ou imagina experimentar sentimentos de alegria, de tristeza, de desespero, de coragem, de acabrunhamento, bem como

as transições entre um e outro desses sentimentos, expressando tudo isso em sons que dão aos outros condições de experimentar, também eles, iguais emoções (Tolstói, 1994, p. 51).

O notável cavaquinista Márcio Marinho mais uma vez surpreende ao formular, com suas palavras, conceito de arte semelhante ao proposto por Leon Tolstói:

Márcio Marinho: Eu acho que música é muito coisa do momento. Se você está feliz, se você está triste... Se eu conseguir transmitir isso para o público, já fiz a minha parte. Eu acho que o artista tem que tocar do fundo do coração dele, passar para o instrumento o que ele está sentindo naquele momento. Às vezes, o cara toca uma nota e diz tudo; e, às vezes, o cara toca vinte mil notas e não diz nada.

Não cabe aqui discutir as diversas concepções de arte encontradas na literatura; somente se deseja mostrar que a concepção de arte apresentada por Leon Tolstói auxilia o entendimento da importância desse critério altamente subjetivo na performance dos chorões, denominado expressividade. Tolstói atribui à arte um caráter de *comunicação*, pois ela funciona como ponte de transmissão de sentimentos e sensações. A música, tal como entendida pelos chorões, tem essa capacidade de funcionar como linguagem. Aquilo que se busca transmitir aos ouvintes por meio dessa linguagem instrumental é a emoção estética de que nos fala Tolstói. Quando os chorões mencionam o termo *expressividade*, estão se referindo à capacidade de o músico dominar a linguagem a ponto de ser capaz de transmitir emoções. De fato, os seguintes relatos nos mostram que *emocionar* os outros é busca constante na prática musical:

Márcio Marinho: Eu já cheguei a pensar que tocar bem era tocar rápido, há um tempo. Mas... e limpo, né? É lógico que tocar bem é tocar limpo, e da melhor maneira que você pode executar uma música. Só que não é só isso: tem que emocionar.

Henrique Neto: O que me encanta no violonista, o que me chama atenção, é alguma coisa além da técnica. É realmente ele e o violão virarem uma coisa só. É ele conseguir transmitir toda a emoção.

Rogerinho do Pandeiro: Porque muitas músicas são lentas e a execução delas é bonita se for lenta. Foi feita para emocionar mesmo.

Dudu Maia: Quanto melhor você toca, você pode potencializar esse poder, de você expressar isso tudo na plenitude, de emocionar. Mas não se afirmar, enquanto o ego da parada: olha como eu toco para caramba... Não é isso. Tem muita gente assim, que toca muito, mas não toca meia dúzia de pessoas.

A subjetividade da expressividade não a torna um critério menos importante, e isso se evidencia nas falas dos chorões. Mesmo com dificuldades em encontrar conceitos precisos que definam o que é, para eles, expressividade, não cansam de mencioná-la. E explicam, usando diversas comparações e diferentes construções

conceituais, o que entendem por expressividade e qual é o seu papel na música. Da dificuldade, então, enfrentada para conceituar algo difícil de ser posto em palavras, surgiram ricas e belas construções, como quando Henrique diz que *violonista e violão viram uma coisa só*, e Dudu Maia critica os virtuosos sem alma, que *tocam muito, mas não tocam meia-dúzia de pessoas*.

As falas dos chorões candangos sobre sua prática musical mostram que existe um sistema consolidado de conhecimentos sobre o Choro, sobre formas de tocar, sobre instrumentos, e sobre diversos outros parâmetros musicais. Tais parâmetros são utilizados tanto no julgamento do desempenho quanto nos processos de aprendizagem e desenvolvimento dos músicos. Eles refletem a ordem sonora que organiza as performances coletivas do gênero. Segundo Quresh (1987), tradições musicais cujos praticantes verbalizam e conceitualizam parâmetros musicais possuem uma teoria musical própria, mesmo quando os conhecimentos não estão sistematizados ou escritos. Para ela, uma teoria musical pode ancorar-se na transmissão oral. Estudos dessas tradições, portanto, devem ser feitos à luz de suas teorias musicais. De fato, é vasto o conhecimento teórico e conceitual no universo do Choro. Quresh (1987) afirma que, para o caso da música indiana, existe um edifício teórico que cobre as dimensões da melodia, do ritmo e da forma; como a música indiana tem por característica a primazia das linhas melódicas, a teoria musical indiana tem foco na análise das tonalidades.

No Choro, embora a linha melódica seja uma referência primordial, pois ela guarda o tema da música, outros parâmetros musicais parecem ter a mesma importância da melodia. O ritmo, no Choro, não é exclusivo dos instrumentos percussivos; são muitas as referências ao balanço e ao espírito malandro, que se apóiam no domínio do ritmo. Quanto à harmonia, existe um sistema complexo de conhecimentos sobre os caminhos harmônicos possíveis para várias tonalidades; do mesmo modo, existem técnicas e treinamentos específicos para que tais caminhos possam ser identificados no momento da performance, permitindo que violonistas e cavaquinistas acompanhem músicas que nunca ouviram antes. Há, também, um conjunto de conhecimentos sobre as baixarias do violão de 7 cordas. A teoria musical do Choro, portanto, tem focos múltiplos, sendo complexa. Os relatos mostram que os instrumentistas conhecem melhor as partes da teoria que mais dizem respeito ao instrumento que tocam. Em palavras simples, pandeiristas sabem de ritmos, solistas conhecem linhas melódicas,

possibilidades de variação e harmonia; violonistas são profundo conhecedores da harmonia; cavaquinistas, por sua vez, conhecem ritmo e harmonia. Embora especializados em suas áreas, os chorões não deixam de conhecer ao menos um pouco da teoria relativa aos demais instrumentos. A capacidade de tocar Choro depende muito do acesso a esses conhecimentos teóricos que, embora não estejam sistematizados em registros escritos, existem como sistema musical. O julgamento da performance também se faz apoiado em tais conhecimentos.

Os chorões usam, também, critérios não-exclusivos do Choro para o julgamento do desempenho, tais como sonoridade, limpeza do som, domínio da técnica e do instrumento. Mas nunca dissociam completamente esses critérios daqueles intrínsecos ao gênero. Nesse capítulo, discorreu-se longamente sobre o equilíbrio entre virtuosismo e expressividade, e sobre criação de identidade musical como critérios de performance importantes para o Choro. Estes, contudo, não estão separados de dois outros critérios de desempenho muito típicos do Choro, que podem ser considerados elementos-chave para a compreensão do espírito que anima o gênero. Pelas suas peculiaridades, serão tratados em capítulos à parte. São eles: a improvisação e a malandragem.

C3. Salve-se Quem Souber

Talvez por se tratar de uma linguagem complexa que sofre influências importantes de outras músicas, nacionais e estrangeiras, e onde é comum a presença de instrumentistas de diferentes formações musicais, exista dificuldade na definição precisa do estilo de improvisação próprio do Choro, e que, portanto, requer um estudo aprofundado sobre o assunto. A seguir, serão analisados relatos de músicos acerca do improviso no Choro, com o objetivo de identificar os tipos de improviso mais utilizados, as maneiras como são realizados, bem como sua forma de aprendizagem e estudo no gênero.

Observamos que a improvisação no Choro segue algumas convenções norteadoras para a sua realização. Essas convenções não são, contudo, um conjunto de regras fixas, pois podem variar conforme o repertório, a ocasião, o nível técnico dos músicos, entre outros. Cabe ressaltar que a improvisação não é necessária no gênero, mas costuma estar sempre presente. Podemos observar que a improvisação no Choro é o momento em que o instrumentista utiliza todo o seu arsenal técnico para se expressar. É no momento da improvisação que o chorão exerce a plenitude da sua liberdade criadora para construir e desconstruir frases melódicas.

O improviso é também presente em outras manifestações culturais afro-brasileiras. Lopes (2005) discorre sobre o partido-alto, modalidade de samba em que está presente a *improvisação repentina, cantada em feitio de contenda, numa espécie de duelo verbal* (Lopes, 2005, p. 18). Ele afirma que a circunstância em que o partido-alto se realiza e completa, sempre de forma bem-humorada e brincalhona, como num jogo de domingo, é a Roda de Samba; afirma também que o partido-alto *é, sobretudo, o samba da elite dos sambistas* (Lopes, 2005, p. 27), indicando que a capacidade de improvisar é aspecto muito valorizado no samba, gênero musical próximo ao Choro. Esses fatos mostram que existem convergências importantes entre os diversos jogos, danças e músicas de roda de origem afrobrasileira. O conhecimento de outros folguedos brasileiros pode, portanto, auxiliar o entendimento do Choro, assunto sobre o qual existem poucos estudos acadêmicos.

Do mesmo modo, não existem trabalhos aprofundados sobre o improviso em gêneros musicais brasileiros. Por isso, a definição de *improviso* a ser utilizada neste trabalho terá como referência o **THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ** (Kernfeld,2006). Esse autor define improviso como a criação espontânea da música ao mesmo tempo em que é tocada. Ela pode envolver a composição imediata de toda a obra pelos músicos, ou apenas a alteração/variação de estruturas pré-existentes, ou qualquer coisa entre esses dois extremos. No *jazz*, assim como no Choro, não somente o solista, mas todos os músicos em um grupo podem improvisar. As baixarias (condução da linha do baixo realizada pelo violão de 7 cordas) por exemplo, são, em sua maioria, improvisadas; do mesmo modo, o pandeiro e o cavaquinho podem criar variações rítmicas ao longo da performance, que, de acordo com a definição de Kernfeld (2006), podem ser consideradas improvisos. Os relatos dos chorões demonstram que eles denominam *improvisos* as variações e alterações realizadas por todos os instrumentos numa performance:

Dudu Maia: o Choro tem isso. O cara toca o tema, o outro vai lá e repete a mesma coisa. É justamente para isso... Mostra para o outro assim: olha o que eu estou fazendo com essa melodia, mas tem que fazer de uma forma inteligente. (...) O que me atrai é a brincadeira, você pegar um tema e brincar, dá uma volta com ele.

Laércio Pimentel: a questão do improviso é uma questão de você se divertir também, de tocar algo fora do que foi escrito, de você ficar tocando sempre os mesmos baixos, e correr o risco de errar uma baixaria no meio e não saber pra onde ir, entendeu? Então a improvisação te dá liberdade porque existe a possibilidade de errar. Deu uma nota fora, corrige e continua o caminho.

Leonardo Benon: Tem que ter aquele negócio do improviso, às vezes o cara do pandeiro faz uma virada (...); o cara faz uma outra batida, eu vou mudar a minha palhetada junto com ele.

Tonho do Pandeiro: quando ele vem tocando reto e, quando ninguém espera, pensa que ele vai entrar com a melodia, ele entra com o improviso...

Rafael dos Anjos: você tem que conseguir casar sua levada com a do pandeiro e a do cavaquinho e a do 7 cordas. A função do violão de 6 é dar suporte para o solista. É difícil fazer a levada, fazer as fímulas. Nem sempre as fímulinhas que você vai fazer... Os contrapontos saíram na hora errada, tem uns que batem com a melodia; às vezes saem fora do tempo.

Henrique: Tem que ter muito conhecimento do instrumento, do braço, porque é um trabalho de improvisação o tempo todo. Improvisações curtas, aí te exige conhecimento de todas as inversões do instrumento, de várias possibilidades, de uma linguagem... É complexa a linguagem do 7 cordas.

Os músicos fazem referência ao improviso sobre a melodia, sobre o ritmo, sobre o centro, sobre a harmonia (no caso do violão de 6 cordas) e sobre a baixaria. No caso das baixarias, os violonistas de 7 cordas nos deixam entender que, em todas as músicas, ocorrem improvisos. Os relatos mostram que, a partir de estruturas rítmicas, melódicas e

harmônicas pré-estabelecidas para cada música, ocorrem, nas performances do Choro, variações improvisadas em todos os instrumentos.

Kernfeld (2006) identifica, para o *jazz*, três categorias de improviso. A paráfrase é definida como sendo a ornamentação da melodia do tema ou de alguma parte dela, de modo que a melodia permaneça reconhecível. A improvisação formulada consiste na construção de um novo material a partir de um corpo de idéias fragmentadas. Por fim, a improvisação motívica consiste na construção de novo material a partir do desenvolvimento de uma única idéia rítmica. O autor enfatiza que, na prática, os músicos lançam mão dessas três categorias, ao mesmo tempo, nas performances que realizam.

Os relatos dos chorões, bem como a análise de gravações e de registros escritos, mostram que a paráfrase e a improvisação formulada são mais comuns no gênero, e a motívica é pouco utilizada. Também é muito comum, no Choro, outro tipo de improvisação, à qual, neste trabalho, será denominada improvisação por cromatismo. A seguir, serão analisadas as formas como essas categorias de improvisação estão presentes no Choro.

Segundo Kernfeld (2006), a paráfrase pode ser simples, consistindo apenas na introdução de poucos ornamentos, ou pode envolver uma reformulação altamente criativa da melodia da música. Nesta categoria de improvisação, a estrutura harmônica da música permanece inalterada, embora possam ocorrer pequenas alterações e ornamentações. A paráfrase é comum e valorizada nas performances do Choro, conforme mostram os relatos transcritos a seguir:

Leonardo Benon: o Waldir (Azevedo) lançou um caderno de partituras com todas as músicas dele. Está tudo escrito errado, algumas estão certas, outras estão em outro tom. Eu acho que o jeito que está escrito é para fins didáticos. Igual eu faço com meus alunos: toca com a partitura em casa, mas daqui um mês eu não quero essa partitura aqui. Porque eu pego a partitura e não está escrito como a gravação, já é a interpretação de quem escreveu. No Choro não funciona, é só uma referência inicial. Mas a maior referência é a gravação, não tem jeito. (...) Às vezes o cara nem improvisa, mas mostra a música de um jeito diferente (...) aí eu acho que já vale a pena, no caso o improviso fica no segundo plano, o efeito é o mesmo, já fica todo mundo feliz, já está fazendo uma coisa nova.

Laércio Pimentel: [dando a definição de baixo obrigatório] baixo obrigatório: tem o breque, e abre para o violão fazer. É bom você conhecer o original, e depois fazer outros também. Com o tempo você vai vendo que tem diversas formas de fazer aquele encaminhamento ali, aquela ponte, vamos dizer assim. Aquela passagem. É uma questão de vocabulário.

Dudu Maia: Eu digo improviso não é como o improviso no *jazz* não, você obrigatoriamente tem que fazer os *turnarounds*, sempre nada haver com o tema. Tem que ser uma brincadeira com o tema, primeiramente

rítmica.(...) É lógico que você pode sair, mas volta e brinca. (...) O que me atrai é a brincadeira, você pegar um tema e brincar, dá uma volta com ele.

Marcelo Lima: Não é improviso de tocar uma parte inteira improvisada, é você botar uma nota mais longa do que ela é. O improviso acho que nasce dessa releitura da partitura. Já é um improviso. Quando você tem a partitura, o cara toca uma vez a música. Aí, na segunda vez, ele já vai tocar outra coisa. Você ouve o Lamentos e diz: Porra, cadê aquela partitura que você tava tocando aí? E ninguém escreve os ornamentos. Escreve a melodia. (...)

Fernando César: O improviso no Choro é fundamental. Porque na verdade sempre houve improviso. Você pega uma gravação, é igual fofoca, ela vai aumentando. Tem uma gravação que o cara toca de um jeito, noutra o cara toca de outro. Ainda não é aquela coisa assim: O improviso, como seria chamado hoje, mas é improviso. É um improviso acanhado.

Alguns chorões não concedem à paráfrase o status de improviso, como é o caso de Dudu Maia, Laércio Pimentel e Leonardo Benon, embora reconheçam que é criação espontânea de cada músico. O bandolinista Marcelo Lima, assim como o violonista Fernando César, chamou a paráfrase de improviso, mas fez questão de diferenciá-la do improviso “de tocar uma parte inteira improvisada”. Cabe ressaltar, contudo, que nenhum dos entrevistados utilizou a terminologia “paráfrase” para definir essa categoria de improvisação.

Com efeito, o relato a seguir demonstra que a paráfrase é tão comum no Choro que se confunde com o próprio modo de tocar e aprender o gênero:

Marcelo Lima: mas é engraçado que o Choro tem uma coisa dessa, sabia? Porque quando você vê uma partitura de choro, ela raramente está bem escrita. Raramente, na partitura de choro, o cara respeita as figuras. Ele faz quadradinho. Se você fosse tocar o vibrações seria [canta a música conforme a partitura]... Quando eu passo a partitura para o aluno ler, eu falo: ó, tá massa, agora você pegou as notas. Agora vamos dar um valor diferente para elas. Agora você vai mexer. Olha, pode estender essa aqui. Isso aqui não vê como semicolcheia, não. Pode ver como colcheia, deixa ela durar um pouquinho mais. Puxa essa para trás, joga essa para frente. Porque isso, de puxar para trás e jogar para a frente, é que dá mais balanço, dá mais suingue na música, ela fica mais viva, né?

Ambos os bandolinistas citados mencionam as interpretações de Jacob do Bandolim, repletas de paráfrases bem elaboradas; Dudu Maia afirma ainda ser necessário imitar as paráfrases criadas por Jacob do Bandolim e Pixinguinha para o aprendizado do Choro. Pode-se dizer que a alteração da duração das notas da melodia é característica universal nas performances do Choro. Em função disso, muitos músicos entendem que ouvir as gravações é o melhor modo de tocar o Choro, pois nelas é possível conhecer as paráfrases dos grandes intérpretes, normalmente ausentes dos registros escritos. Em uma recente publicação do songbook *Tocando com Jacob* (2006), houve a preocupação de transcrever as variações – paráfrases - realizadas por Jacob do Bandolim para uma série de choros. As transcrições abaixo mostram a partitura original e as paráfrases

criadas por Jacob do Bandolim para o choro “Proezas de Solon”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Proezas de Solon Pixinguinha
Benedito Lacerda

Forma : A4 - BB - A - CC - A4

ca. 115

Exemplo 1. Transcrição da parte A de “Proezas de Solon”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (extraído de *Tocando com Jacob*, 2006).

Proezas de Solon

Exemplo 2. Transcrição das variações criadas por Jacob do Bandolim para “Proezas de Solon”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (extraído de *Tocando com Jacob*, 2006).

Jacob do Bandolim insere paráfrases na 3^a, 4^a e 5^a repetições da parte A³; a melodia original é alterada, mas as notas-chave, que a caracterizam, permanecem presentes (na 5^a repetição da parte A, por exemplo, a melodia inicia com variações, porém repousa nas notas Lá e Sol, características da melodia original).

Almada (2006) discorre também sobre a paráfrase no Choro, à qual denomina *variação*:

A improvisação (ou, mais apropriadamente, a variação) no choro difere em relação ao jazz tanto quanto à realização e às técnicas empregadas, quanto ao próprio sentido de sua existência. Não cabe aqui apresentarmos as origens da improvisação jazzística, mas, no que se refere à variação no choro, é relativamente fácil deduzir que esta se origina diretamente de suas características formais (únicas na música popular), em rondó. O simples fato de a parte A (a principal), na execução de um choro convencional ser apresentada por quatro vezes, fornece uma boa pista das razões pelas quais os instrumentistas de maior talento (que sempre existiram em grande quantidade na longa e gloriosa história do choro) tenham se sentido naturalmente impelidos em direção à variação melódica. É inegavelmente mais artístico e mais desafiador tratar sob diferentes aspectos uma melodia recorrente. (Almada, 2006, p.55).

A improvisação formulada, também muito comum no Choro, é considerada mais difícil de ser realizada pelos chorões entrevistados, porque exige conhecimentos aprofundados de harmonia. De acordo com Kernfeld (2006), a improvisação formulada é aquela em que diversos fragmentos melódicos se entrelaçam e se combinam em uma melodia contínua. No jargão do *jazz*, tais fragmentos melódicos são denominados *licks*. A improvisação formulada se baseia no tema da música original; sua estrutura rítmica e harmônica ficam inalteradas em termos de métrica, tamanho das frases, relações tonais e objetivos harmônicos principais. Mas a forma como o tema é tratado é mais livre do que na paráfrase, e as harmonias podem variar por meio do uso de acordes alterados e substitutos. Os relatos dos chorões demonstram que a improvisação formulada é presente no Choro, e baseia-se também na combinação de fragmentos melódicos,

³ Nesta gravação de “Proezas de Solon”, Jacob do Bandolim fez uma alteração da forma do Choro, tocado da seguinte maneira: AA-BB-A-CC-AA.

visando a construção de uma melodia em cima de um encadeamento harmônico pré-estabelecido:

Dudu Maia: Na hora de improvisar, ele tem dificuldade de improvisar dentro da linguagem. Porque não tem temas, vivências suficientes, porque, na hora da linguagem, na hora de improvisar, você vai pegar todos estes temas, esse vocabulário, vai mudar as notas e vai brincar com elas. Vai usar aquele repertório de palavras, aquele vocabulário, aquelas idéias rítmicas para caramba. Aí, para isso, o cara tem que construir um vocabulário, uma enciclopédia, sei lá. (...) Mas, para improvisar bem, é preciso construir o vocabulário. O repente, por exemplo... Eles inventam na hora, mas têm um vocabulário. Quanto maior o vocabulário, mais fácil brincar com isso. Na verdade, na minha visão, você pode pensar o improviso como a combinação de vários fragmentos. Como a gente pega letras, sílabas, frases e brinca com essas combinações. E o ritmo faz toda a diferença. Com duas notas, se a sua idéia rítmica for boa, dá para fazer um monte de coisa legal. Acho que o ritmo é noventa por cento; depois é que você tem as notas.

Marcelo Lima: Porque, para você improvisar bem, vai ter que sacar bastante do som, o acorde que está rolando, a harmonia, e as técnicas que você tem que desenvolver. Essa técnica você pode malhar sozinho, você pode malhar as escalas, só escala, pode criar frases em cima da escala, frases em cima do arpejo. Aí você cria esse acervo. Quando você vai tocar, vai usar mecanicamente.

Laércio Pimentel: [explicando como estuda improviso] basicamente arpejo. Os violões de 7 cordas usam muito arpejo, escalas e os intervalos. Basicamente isso. Começar os estudos pela onda do arpejo. Tocar primeiro as notas dos acordes. Vai colocando as escalas, depois vai fazendo a ligação de uma escala para outra, de um acorde para outro, e assim, vão surgindo os baixos. (...) Você tem que criar mesmo, ir inventando na hora. Pega um padrão rítmico, usa uma escala, faz um arpejo. Meio que você vai fazendo na hora mesmo, porque senão não fica um improviso.

Franço: Sempre fica uma frase ou outra que você usa naquele momento, que você acha adequado. A frase é decorada, mas você manda outra que está criando na hora, naquele momento. A partir dela, você já cria uma outra, sacou? Um fragmento dela, e você já cria uma outra. Então, o bom do improviso é isso. Você nunca vai tocar a mesma coisa. Depois de um tempo que você está praticando isso, depois de um tempo, você pode tocar as mesmas notas, mas nunca vai ser a mesma coisa. [Ao dizer] Nunca, eu estou sendo muito radical, mas você sempre vai fazer alguma coisa diferente. Depois de ter uma certa habilidade com o improviso, você vai administrando bem melhor isso.

Henrique: [Improviso] foi uma das primeiras coisas que eu estudei. Então, a primeira fase é aquela da ralação, do estudo, do suor. Chata para caramba, que é você decorar as escalas, destrinchar o braço todo. Depois você aprende a aplicação das escalas. Eu estudei assim: decorar as digitações, depois aplicação dos acordes. Para isso, você precisa ter conhecimento harmônico, e aí pegar repertório para você tocar. Também tirar o máximo de gravações possíveis de pessoas que você admire e que sejam bons improvisadores. Porque você não pode criar nada se não conhece o que já foi feito. Então, pega um grande improvisador, vê todos os caminhos que ele faz, e depois acrescenta sua parcela de criatividade. Agora a improvisação tem que ser muito cuidadosa, para não descaracterizar a linguagem do Choro. Aproveitando os arpejos, sabe? Brincando rítmicamente com as células. Principalmente isso, os ritmos e os arpejos.

Os chorões criam um *vocabulário* de frases melódicas a partir do estudo das *escalas* e dos *arpejos*, e realizam combinações no momento da performance improvisada. Concedem grande importância às variações rítmicas, porque demonstram a criatividade do improvisador. Entendem esses músicos que, quando baseado em escalas e arpejos, o

improvisado não descaracteriza a linguagem do Choro. Se for utilizado o jargão do *jazz*, podemos dizer que os chorões constroem os *licks* a partir das escalas e dos arpejos.

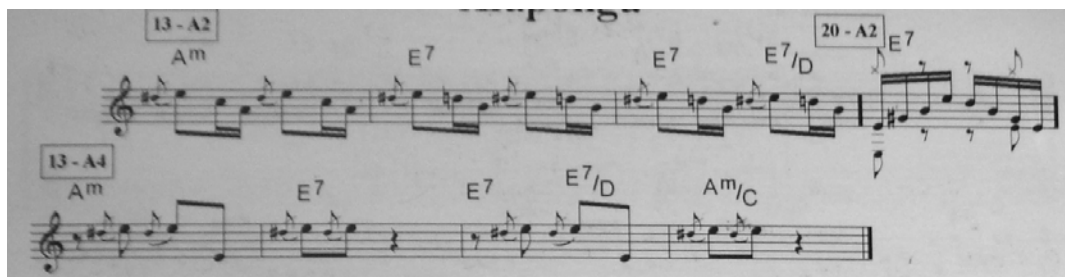
A principal fonte, de onde os chorões extraem as frases que formam seu acervo, são os próprios choros. Por isso, a maioria deles afirma ser importante “tirar” muitos choros, inclusive os improvisos de outros intérpretes, para que o músico possa, a partir dessas referências, construir um vocabulário. A partir daí, ele pode começar criar seus próprios improvisos. Os relatos mostram também que o domínio técnico do instrumento é fundamental, pois, sem ele, não há como improvisar. Com efeito, a publicação “Vocabulário do Choro”, editada pelo saxofonista Mário Sève, é composta de exercícios de escalas e arpejos extraídos de choros. Segundo o autor da publicação, os exercícios mais importantes são os “estudos melódicos”, compostos em cima de células (ou fragmentos melódicos) extraídas de composições de Choro e agrupadas dentro de uma seqüência harmônica ou melódica escolhida. Por meio da execução desse tipo de exercício, o músico ganha intimidade com a linguagem do Choro. A publicação de Mário Sève traz, de forma sistematizada, exercícios que os chorões aprendem a realizar por conta própria, ouvindo gravações, participando de Rodas e conversando com instrumentistas mais experientes.

A improvisação motívica é definida por Kernfeld (2006) como aquela em que um motivo rítmico é tomado como base, e repetido inúmeras vezes com variações de ornamentação, com transposições, acréscimo ou diminuição de notas, entre outras. Nas entrevistas realizadas, os chorões não citaram seu uso nos improvisos. Embora não seja comum em improvisos, esse recurso é bastante utilizado nas composições. O choro “Araponga”, de Luiz Gonzaga, transcrito a seguir, apóia-se na repetição de um motivo rítmico:

The image shows a musical score for the choro "Araponga" by Luiz Gonzaga. It consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 11 and includes chords Am and E7. The second staff starts at measure 15 and includes chords E7, E7/D, Am/C, Am, G, and F. The third staff starts at measure 20 and includes chords E7, Am, E7, and E7. The music features a repeating rhythmic motif of eighth notes, with some variations in the melody and harmony.

Exemplo 3. Parte A de “Araponga”, de Luiz Gonzaga (extraído de *Tocando com Jacob*, 2006).

A seguir, exemplos de improvisos motivicos realizados por Jacob do Bandolim para essa música:



Exemplo 4. Variações da parte A de “Araponga”, de Luiz Gonzaga, tocadas por Jacob do Bandolim (extraído de *Tocando com Jacob*, 2006).

Jacob do Bandolim inseriu ornamentos na segunda repetição da parte A, e manteve as notas e o ritmo conforme os originais. Na quarta repetição, contudo, criou outros motivos rítmicos e repetiu-os apenas duas vezes cada. A repetição de motivos rítmicos não ocorre com grande frequência nas performances do Choro; mesmo quando a composição baseia-se nesse recurso, o modo de tocar dos chorões acaba por modificar os ritmos das células, de forma que não se repetem. Talvez por isso os chorões entrevistados não tenham feito referência à repetição de motivos rítmicos como técnica de improvisação utilizada no Choro.

Recurso muito utilizado no Choro, tanto em composições quanto nos improvisos, é o uso da escala cromática. Não há improvisos totalmente baseados em escalas cromáticas, mas, em geral, os chorões inserem frases cromáticas no decorrer de improvisos baseados em escalas e arpejos maiores e menores. Relatos fazem referência ao cromatismo:

Rafael do Anjos: Porque o Choro usa muita escala menor harmônica, usa muito a escala melódica, muito a escala cromática.

Marcelo Lima: Mas o Choro tem a onda do cromatismo, que nada mais é do que qualquer nota. Todas as notas. Quando você faz uma escala cromática, você fez todas as notas da escala. A questão é: quais são as notas importantes de todas essas? Assim como num texto, que tem as palavras que são importantes, e outras que são de junção. Mas tem palavras-chave. Assim como na frase musical. Tem notas que são mais importantes. Mas, na verdade, você pode botar qualquer nota.

Léo Benon [explicando a característica do fraseado do Choro]: semicolcheias e arpejos. Basicamente semicolcheias. Rítmica é isso, consonantes maiores, com sexta, com nona. Existe o cromatismo também.

A seguir, a transcrição de um trecho de improviso de Jacob do Bandolim sobre a música “Naquele Tempo”, de Pixinguinha, repleto de cromatismos, ilustra como esse recurso é utilizado no Choro:

Exemplo 5. Improvisos de Jacob do Bandolim sobre “Naquele Tempo”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (extraído de *Tocando com Jacob*, 2006).

Para os chorões entrevistados, realizar um improviso compreende um risco e uma prova, pois a afirmação de sua capacidade como músico requer que corra o risco de errar. E os relatos mostram que é por tentativa e erro que a capacidade de improvisar se aprimora:

Augusto: Quando você vai fazer os baixos, você sente que ficou ruim, não bateu com a melodia, não bateu com a harmonia. Mas é aquela famosa lei da tentativa e erro, porque o chorão tem essa coisa de mostrar a sua criatividade perante os outros.

Laércio Pimentel: Você vai estudando o vocabulário, vai colocando umas coisas suas e acaba que nem todo solo fica bom, né? Mas, às vezes, tem solos que ficam ótimos, e fica uma coisa que você nunca fez na sua vida.

Frango: Fui batendo cabeça, tentando de um jeito, tentando de outro. Agora eu estou vendo o improviso de uma outra forma. Porque eu aprendia muito as escalas assim, né, e não fazia no braço todo do instrumento. Ficava só na região grave. (...) Um dia, o Hamilton de Holanda me pagou um sapo. Ele falou: velho, você tem que estudar todas as escalas no braço todo do instrumento. Foi a partir daí que eu comecei a estudar improvisação mesmo. Foi quando ele foi assistir o *show* do trio Cai Dentro e sacou que eu me ferrei em alguns improvisos. Eu sabia mais ou menos o que era, mas eu me ferrei. Quando chegava na região aguda do braço, eu me ferrava. (...) Ele disse que eu tinha que estudar todas as escalas no braço todo do cavaco. Aí eu tive uma outra concepção do improviso, porque eu tava achando que improvisar era só aquela coisa dos arpejos dos acordes (...). E é brincando.

Rafael dos Anjos: Arrisco, eu acho que é bom viver em risco. Quanto mais você se arrisca, melhor você fica, porque uma hora você vai acertar, né? Algumas coisas dão certo, outras não. As que não dão certo eu boto no bolso, e as que dão certo eu deixo ali pra sempre.

Além do domínio das técnicas (paráfrase, improviso formulado e cromatismo), o improviso no Choro submete-se a julgamentos subjetivos, ligados à estética do gênero. Todos os músicos entrevistados afirmam preferir a ausência de improvisos àquele malfeito ou considerado sem beleza. Defendem também a parcimônia na improvisação, tanto em relação à quantidade de tempo em que se improvisa em uma música quanto em relação às demonstrações de virtuosismo que metralham os ouvintes com centenas de notas por segundo.

Dudu Maia: a gente tava ouvindo um improviso do Jacob. Nove minutos improvisando numa música, bicho! Mas parece que ele está tocando o tema de tão bom que é, né? Totalmente dentro do contexto da música, tudo muito claro.

Tonho do Pandeiro: Eu não sou muito fã, nada contra, eu estou falando a minha preferência, de muito improviso durante a música. Eu prefiro, acho até que aparece muito mais, valoriza muito mais o instrumentista, quando ele vem tocando reto e, quando ninguém espera, vai pensar que ele vai entrar com a melodia, ele entra com o improviso. Mas uma coisa sutil. Eu gosto é desse jeito.

Leonardo Benon: Tocou a música, aí repete a segunda ou a terceira parte vinte vezes. Só o cara que está improvisando é que está gostando. (...) Fica aquela coisa maçante, igual ao *jazz*, o tema dura 30 segundos, mas a música dura duas horas. (...) Os solistas, e até mesmo os violonistas, ficam toda hora pedindo para improvisar (...). Fica sem sentido a coisa, e a música mesmo, que era pra ser apresentada, não acontece. Às vezes neguinho começa a tocar, faz a A, e na B já manda bala. Nem expõe o tema! Tem que apresentar o tema, e improvisa depois.

Rafael dos Anjos: Improvisar para mim, bicho, é sempre ser o mais melódico possível. É sempre uma melodia, sabe? O improviso só é bom se for melhor do que a melodia. E tem que permear a melodia, tem que ter a ver com a melodia. Você tem que respeitar os estilos. Que é uma coisa que eu tenho estudado e acho que pouca gente enxerga isso. E os caras que enxergam isso são os maiores improvisadores. Por exemplo, você vai tocar um “Flor Amorosa”, é um lance diatônico, Sol com sétima menor e Dó maior. Por exemplo, o Paraíba, que é um trompetista maravilhoso aqui de Brasília. Se ele vai tocar o Flor Amorosa, ele não vai tocar o Flor Amorosa com a linguagem do Miles Davis. (...) Vai improvisar com a linguagem do Callado, com a linguagem diatônica. Se for improvisar, vai ser com o melhor som, com escala de Dó maior e tocando as melhores notas dentro daquele estilo, sacou? Cada música tem um estilo. Por exemplo, Aquarela na Quixaba, do Hamilton (de Holanda) é um choro um pouco mais moderno. Então, se o Paraíba for tocar, ele já vai entender que pode arriscar um *jazz* ali. Então eu tenho esse lance de estudar respeitando o estilo.

Marcelo Lima: Os improvisos são coisas muito difíceis de fazer bem feito, eu acho. Acho que fazer bem feito é você conseguir dizer coisas bonitas na música. Por exemplo, você toca um “Vibrações”. Pô, se você for improvisar em cima do Vibrações, que é uma música linda e maravilhosa, você vai ter que fazer uma coisa linda e maravilhosa. Não adianta eu querer improvisar e meu improviso não dizer nada perto da música. Se a música é muito superior a tudo que eu estou fazendo, eu não conseguir fazer uma sacada legal, aí não vou improvisar não. Toco a música como ela é. Mas eu acho que o bom improvisador é aquele que consegue respeitar a música que ele está... Ele não sai da música. Ele está fazendo outra história, mas dentro do mesmo contexto. Tudo o que o Jacob faz... isso é um talento que aquele cara tinha. Todos os improvisos do Jacob são maravilhosos. Ele não gasta nota em nada. É gastar nota! Esse é o argumento. Bom improvisador é o que não fica gastando nota. Ele não fica tocando qualquer nota porque ta fora do tema. Não!!!! Ele quer aquele som ali. Ele quer aquelas notas ali.

Fernando César: Bom improviso é a coisa mais intuitiva, e não aquela coisa programada. Aquele monte de escala colada uma na outra. Bom improviso é o Dominginhos. Ele cria outra melodia. Ele não

improvisa, ele faz outra música em cima da melodia que já existe. Ele compõe outra música. Não fica nessa edição. Porque pode colar errado. Às vezes fica bom, mas muitas vezes fica uma m.!

Os chorões reconhecem que a técnica do improviso formulado, de unir fragmentos melódicos, nem sempre funciona bem, porque às vezes o resultado final é esteticamente ruim. Suas falas evidenciam que o bom improviso é aquele que produz uma melodia, diferente da original, mas que mantém, com ela, um diálogo. Eles enfatizam a necessidade de aprimoramento técnico, da aquisição de conhecimentos sobre harmonia, e do domínio das escalas e arpejos como ferramentas para execução do improviso. O uso delas, contudo, deve ser feito à luz de um senso estético adquirido pela experiência de frequentemente tocar e ouvir o repertório do Choro. Indicam que um caminho para o aprendizado pode ser a simples imitação dos grandes intérpretes, e a partir dessas influências, iniciar o desenvolvimento de um estilo próprio de improviso.

A beleza do improviso, para eles, requer a união do conhecimento e da técnica com a criatividade pessoal do músico. Requer, também, profundo conhecimento do gênero, para que as nuances dos trechos improvisados guardem relação com a linguagem característica do Choro. Dizem eles que é possível identificar, em cada música tocada, elementos que a caracterizam, e que, se o improviso conseguir fazer referência a eles, será aquele considerado o mais belo.

Apesar do Choro não possuir métodos sistematizados para orientar o estudo e a prática da improvisação, existe, no gênero, um sistema de conhecimentos e conceitos consolidados sobre o assunto. A transmissão oral é o modo como tal sistema se difunde entre instrumentistas. Na convivência cotidiana, na prática de tocar em conjunto, na observação de performances, nas conversas entre músicos, conhecimentos e percepções sobre o improviso são compartilhados.

Os chorões entendem o improviso como parte da essência do Choro, pois, para eles, o bom chorão é aquele que, toda vez que toca, é capaz de alterar elementos da música, mesmo sem realizar grandes mudanças em sua estrutura original. Além das ferramentas técnicas, como vocabulário e habilidade com o instrumento, o julgamento de um improviso envolve a capacidade do músico dialogar com a melodia original da música, e seu domínio da linguagem do Choro. Além disso, para os chorões, o improviso deve

construir uma melodia - com começo, meio e fim -, coerente com a linguagem do Choro e com o espírito da música específica que se está executando.

A beleza do improviso ancora-se em conhecimento e criatividade, e, por isso, não exclui a possibilidade de surpresa. A imprevisibilidade do improviso, contudo, submete-se a julgamentos baseados em critérios estéticos. Para os chorões, o improviso tem que ser bonito. E a definição do que é belo é altamente subjetiva, e, mesmo por aqueles profundos conhecedores do Choro, é difícil de ser colocada em palavras. Eis que toda a arte tem seus mistérios. E mesmo que tenha sido esmiuçada em seus mínimos detalhes, os mistérios continuarão para serem fruídos, e nunca para serem decifrados.

C4. Iê, é mandingueiro, camará!

Um aspecto bastante peculiar no estudo da performance do Choro, amplamente mencionado pelos chorões nas entrevistas, refere-se ao modo *malandro* com que alguns músicos conduzem suas interpretações musicais, principalmente nas Rodas de Choro. Pelo enorme grau de subjetividade presente nesse termo, traduzir o seu significado conforme o rigor científico não é simples. Simples, porém, é o entendimento prático dos chorões acerca da lógica da *malandragem*.

O personagem malandro, associado a práticas culturais afro-brasileiras, como samba, capoeira e Choro, historicamente foi representado por um conjunto de estereótipos. Em princípio, o malandro é a pessoa avessa ao trabalho pesado, que vive do jogo e da cafetinagem; é boêmio e inveterado aplicador de golpes nos otários. Nascido no contexto urbano carioca, sua vestimenta é o terno de linho branco, o chapéu panamá, a navalha no bolso e o lenço no pescoço. Evidentemente, o personagem que representa fielmente a figura do malandro não existe mais. Todavia, a malandragem permanece ainda no imaginário do Brasil como uma marca identitária de seu povo. É possível encontrar elementos da malandragem na música, nos gestos, na dança, na linguagem verbal, na movimentação e no comportamento em geral.

Rita Segato (1995) realiza um estudo sobre a Okarilé, uma toada para Iemanjá, deusa mística de religiões afro-brasileiras. Segundo ela, à personalidade mítica de Iemanjá, corresponde uma característica musical, presente na toada. Ela aponta Iemanjá como um ícone, definido como *imagem alegórica* ou *representação de um personagem*. O ícone é um símbolo que contém em si, representa e exhibe um conjunto de características. O ícone é uma abstração, uma construção conceitual que representa algo que existe na realidade. O malandro, sujeito portador da *malandragem*, pode ser compreendido como um ícone, no sentido descrito por Segato (1995). Sendo uma abstração, ele não existe em sua forma pura na realidade, mas suas características estão presentes de forma dispersa nos elementos que constituem o universo real. Portanto, o *malandro* completo é um arquétipo com o qual se busca identificação, ainda que não seja possível o total enquadramento nele.

Também não é nenhuma novidade que o personagem malandro, tão singular e repleto de significados, seja amplamente estudado pela sociologia e antropologia. Na música, a expressão mais forte da malandragem ocorre no samba. A própria identidade do sambista se confunde com a identidade do malandro. As letras dos sambas estão carregadas de menções à malandragem, e o próprio modo de criação e composição dos sambas orienta-se pela ordem da malandragem.

Roberto DaMatta (1997b, p. 274) define o malandro como *um personagem cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem*. Para ele, Macunaíma, de Mário de Andrade, representa a essência do malandro, o *herói sem nenhum caráter*, sujeito subversivo e perseguidor dos poderosos que, no entanto, não entra em embates diretos com ele, procurando sempre negociar vantagens. DaMatta (1997b) menciona um aspecto interessante da personalidade malandra, que auxilia o entendimento da relação entre malandros e música. Segundo esse autor, *a vadiagem e a astúcia (a malandragem) podem ser traduzidas sociologicamente como a recusa de transacionar comercialmente com a própria força de trabalho* (DaMatta, 1997b, p. 290). O malandro prefere reter sua energia, sua força, para realizar feitos que possam trazer retorno *para ele*, e não para um patrão. A música – o samba, o Choro -, a capoeira, e outras atividades associadas ao malandro, trazem essa característica de exigir grande empenho e dispêndio de energia em atividades que trarão reconhecimento ao próprio malandro, e nunca ao patrão. A questão é que elas não trazem o sustento. É parte da astúcia do malandro, então, entrar e sair do mercado de trabalho, e flutuar na estrutura social sem se deixar prender. O *jeitinho*, uma forma de astúcia, consiste em *utilizar as regras vigentes na ordem social em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa* (DaMatta, 1997b, p.291)

Cláudia Matos (1982) realiza uma análise do discurso malandro presente nas letras de alguns sambas cariocas produzidos entre os anos 30 e 50 do século passado, tentando identificar as características específicas de sua linguagem e poética. O malandro, segundo ela, *é um ser de linguagem, uma metáfora coletivamente instituída e formalizada por alguns: um mito* (Matos, 1982 ,p. 186). Para ela, *o malandro antes de ser uma figura social ou histórica, é a encarnação de um comportamento estético, de*

um estilo. Ele é a expressão, em figura humana, da ginga, maleabilidade e dinâmica do próprio samba.

A malandragem é facilmente identificável nas artes verbais, como a música cantada e a literatura. São muitas as análises das personagens malandras da literatura brasileira, que tão bem representam esse interessante aspecto de nossa identidade cultural. No samba, a malandragem é tema de muitas letras. Mas como identificar a estética da malandragem na música instrumental e em outras artes não-verbais?

John Blacking (1995) discorre sobre a existência de padrões musicais originados a partir de elementos constituintes da ordem social vigente. Assim, de acordo com o pensamento desse autor, é esperado que exista uma expressão musical associada à malandragem. Mas ele mesmo aponta para a dificuldade de descrever esses padrões em termos musicais; afirma que as *descrições sozinhas das notas como padrões de sons não irão necessariamente revelar os processos cognitivos utilizados (ou não)* na criação musical (Blacking, 1995, p. 55). É necessária, então, uma descrição completa do sistema cognitivo que lhe deu origem. Tal é o caso da malandragem. A transcrição, por mais exata que seja, das interpretações *vadias* dos chorões para uma série de músicas, por si só, não será capaz de revelar o espírito malandro que as organiza. É preciso, também, conhecer a estética da malandragem em suas outras manifestações. Para John Blacking (1995), a ordem sonora é criada a partir de princípios de organização que não são musicais. Portanto, compreender a lógica da malandragem fora da música é também uma forma de entender sua expressão musical.

Ainda assim, é possível apontar para elementos musicais que são parte de uma ordem sonora orientada pela estética da malandragem. No Choro, o entendimento da lógica mandingueira é fundamental para a prática interpretativa. Os chorões falam sobre isso:

Leonardo Benon: Aí que está o lance do cara ser **malandro**, mas o mais importante é a condução, não ter excesso, saber entrar na linguagem das coisas. (...) Nas Rodas que eu tenho ido os pandeiristas estão sem **malícia**

Henrique Neto: Na brecha ali, nessa **malandragem** (...). Tem esse lance, que está estampado na cara do carioca que ele é malandro.

Fernando César: Tem aquela coisa da Roda, né? As **malandragens** (...).

Dudu Maia: Quando você vai tocar o Choro, tem que pensar tchá tchá tchá... [faz a levada do cavaco].
Aí é outra articulação, né? Porque o cara pode chegar na Roda e tocar o tema certinho, tocar para caramba, mas sem uma coisa, né, que é o **espírito vadio**.

As explicações sobre o espírito vadio, a mandinga e a malandragem, nas falas dos chorões, não vão além do exposto acima. Para eles, apenas mencionar os termos associados à malandragem é suficiente para indicar uma complexa lógica musical. Este trabalho não pretende decifrar detalhadamente tal lógica, dado que isso deve ser impossível; apesar disso, a seguir, com base em análises de outros autores, buscar-se-á somente apontar para alguns modos de expressão da malandragem no Choro.

Um dos elementos musicais, considerados típicos da música brasileira, muito estudados é a síncope. A síncope, tal como se apresenta na música brasileira, gera uma acentuação no tempo fraco, e produz um *soluço* que tem a ver com a estética da malandragem, sem, contudo, conseguir abarcá-la por completo. Sandroni (2001) cita a *Carta do Samba*, escrita na ocasião do I Congresso Nacional do Samba, em 1962, como um documento oficial que tenta definir *através de um termo técnico* (a síncope), *o que seriam as características musicais tradicionais do samba que se queria preservar* (Sandroni, 2001, p. 19). Ele menciona vários musicólogos que defendem que a síncope é definidora não apenas do samba, mas da música popular brasileira em geral; a síncope é tão mencionada que definir a música brasileira a partir dela tornou-se um lugar comum. Além disso, a síncope, por suas características, simboliza a estética malandra, e permite àqueles não-iniciados em malandragem compreendê-la tecnicamente. O próprio Sandroni (2001, p.20) afirma que *na síncope, é como se o douto musicólogo paulista e o malandro carioca encontrassem enfim um vocabulário comum*.

Mário de Andrade (2006), ainda em 1928, ponderava que o termo “síncope”, utilizado para designar um aspecto essencial da música brasileira, passou a abarcar muito mais tipos de variações rítmicas do que a síncope propriamente dita, conforme descrita pela teoria musical. Mas ele admite ser *possível que a sincopa (...) tenha ajudado a formação da fantasia rítmica do brasileiro* (Andrade, 2006, p.26). Apesar disso, Mário de Andrade entendia que o remelexo da música brasileira não se resume à síncope; para ele, o que constitui a melodia típica das canções brasileiras:

São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada tem com o conceito tradicional da síncope e com o efeito contratemperado dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional (Andrade, 2006, p. 29).

Sandroni (2001) aprofunda a análise da síncope, e baseia-se em estudos da música africana para afirmar que a característica marcante de certas músicas africanas, incorporada a muitos gêneros brasileiros, não é a síncope, mas a contrametricidade. A síncope, segundo ele, foi o modo como os músicos e musicólogos ocidentais, cujo pensamento musical ancora-se na teoria musical convencional, encontraram para representar os ritmos contramétricos africanos. Parece, então, óbvio que a contrametricidade inclui a síncope, mas é mais abrangente. A contrametricidade ocorre, segundo o etnomusicólogo Kolinski (1960, apud Sandroni, 2001), quando o ritmo da música *contradiz* o fundo métrico. Para esse estudioso, a métrica é a infra-estrutura permanente sobre a qual são realizadas as variações no ritmo. No caso do Choro, a métrica é o 2/4, que constitui o fundo constante, e o ritmo, *as diferentes articulações da música real* (Sandroni, 2001, p. 21). Para Kolinski (1960, apud Sandroni, 2001), o ritmo pode *confirmar* ou *contradizer* o fundo métrico constante. A síncope, portanto, seria um caso de contrametricidade, entre uma série de outros possíveis. O Choro é, de acordo com a terminologia de Kolinski (1960, apud Sandroni, 2001), uma música altamente *contramétrica*.

A contrametricidade é um dos atributos da expressão instrumental da malandragem mas, assim como ocorre com a síncope, não a resume. No Choro, é enorme a liberdade na interpretação rítmico-melódica, pois células rítmicas e notas musicais podem ser acrescentadas ou suprimidas a qualquer momento sem que o entendimento e o sentido da música sejam alterados; isso dependerá do domínio que o instrumentista tiver sobre a métrica e sobre o ritmo da música que está interpretando. As variações rítmico-melódicas consideradas malandras e vadias podem aproximar-se ou afastar-se da *metricidade*, ou seja, podem ser métricas ou contramétricas. O instrumentista malandro é justamente aquele que escorrega da metricidade para a

contrametricidade; é aquele que, quando se espera a acentuação no contra-tempo, ele a faz no tempo, e vice-versa.

A malandragem, conforme já dito, é também marca de outras manifestações da cultura afro-brasileira. Uma delas pode auxiliar o entendimento da malandragem chorona, não por ser musical, mas por ser, assim como o Choro, não-verbal. Trata-se da capoeira. De fato, alguns chorões entrevistados utilizaram a capoeira como alegoria para explicar o espírito do Choro, conforme mostram os relatos:

Frango: É uma forma de desafio, mas nada para sacanear o cara, para fazer chacota da cara do cara, para dizer você é ruim. Não, não é isso. É um jogo, igual a **capoeira**.

Marcelo Lima: Eu vejo o Choro como a linguagem que a gente traz da **capoeira**. O **jogo** de desafio. Então você está aqui e: ô, vê se tu pega essa harmonia aí! Ah é? Então faz esse solo aí que eu quero ver! Então improvisa agora que eu quero ver aí! Fica um jogando para o outro, né? Agora é o pandeiro! É como se cada um estivesse entrando na roda num momento. Fica esse **jogo de brincadeira**. Um desafio de brincadeira. Uma fantasia, como se fosse um jogo. **Como a capoeira mesmo**. De brincar.

Fernando César: Às vezes você quer fazer uma graça, e não faz o que é mesmo [para ser feito]. Faz uma coisa que o cara não estava esperando. Às vezes você faz para testar, porque a Roda tem aquela parada de um desafiar o outro. É igual roda de capoeira, tem todo um jogo ali. Tem umas coisas que são certas ali, mas você pode fazer uma coisa que não está prevista.

O espírito malandro apóia-se na capacidade de surpreender e de realizar cada interpretação de uma forma diferente. O capoeirista usa o corpo para dissimular e surpreender. No instante após dar um enorme salto, ele encolhe-se no canto da roda; ele cresce e diminuiu, é rápido e preciso, ele derruba o parceiro com uma rasteira e sorri. A malandragem na capoeira associa-se à malícia da finta, da dissimulação. Do mesmo modo, o instrumentista malandro é maleável, flexível; sua interpretação caminha entre opostos: ora faz a frase com notas curtas e pontuadas; ora faz a mesma frase melodiosamente; ora realiza um improviso cheio de notas; ora improvisa muitos compassos com apenas uma ou duas notas; ora cresce seu volume de som, ora reduz; ora faz a melodia com as acentuações nos contra-tempos, ora realiza as acentuações nos tempos. Ele produz todas essas variações sem se deixar prever. Por isso, necessita de domínio, controle e criatividade. A imprevisibilidade é marca do malandro.

Matos (1982) menciona que o atributo principal da poética malandra é a *ambigüidade*. A ambigüidade é, de fato, o oposto da precisão. Se a música pode ser entendida como linguagem de interlocução, conforme aponta Schutz (1977), Martin

Buber (1988) discorre sobre o papel da linguagem no diálogo, e aponta para os caminhos alternativos do discurso: de um lado, o discurso apoiado na precisão, denominado *monólogo*; de outro, o discurso ambíguo, apoiado na pessoalidade daquele que o profere, denominado *diálogo*. O monólogo busca apoiar-se na segurança, na precisão, no controle. Ele quer se assegurar da possibilidade da repetição infinitamente enumerável de coisas já sabidas. Seu empenho maior é por superar qualquer imprevisibilidade. O discurso monologal sabe de antemão que resposta dará à questão que formula, e quer se assegurar de que essa formulação não sofrerá mudanças imprevistas. Busca para tanto valer-se das potências da objetivização. Mas Buber (1988) afirma como valor mais alto da linguagem não a precisão monologal que fixa a palavra e seu significado, mas sim sua intrínseca *ambigüidade*. A ambigüidade da palavra permite que o discurso esteja repleto da existência pessoal daquele que o profere. O discurso musical do Choro ancora-se na possibilidade de ser ambíguo, reforçando, portanto, o caráter pessoal/relacional e dialógico do contexto da Roda, sua matriz. Essa argumentação, novamente, reforça a idéia de Schutz (1977) de que a música tem natureza coletiva e serve de suporte de relações pessoais.

A malandragem, ou o pseudomorfismo, pode ser entendida como a maliciosa capacidade de dissimular, de esconder as verdadeiras intenções do instrumentista. Utilizando as artimanhas da estética malandra, ele torna a performance completamente imprevisível, nunca sujeita a ser conhecida por antecipação, mesmo nas últimas frações de segundo que antecedem cada nota. O pseudomorfismo é o elemento que garante a imprevisibilidade, que permite a surpresa. A malandragem impede qualquer antecipação; impede que o conhecimento racional e objetivo capture o som, garantindo que a imediatez do encontro face-a-face tenha primazia sobre as tentativas de previsão. A malandragem torna a linguagem musical do Choro imprecisa e imprevisível. Na capoeira, o pseudomorfismo é imprescindível. O bandolinista Marcelo Lima fala do pseudomorfismo na capoeira, como metáfora para entender a linguagem malandra do Choro:

Marcelo Lima: Na capoeira, você bate, mas não bate. Faz o movimento, acerta, mas não acerta.(...) No jogo, você faz o movimento, e quanto mais perto de acertar, mais perfeito, mais bonito. O cara faz todo o movimento para acertar, mas ele pára pertinho do rosto e sai. Esse é o cara bom. É o cara que consegue fazer isso. Porque o cara que desce o pé, esse aí é só um brigão, não tem valor artístico para a capoeira. Mas o cara que faz aquele movimento perfeito, a perna vai lá e não acerta. Ou quando o cara esquiva bem

de um golpe que não estava esperando. Às vezes tem essa onda, nem foi o que era para ser, mas foi bonito. É mais a brincadeira.

A malandragem se expressa musicalmente também como ambigüidade. Músicos experientes lançam mão da malandragem quando erram, fingindo ser proposital, fazendo não parecer erro; ou, ao contrário, acertando, fingindo errar, deixando a audiência e demais músicos em dúvida sobre sua real intenção. Nas interpretações, mesmo que sigam as notas originais da melodia, elas escorregam pelos compassos de forma que, se alguém, mesmo conhecendo a melodia, tentar ‘cantar’ junto, jamais conseguirá que sua interpretação antecipe a do instrumentista realmente malandro. A capacidade de variar sempre o modo como uma melodia é executada é associada ao espírito vadio. No Choro, as alterações que o intérprete faz nas figuras rítmicas da melodia é comumente denominada *divisão*. O chorão malandro é bom de divisão, ou seja, ele modifica as durações das notas da melodia, atrasa ou adianta o ataque de uma nota, e faz a melodia escorregar pelos compassos. Os chorões mencionam isso:

Fernando César: A divisão que se escreve não é a que se toca não.

Marcelo Lima: Deixa ela [a nota] durar um pouquinho mais. Puxa essa [nota] para trás, joga essa para frente. Porque isso de puxar para trás e jogar para a frente é que dá mais balanço, dá mais suingue na música. Ela fica mais viva, né?

A divisão rítmica da melodia, conforme falam os chorões, é presente e valorizada também no samba e em outros ritmos brasileiros. Alguns cantores são reconhecidos por serem bons em divisão rítmica. É o caso, por exemplo, de Zeca Pagodinho e Jackson do Pandeiro. Sobre este último, o jornalista Renato Roschel afirmou:

Muito pouco se escreveu e se falou da capacidade que Jackson tinha em fazer misérias com a divisão rítmica das músicas, sincronizando essa habilidade com seu inigualável virtuosismo no pandeiro. Jackson era um virtuose do ritmo. Fazia o que queria com ele. Entortava-o, deixava-o sem alguns pedaços, iluminava-o, aumentava-lhe a velocidade e escancarava todo esse

*virtuosismo numa ginga e numa malandragem
tremendamente naturais*⁴.

No Choro, as alterações no ritmo da melodia são uma forma de expressar a poética malandra. Mas o modo de assimilar essa poética advém da vivência e da convivência. Assim como a própria malandragem, jamais poderá ser descrito em um método, pois não se deixa capturar por nenhuma categoria racional de análise. Malandragem se aprende na Roda, na dança, nos, no boteco; jamais na escola ou nos livros.

⁴ Renato Roschel. Jackson do Pandeiro. Almanaque da Música Popular Brasileira. Jornal Folha de São Paulo. Disponível em <http://almanaque.folha.uol.com.br/jacksondopandeiro.htm>, acesso em agosto/2009.

C5. Moderno é Tradição

Quando Armandinho Macedo e o grupo A Cor do Som tocaram no Segundo Festival Nacional do Choro, em 1978, com guitarra elétrica, bandolim eletrificado e arranjos próprios para essa instrumentação, chocaram jurados e audiência. Em meio ao grande número de grupos que tocavam com o *Regional* convencional, chamaram a atenção para a questão, sempre presente no universo das culturas tradicionais, da manutenção dos modos consagrados de sua realização *versus* a inserção de inovações.

José Jorge de Carvalho (1992) discorre sobre as possibilidades de se pensar a *tradição* como algo dinâmico. Para ele, certas tradições populares ritualizadas trazem formas eficazes de identificação coletiva e grande possibilidades de reinterpretações. A tradição não é um conjunto de significados que resiste incólume ao tempo, mas é um lugar privilegiado e constante de possibilidades interpretativas. A tradição tem, portanto, algo que muda e algo que permanece. Segundo Carvalho (1992), sempre sobrevive na tradição o *lugar* de expressão que não se desfaz; que muda, mas não se desintegra totalmente. De acordo com o seu pensamento, uma Roda de Choro, ou mesmo uma apresentação de um Regional, não é hoje o que foi há cinqüenta anos. E não será a mesma coisa daqui a cem anos. É justamente por *permanecer presente* que a tradição se recusa a fixar-se no tempo.

A argumentação de Carvalho (1992) aponta para a existência de mudanças na tradição. Mas não indica precisamente onde e como tais processos de mudanças tomam curso. No caso do Choro, as possibilidades de inovação não são consensuais; longe disso, geram polêmica e controvérsia, como aconteceu com Armandinho e A Cor do Som em 1978. Contemporaneamente, a grande expansão do Choro tem gerado os mais variados tipos de reinterpretações de sua tradição. Estas, por sua vez, geram diferentes respostas na comunidade de músicos e audiência do gênero.

Os chorões de Brasília mostram ter plena consciência da tensão existente entre tradição e novidade, e suas palavras expressam o modo como lidam com esses dois elementos:

Tonho do Pandeiro: o pessoal se prende. Quando eu digo que se prende, [refiro-me a] os chorões mais tradicionais, que eu gosto também. Como eu te falei, eu gosto de Choro autêntico. Parece que eu tiro a autenticidade da música [não convencional]. Não! Eu acho que a renovação cabe em tudo, mas se a proposta é tocar Choro, então é Choro. Eu posso tocar um choro cheio de virada pro jazz, ou pro samba. Não! Eu vou tocar Choro. Agora, se eu vou para uma Roda, vale tudo. Mas se a proposta for tocar Choro, eu acho que tem que ser o mais próximo possível da obra que o compositor fez, eu acho que até que em respeito a ela... Nada contra... Pôxa, uma música não tinha nada e o camarada fez uma coisa linda. Isso é válido. Mas depende da proposta, depende do que a pessoa vai fazer. Mas a melhoria vale em qualquer música.

Rafael dos Anjos: Porque hoje em dia não tem como você tocar só Choro, saca? Não tem mais como, porque eu acho que a música tem que caminhar junto com o mundo. É isso. Quando você vai tocar lá fora, é isso que as pessoas estão querendo ouvir, saca? Estão esperando ouvir música brasileira, mas estão querendo ouvir também um negócio contemporâneo.

Augusto 7 cordas: Eu acho que o Choro tem que se modernizar, mas você não pode esquecer as raízes, que raízes são essas. Músicos mais antigos, você tem que ouvir como eles tocavam, ouvir os violões, como eles tocavam, ver as baixarias que eles faziam, e depois criar o seu próprio estilo.

Dudu 7 Cordas: Porque se não tiver desenvolvimento, a gente vai ficar só nessa também, né? Se a gente bota limite no desenvolvimento, a gente não vai ficar atual com o que está acontecendo. É só saber dosar. Daqui uns dias vai estar assim: feijoada com Choro tradicional no feitiço, ou então feijoada com Choro moderno. Acho que vai acabar virando isso. Assim com o rock, teve vários subtítulos, saíram vários estilos de Rock, então o Choro está indo para esse lado. O interessante dessa onda é que a gente está fazendo isso, a gente está participando disso, desse movimento. Isso é que é legal. Esse momento de transição, de divisão do Choro, se acontecer, eu vou estar participando.

Leonardo Benon: No Choro você tem a possibilidade de fazer os experimentos. Mas, por outro lado, você tem que manter as coisas.

Os relatos mostram que os chorões identificam a presença da tensão *tradição/novidade* no cotidiano de sua prática musical. Todos eles concordam com a inserção de inovações sem, contudo, ofender a tradição. A modernização do Choro, para eles, é imperativa, do mesmo modo como a manutenção da tradição. O relato de Dudu 7 Cordas é interessante na medida em que antevê a possibilidade de surgimento de dois subgêneros do Choro: o tradicional e o moderno. O músico não blasfemou o Choro moderno como desvirtuamento do gênero; tampouco não considerou o Choro convencional obsoleto. Para ele, é possível a coexistência de ambas as vertentes no mesmo espaço, e quase no mesmo tempo (na mesma semana, em dias diferentes, no Feitiço Mineiro). Podemos dizer que os chorões consideram que a inovação, no Choro, em relação à tradição, se dá com ela e por sobre ela. Por isso, afirmam que fundamental é conhecê-la profundamente.

Augusto 7 cordas: Tem que conhecer as bases, como tudo começou - bandolim, cavaquinho...

Leonardo Benon: Tem que ouvir até para ver como se tocava. Você pega o Regional do Canhoto, aquilo é a velha escola do cavaquinho. O canhoto foi o maior cavaquinista de Regional, e tocava da forma antiga, e até hoje agrada. Antigamente, o acompanhamento era feito totalmente de braço. Só tocavam com o braço duro, não tinha munheca. Hoje em dia se toca com o pulso. Tem que entender como se tocava

antes pra saber por que eu toco assim hoje, qual foi a progressão disso. Acho que isso é importante para você entender outras músicas também. O cara chega querendo fazer o moderno, mas não tem base para fazer o básico. Se você sabe fazer tudo, então faz o que quiser. É legal você pegar umas bases daqui, outras dali, para fazer o seu som. O cara quer ser o Hamilton [de Holanda], mas não conhece o Lupercio [Miranda]. Primeiro porque não pesquisa. É preciso ter um interesse maior pela coisa.

Dudu 7 Cordas: tem que saber fazer tudo, o aluno chega lá [na escola de Choro] e já quer ser o Hamilton de Holanda hoje, já quer tocar as músicas do Hamilton hoje. Nunca tocou bandolim e já quer um bandolim de 10 cordas. Para quê? Ele nem usa as oito, para quê quer um de 10? O Raphael Rabello falou assim numa entrevista: tu tem sete cordas, tu tem que usar as 7. Tem sete e vai usar seis? Tem que usar as sete.

Henrique Neto: Quem toca violão e não conhece o trabalho do Dino, do Baden e do Raphael Rabello, João Pernambuco e Dilermando Reis no Brasil não vai poder tocar violão. Porque não sabe a linguagem, o que foi feito, o que já foi desenvolvido nessa área. Então, se você pular essa etapa eu acho que muito provavelmente você não vai conseguir alcançar voos mais altos no violão.

Rafael dos Anjos: tinha um solo do Damásio, que foi o mestre do Jacob. Uma música chamada “Quebrando o Galho”. Quando eu ia tocar aquela música com algum bandolinista, ele queria que tocasse aquela música com aquele solo. Ele está esperando aquele lance, saca? Então, é legal tirar. Pô, você vai estar estudando as escalas, os arpejos. Você vai estar decorando um solo maravilhoso de um puta violonista. E você vai estar respeitando uma certa tradição também, né, bicho?

Conhecer a tradição, para os chorões, é saber exatamente como o choro foi tocado pelos instrumentistas mais velhos – as notas da melodia, os acordes, as baixarias, as levadas do cavaquinho e do pandeiro. E tocá-las dessa forma, nota por nota, acorde por acorde. Cada música, cada choro, apresenta uma história de interpretações; para ser tocado, essa história deve ser não somente conhecida, mas reproduzida. Mesmo que o desejo do músico seja inovar naquela música, ele fará isso depois que dominar o modo como ela foi anteriormente tocada. O relato de Rafael dos Anjos, transcrito acima, evidencia essa necessidade. Os chorões, mesmo sendo abertos a inúmeras possibilidades de inovação, demonstram conhecer profundamente a tradição do gênero, em detalhes mínimos. E reconhecem nela fonte de conhecimento e aperfeiçoamento, como mostra o relato do bandolinista Dudu Maia:

Dudu Maia: Outro dia teve uma produtora aqui, para uns *shows* com a gente, já tinha feito uns quatro comigo. Só que ela não queria que fosse Choro mais, porque já tinha feito quatro semanas. Aí disse: como é que eu vou divulgar essa coisa? Porque eu penso em você e só me vem chorinho. Sua imagem é totalmente chorinho. Ela falou de forma meio pejorativa. Por um segundo, eu me senti discriminado. Engraçado, velho, eu tava tocando esses tempos com aquela Gig de batera e baixo... Bicho, cada vez mais eu estou a fim de ser chorão na minha vida. Até essa coisa de viajar para fora, aí sim você reconhece o valor mesmo do que a gente faz aqui que é só nosso. Que é suíngue, é malandragem, são todos os nossos traços culturais. Eu tava tocando com batera, baixo... Eu já eliminei isso daí, quero ser cada vez mais pé de serra.

Essa difícil relação entre convencional e moderno se dá não somente com o encontro de jovens e antigos instrumentistas, mas na própria música de cada um deles. Ou seja, eles identificam a existência de coisas convencionais, diferenciam daquilo que é *moderno* e são capazes de executar o Choro de formas distintas. A seguir, Rafael dos Anjos, jovem violonista, discorre sobre a capacidade de transitar entre diferentes modos de tocar, desde o mais convencional até o considerado mais moderno:

Rafael dos Anjos: Tento tocar parecido com o que o cara toca, saca? Eu nunca vou tentar colocar uma outra linguagem, ou então me sobrepor àquela pessoa. Por exemplo, se eu for tocar no Tartaruga, eu vou encontrar com o Henriquinho. Com ele eu toco de um jeito. Mas se o Alencar pegar o violão, eu vou tocar de outro jeito. Até porque o meu instrumento depende do 7 cordas. Então, eu respeito essa hierarquia, saca? Tocando com o Laércio eu já toco de outro jeito, toco mais parecido, toco mais moderno que ele gosta também. Porque ele toca o violão que é moderno também, mas gosta de tocar o violão mais Regional, mais pé duro, tipo pé de boi, saca? Então eu toco perto dele. Até porque, se eu tocar um lance distante dele, vai soar esquisito, saca? Se ele coloca ré maior, eu coloco ré maior com sétima maior e nona e décima primeira aumentada, aí ferrou. Aí vai desconstruir toda uma estrutura. Então, eu sempre respeito isso. Eu vou tocar com o Augusto, com o Poyares, que é um cara que eu toquei, eu procuro tocar igual ao cara que tocou com ele, que é o cara que ele gosta. Então eu respeito isso, até porque isso me dá a possibilidade de tocar vários estilos de violão. Toco esse violão mais tradicional, e consigo tocar esse violão mais moderno. Então, eu acho isso legal também, ter essas duas vertentes.

A conexão entre tradição e novidade é presente no discurso e no cotidiano dos chorões entrevistados. Sem ela, a tradição não se renova, e o resultado disso é sua morte. A atualização da tradição permite que, no caso do Choro, as performances não sejam somente a reprodução de práticas ancestrais, mas tenham um sentido presente. Alberto Guerreiro Ramos (1981) sugere a possibilidade de existência de três vivências temporais distintas nas culturas. Para ele, as coletividades *policrônicas* são as que admitem esses três tipos de *tempo*. O modo como a comunidade do Choro se organiza aponta para a existência de *policronismo* em seu ambiente. As ferramentas conceituais de Guerreiro Ramos (1981) auxiliam a compreensão da relação do Choro com o *tempo*, e conseqüentemente, permitem entender, conceitualmente, como se dá a conexão entre tradição e novidade.

Os tipos de tempo descritos por Guerreiro Ramos (1981) são: o *chronos* - tempo linear ou cronológico, o tempo antropológico ou convivencial e o *kairos* - o tempo de salto. O *chronos* é o tempo que transcorre conforme a lógica causal que ordena passado-presente-futuro. Nele, o passado é a causa do presente, e esse, a do futuro. O contexto do tempo linear é *altamente ordenado, estabelecido para a produção de bens e/ou para a prestação de serviços* (Ramos, 1981, p. 147). Dentro da lógica da causalidade eficiente que caracteriza o *chronos*, os indivíduos *comportam-se* de acordo com regras

administrativas, ou de causalidade eficiente. O indivíduo faz o que deve ser feito, de forma impessoal e desresponsabilizada. A vivência exclusiva desse tempo elimina o espaço das decisões pessoais e da criatividade. Ela é, contudo, um imperativo de sobrevivência, pois, por meio dela, o ser humano instrumentaliza a vida, a natureza e a cultura e, assim, satisfaz suas necessidades vitais. Todavia, o autor aponta para uma tendência da civilização ocidental contemporânea, cuja organização centra-se nas regras de mercado, de eliminação das outras vivências temporais. Segundo ele, a nossa sociedade tende ao *monocronismo*; ele afirma, porém, que a sociedade *ideal* é policrônica. No caso do Choro, é evidente que sua comunidade vive o *chronos*, pelo simples fato de estar no mundo. Muitos dos acontecimentos de seu universo têm relação com as regras mercantis; muitas relações pessoais são feitas e desfeitas também em função de questões relacionadas ao mercado, ao dinheiro, à fama, às colocações sociais e profissionais, entre outros elementos que fazem parte da vivência do *chronos*. O *chronos* é o único tipo de tempo que não pode ser eliminado de nossa vida, pois ele está imbricado em nossa constituição biológico-cultural. As outras duas experiências temporais podem ter seus espaços reduzidos e eliminados sem comprometer nossa sobrevivência; Ramos (1981), porém, afirma que isso poderia transformar o mundo em um universo mecanomórfico, onde não há espaço para o exercício da criatividade.

Ao segundo tipo de tempo, Ramos (1981) denominou *convivial*. Martin Buber (1977) concede ao mesmo tipo de tempo o nome de *tempo antropológico*. O tempo convivial é o tempo da relação pessoal face-a-face, em que o presente é a medida do passado e este somente adquire sentido porque atualizado para o presente por meio da memória. Nessa vivência temporal, são importantes os vínculos pessoais e o compromisso firmados na imediatez dos encontros face-a-face. Nelas, as atividades dos indivíduos são orientadas por critérios relacionados à realização dos objetivos intrínsecos à própria atividade, e não por critérios ligados à eficiência instrumental.

O tempo antropológico, ou o tempo de *viver a vida vivida*, é uma experiência temporal essencialmente distinta da do tempo cosmológico (que inclui o tempo cíclico grego e o tempo linear cristão)⁵. Com referência ao tempo linear, os homens são capazes

⁵ Em ambas as representações de tempo (cíclico e linear) existe uma lógica que não é só temporal, mas é também causal, que agrupa o passado, o presente e o futuro. O passado é causa do presente, o presente é causa do futuro, não importando se o tempo é linear ou cíclico. O presente seria, então, o intervalo entre o

de *compreender* seus corpos, suas histórias, a natureza, o cosmos, tudo que é, enfim, passível de ser apreensível pela razão. Ele possui passado, presente e futuro, lógica e cronologicamente encadeados. O tempo antropológico tem sua origem no presente e subverte a lógica *passado-presente-futuro*. Nele, o presente é a medida do passado. Essa primazia não implica qualquer seqüência cronológica de causalidades. O que importa é que, de acordo com Buber (1977), somente é capaz de *possuir verdadeiramente o passado* quem consegue viver efetivamente o presente.

Essa *posse do passado* na perspectiva antropológico-filosófica buberiana não significa ter conhecimento dos acontecimentos que porventura transcorreram, mas sim ter a capacidade de *atualizar esses acontecimentos no tempo presente*, de modo que possam ter efetivamente sentido no presente. Com efeito, Buber (1977) afirma que por meio da memória conseguimos atualizar o passado. Em outras palavras, a memória permite-nos transformar em presença presente uma ausência; pela memória, podemos trazer o passado para o presente.

A vivência do tempo antropológico é condição de possibilidade para o *enraizamento*, conforme conceituado por Simone Weil (2001). Em suas palavras:

Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber a quase totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios dos quais faz parte naturalmente. (Weil, 2001, p. 43)

O ser humano desenraizado é expropriado de sua própria vida, perde a capacidade de conduzi-la e de encontrar nela sentido. Entra em estado de escravidão, pois necessita de critérios e recursos exogenamente originados que dão sentido à sua vida. Inúmeros fatores podem promover o desenraizamento. Simone via que tanto a modernidade

passado e o futuro, o que vem depois do passado e antes do futuro, ou a conseqüência do passado e a causa do futuro. Dessa forma, o tempo é uma continuidade (tanto faz se cíclica ou linear) da qual o presente faz parte, assim como o passado e o futuro. Aquilo que Guerreiro Ramos denomina *tempo linear* corresponde ao que Buber denomina *tempo cosmológico*. A diferenciação entre os tempos *linear/cosmológico* e *antropológico* não tem correspondência com a diferenciação entre tempos cíclico e linear.

industrial capitalista quanto o socialismo real atuavam de modo a desenraizar o homem da criação, da tradição, da história, engendrando as condições da mais plena escravidão (Bartholo, 2002, p. 78).

No caso do Choro, a Roda é o *locus* principal de manutenção do tempo antropológico. Não se deseja afirmar que nela essa vivência temporal é exclusiva; tampouco que o tempo antropológico só seja vivenciado em Rodas de Choro. Porém, pelas suas características (conforme descritas no capítulo X), observamos que sua organização se orienta pelo tempo antropológico. A Roda é o local onde a existência pessoal e os vínculos interpessoais efetivamente dão o tom da música. Com efeito, a Roda é entendida como local de *encontro* de pessoas, abordagem coerente com o entendimento buberiano de *tempo antropológico* (como sendo aquele em que acontecem os encontros face-a-face). A Roda é, também, uma coletividade em que todos *participam*; não é, como um espetáculo, uma aglomeração de pessoas que pretendem assistir ou consumir uma apresentação musical. Essa participação, conforme nos ensina Simone Weil (2001) tem potencial enraizante. A Roda, portanto, é instituição fundamental no enraizamento das pessoas na tradição do Choro.

A tendência de redução dos espaços de vigência do tempo antropológico, presente na sociedade contemporânea, centrada no mercado, tem potencial desenraizante. Martin Buber, Alberto Guerreiro Ramos e Simone Weil apontam para a necessidade de fundar a vida humana na realidade enraizada e enraizante do encontro face-a-face. No transcorrer do tempo antropológico, a tradição atualiza-se, deixa de ser passado e se torna presente. O tempo antropológico é uma experiência temporal difusa, não coerente com linhas cronológicas, mas crucial para a plena realização da condição humana. Se o Choro mantém um lugar onde o tempo antropológico é preservado, as análises desses autores apontam para papéis importantes desempenhados por ele e sua tradição na vida concreta das pessoas que participam de seu ambiente. Participar da coletividade chorona nos enraíza; esse pequeno fato, em um mundo em que crescem as potências desenraizantes, torna essa participação vital. Ela pode trazer, aos chorões, uma plenitude não encontrada de outras maneiras. Assim, as motivações para o envolvimento no Choro estão para além do simples desfrute de belas músicas, ou do aprimoramento de instrumentistas, ou da possibilidade de projeção como músico. A realização musical de um chorão pode estar no ordinário fato dele poder tocar e estar

com outros chorões, pois isso significa estar enraizado em uma tradição. De fato, o seguinte relato evidencia, em outras palavras, a importância do enraizamento, e a possibilidade de ser realizado por meio do Choro:

Marcelo Lima: E a Roda é interativa, totalmente interativa. Numa Roda, você nunca tocou, mas você pega um ganzá ali, ó, e já está tocando, conversando, participando. Porque as pessoas que ficam em volta da Roda participam da Roda. Isso é muito importante. É a questão do valor da música. É quando a música realmente tem um valor humano muito grande. Não fica aquela coisa de ganhar dinheiro, porque infelizmente existe esse lado profissional, e o lado do ego; quanto mais se admira o cara... Carlos Malta – caramba, o Carlos Malta!!!! – aí você paga 50 reais para ver ele lá. Claro, porque que coisa é você ver o cara e tal. Enquanto na Roda não vai ter nada disso. Você pode até ir para ver alguém que você acha que toca legal. Mas esse alguém acaba de tocar e você já está abraçando ele ali, já está conversando, já troca uma idéia. É pessoal, a Roda, né?

Tunes *et al.* (2006) afirmam que a salvaguarda de uma tradição é importante na medida em que cria e mantém os patrimônios da comunidade, podendo ser destacado, dentre eles, o patrimônio relacional, constituído por relações interpessoais. Os patrimônios culturais, sociais, econômicos, entre outros, não estão desvinculados do patrimônio relacional, e sua manutenção e ampliação também se fundamentam na tradição. Uma prática cultural, como uma Roda de Choro, por exemplo, que tem capacidade de criar e manter patrimônios relacionais, pode ser considerada o que Ivan Illich (1976) denomina *ferramenta convivencial*. A tradição adquire sentido presente quando permite, facilita e promove o exercício da convivência. De acordo com essa argumentação, a Roda de Choro tem papel fundamental na manutenção e atualização da tradição do gênero. Essa perspectiva é coerente com a de Roberto Moura (2004), que identifica, na Roda de Samba, o lugar de atualização da tradição.

A terceira vivência temporal descrita por Guerreiro Ramos (1981) diz respeito precisamente ao modo como a tradição se *modifica*, ou seja, à forma como ela se deixa alterar por inovações. Segundo ele, o *tempo de salto* é aquele em que ocorre o *desenvolvimento*, pois é onde a criatividade humana é exercida. O tempo de salto não se refere ao *chronos* grego, nem ao tempo antropológico buberiano, mas sim a outro conceito temporal também grego, o *kairos*. A palavra *kairos* designa *um tempo não quantificável que é constitutivo das percepções humanas do processo que conduz a eventos críticos* (Ramos, 1981, p. 169). A vivência do tempo de salto é uma experiência simbólica, em que a pessoa rompe os limites sociais que se lhe impõem e, *lançando às*

profundezas, aprende a ajudar-se a si mesma (Kierkegaard⁶, 1962, p. 58, *apud* Ramos, 1981, p. 170). O *kairos* é o tempo do exercício da criatividade individual, e a ação das pessoas é auto-motivada, autônoma e responsabilizada. A vivência do *kairos* permite *o máximo de opção pessoal e o mínimo da subordinação a prescrições operacionais formais* (Ramos, 1981, p. 152). O *kairos* é o tempo da aventura artística e criativa, vivenciado em momentos críticos de ruptura. O desenvolvimento, se concebido de acordo com o tempo de salto, cuja medida é a *ruptura*, pode ser entendido como o *aparecimento de novidades*.

A história do Choro, com efeito, está repleta de eventos críticos de mudanças associadas ao seu desenvolvimento. Para encontrar um exemplo, basta olhar o sumário do livro de Cazes (2005), e observar que o autor concedeu ao Capítulo 10 o título de Carinhoso e Lamentos: Revolução no Choro. Ele afirma que tais Choros mudaram a história do gênero; todavia, geraram polêmica. A estranheza causada pelo lançamento desses choros de Pixinguinha, segundo o autor, se deve ao fato deles apresentarem formatos diferentes dos choros que se faziam até então. Os dois Choros revolucionários não seguiam à risca o padrão Rondó, forma usual do Choro; para complicar ainda mais, “Lamentos” apresenta uma pequena introdução. Um crítico musical da época, Cruz Cordeiro, escreveu na Revista Phonoarte que, em Lamentos, *não se encontra um caráter perfeitamente típico*; quanto ao Carinhoso, afirmou: *parece que nosso compositor anda muito influenciado pelos ritmos e melodias do jazz (...)*, e termina: *não nos agradou*. Apesar de os choros continuarem sendo escritos em 3 partes, a existência de choros em duas partes, com ou sem introdução, se consolidou na tradição do gênero, tornando-se comum. Pixinguinha, considerado o maior expoente do Choro, foi responsável ainda por mudanças em sua condução rítmica, com a introdução de instrumentos percussivos, como o pandeiro, omelê, prato e caixa, entre outros, ainda nos primórdios do gênero (Cazes, 2005). Pixinguinha também deixou um legado ao criar seus famosos contrapontos no saxofone, mais tarde em sua carreira.

Outros proeminentes nomes do Choro também ousaram inovar. Garoto, de acordo com Cazes (2005), conseguiu *amalgamar informações oriundas do jazz e da música de concerto, fazendo com isso um tipo de composição altamente moderna*,

⁶ Kierkegaard, Søren. *The Present Age*. New York, Harper & Row, 1962.

comunicativa, tecnicamente bem resolvida (...). Livingston e Garcia (2005) afirmam que Garoto revolucionou o Choro com sofisticação harmônica sobre ritmo e melodia tradicionais; suas composições eram diferentes de tudo o que havia sido feito antes. Por fim, afirmam que foram tão importantes as inovações de Garoto, que ele pode ser considerado o precursor da Bossa-Nova.

Jacob do Bandolim, de acordo com Livingston e Garcia (2005), criou um novo padrão para as composições no Choro, ao introduzir as tríades diminutas e os acordes com sétima. Os autores afirmam que esse padrão é ainda abraçado por muitos. Waldir Azevedo, por sua vez, criou o cavaquinho solo. Trilhando a história do Choro, observamos que eventos críticos de mudanças estão associados ao gênio criador de grandes intérpretes e compositores. Essas mudanças podem ocorrer em todos os elementos da música, desde instrumentação, passando pela harmonia, melodia, ritmo, forma, técnica, enfim, tudo está sujeito à mudança. Mas, de forma geral, sempre que uma mudança se introduz, cria controvérsia, polêmica, e não agrada a todos. Isso ocorre justamente porque as mudanças não são graduais; elas sempre representam o rompimento com alguma convenção.

No exato ponto de falar sobre as mudanças contemporâneas do Choro, os músicos entrevistados mostram discordar em vários aspectos. Fornecem definições imprecisas, ou mesmo afirmam não conseguir definir alguns novos rumos que o Choro tem tomado. Mas não deixam de manifestar opinião sobre tais acontecimentos, que demonstram conhecer bem. Reconhecem vanguardas do gênero e as associam com instrumentistas contemporâneos.

O rompimento com as convenções da tradição é facilmente identificável por aqueles que vivem mergulhados no gênero. Mas o difícil não é isso. Segundo os entrevistados, trata-se de conseguir identificar aquilo que pode ou deve e aquilo que não pode ou não deve ser alterado. É precisamente nesse ponto em que não são unânimes. Em termos de instrumentação, os chorões, em geral, são favoráveis à inserção de novos instrumentos no gênero, mas alguns deles colocam ressalvas:

Tonho do Pandeiro: Nós temos aquele Dirceu Leite, né? Ele traz vários tipos de instrumentos. Às vezes uns saxofones diferentes, um barítono, tuba. Às vezes colocam a tuba pra fazer o papel... Não tem no Choro, mas colocam para fazer o papel do 7 cordas. [No caso da percussão], eu acho que um surdo, não digo bateria, porque aí já passa pro outro lado, mas um surdo, uma caixeta, um tamborim determinadas músicas (...) Eu acho que, tocando suavemente, eu acho que fica legal.

Augusto 7 Cordas: tem que trazer formações diferentes com teclados, instrumentais modernos, teclados, contrabaixo. Não sou contra isso.

Laércio Pimentel: A própria formação do Regional e do próprio Choro (...) ele já é sincrético. Você tem elementos harmônicos europeus, ritmo africano, música brasileira, elementos indígenas. Então, ele, por si só, é uma mistura. Porque se o camarada chegar com uma trompa, um fagote bem tocados, fica um negócio diferente do usual. Às vezes pode ficar muito interessante, pode fazer um arranjo pra harpa e 7 cordas. Por que não? A música não tem essa fronteira de instrumentação. Tem gente que - talvez os mais puristas sim - fala que não pode ter tamborim na Roda. Por que não, velho? Por que não pode?

Marcelo Lima: Acho que é muito bem vindo, instrumentos de fora, a sanfona.... Acho que também todo instrumento é instrumento. Todos produzem sons. Todos são bem vindos. Se o cara vai tocar acordeon, bandoneon, ou dgeridoo, como chama aquele australiano? Se o cara consegue fazer uma melodia, e ele consegue tocar o choro, é bem vindo. É uma forma de transformar a música. Porque a gente não pode ficar simplesmente congelado no tempo.

Henrique Neto: é uma questão de linguagem, né? Você pode dar a sua contribuição nesse sentido, se for de bom gosto, e que não descaracterize muito. Porque não adianta também a gente querer misturar muito as coisas. Porque senão fica uma forçação de barra. Porque a coisa foi construída de uma maneira, então tem uma maneira de ser feito com os instrumentos que tem um apelo ali para aquela música. Por exemplo, uma guitarra com distorção no Choro, eu acho que não encaixa, em determinados... o Armandinho faz isso muito bem, mas ele pega choros que tem a ver com esse lance, choros mais animados, sacou? Aproveitando a levatada de bola da música, entendeu? Porque, se ele pegar uma música lenta, uma coisa sofrida, e botar uma guitarra com distorção, vai ficar forçação de barra. Então tem que ter bom gosto. Mas eu não acho que seja impossível não.

Leonardo Benon: Acho legal outros instrumentos. Vê o Cacaí tocando viola [caipira] na Roda... Toca bem, acho que o cara pode até tocar guitarra, o importante é manter a linguagem.

Trinta anos depois da apresentação de Armandinho Macedo no Segundo Festival Nacional de Choro, aquela novidade por ele apresentada é ainda olhada com desconfiança por chorões bem mais jovens do que ele, como é o caso do violonista Henrique Neto e do cavaquinista Leonardo Benon. Eles afirmam que a guitarra elétrica pode até ser usada, desde que *com bom gosto e mantendo a linguagem*. O uso da bateria, embora seja freqüente em apresentações de Choro contemporâneas, inclusive no Clube do Choro de Brasília, é criticada pelo pandeirista entrevistado. Por outro lado, nenhum deles se mostrou totalmente contrário à inserção de novos instrumentos no Choro, nem à existência de formações instrumentais diferentes do Regional.

Alguns entrevistados mostraram rejeitar as alterações na harmonia que vêm ocorrendo nas performances do Choro. Outros entrevistados não fizeram referência a esse aspecto.

Dudu 7 Cordas: Você não está tocando a harmonia do choro. Está empenando sempre, então não é Choro. O violonista que acompanha, empena sempre, não consegue fazer um Fá maior com a tríade. O violão de 7 cordas não sabe fazer um arpejo, só estuda escala. Se for fazer uma Roda de samba, vai tocar tudo empenado, vai dar base pra quem? O sete cordas faz só pentatônica, e o cavaquinho faz ré menor com sexta e sétima maior. Se o cavaquinho só usa isso, não é mais samba e não é mais Choro. Então, a coisa vai mudar. Não vai ser mais Choro. Bom pra quem está indo para esse lado, porque eu não vou tocar isso.

E bom também para quem está ficando nessa parte do meio termo. (...) Acho que vai acabar mudando o nome disso aí. [Meu objetivo é] tocar uma coisa que eu estou gostando, sem objetivo de empenar as coisas. Também não quero ser o que chamam de tradicional. Eu quero fazer um som sem muita loucura, sem muita doideira, que hoje em dia está tendo. Meu objetivo é esse. Sem fugir dos princípios, sem esquecer os princípios de samba e de Choro.

O violonista Dudu 7 Cordas claramente rejeita as alterações nas harmonias do Choro; já o cavaquinista Leonardo Benon aceita naturalmente essas inovações. Ambos são jovens instrumentistas, evidenciando que, nem sempre, a aceitação ou rejeição de alterações no Choro vincula-se à idade.

Leonardo Benon: As influências de hoje são da bossa nova, do *jazz*. Essas harmonias quebradas... é diferente o entendimento. Você pega as gravações do Choro Livre... É tudo diferente, o jeito de tocar... É diferente do que nêgo fazia no Rio de Janeiro. Você vê lá aquela coisa quadradinha... É outra história, é legal, é legal também.

O relato a seguir mostra que o violonista de 7 cordas, pertencente à primeira geração do Choro em Brasília, tem restrições ao excesso de virtuosismo nas performances do violão, que ele considera uma tendência contemporânea:

Augusto 7 cordas: agora, fazer essa coisa de metralhadora musical... transformar o instrumento numa metralhadora musical, como esses violonistas mais novos aí... Na minha concepção, isso já é um exagero. Porque eu vejo o 7 cordas como um instrumento de acompanhamento. Um instrumento para preencher os espaços vazios quando a melodia pára. Então, você não pode competir com o solista.

Já outro violonista vê mais possibilidades para o violão, além do acompanhamento:

Henrique Neto: Depois do trabalho principalmente do Raphael Rabello, que introduziu esse instrumento em violão solo, outras pessoas estão desenvolvendo isso. E você pode pegar grande parte dos violonistas que já estão seguindo essa linha também. Então, o violão de 7 cordas tem muito recurso, ele tem uma região mais grave, que você, sabendo usar, não precisa de um acompanhamento... (...) Então ele é um violão que se presta muito a esse trabalho também, de solo.

Um aspecto interessante quanto à modernização do Choro diz respeito à sua relação com o *jazz* norte-americano. Na década de 1920, Pixinguinha recebeu críticas às músicas Lamentos e Carinhoso ancoradas na idéia de que tais composições importavam elementos do *jazz*, e não poderiam mais ser consideradas música brasileira. Noventa anos depois, ninguém associa Carinhoso e Lamentos com *jazz* norte-americano. Essas são composições brasileiríssimas. Mas alguns repetem a mesma crítica feita por Cruz Cordeiro ao Carinhoso de Pixinguinha, quando se trata de avaliar as inovações contemporâneas do Choro. Outros, contudo, afirmam ser importante a influência do *jazz* em suas próprias formações, e afirmam buscar aproximação com esse gênero:

Dudu Sete Cordas: Dá pra contar no dedo as pessoas que não estão nessa onda de tocar *jazz*.

Marcelo: Aqui em Brasília, os caras que eu conheço tocando há dez anos, quando eu me tornei profissional, e que tocava só Choro, hoje todos estão tocando *jazz*. Quase todos. Tocam mais pro lado do *jazz*. Você vai ver *show* deles é assim: você vê o Choro, as interpretações, mas vê que a linguagem já entrou na linha do *jazz*.

Augusto: O que você tem visto ultimamente, salvo engano, é *jazz*.

Leonardo Benon: hoje em dia, você vê o pessoal tocando... A galera anda tocando muita coisa com linguagem modal, e o Choro não é baseado por aí, a harmonia do Choro não é baseada na do *jazz*. Tanto que até o Garoto vir dos Estados Unidos... porque o Garoto fez uma revolução na parte harmônica da música brasileira. Antes, a música brasileira se restringia no máximo a tétrades, uma coisa básica, um acorde com sétima. Aí o Garoto viu o que estava sendo feito nos Estados Unidos e conseguiu adaptar. Ficou moderno para caramba, legal! O Choro está sempre aberto para essas coisas, mas ele nunca perdeu a linguagem na parte da melodia. A mesma coisa no contraponto. O pessoal está pegando muitas escalas de *jazz*. É muito mais fácil. O cara aprende um desenho de uma escala no violão. Aí, se ele botar um semiton pra frente, ele faz o mesmo desenho. Muito mais fácil você aprender assim do que na corda solta. Fazer no arpejo, tocar com escalas armadas é muito mais fácil. Mas o som fica mais preso.

Frango: Porque, hoje em dia, a gente está fazendo um quarteto. O “Galinha Caipira Completa” não envolve só o Choro. Envolve o Choro, o baião, o *jazz*. São vários elementos que compõem o estilo de música que é esse trabalho novo que a gente está fazendo. (...) Então, tem o negócio do cavaquinho no *jazz*, por exemplo. Dessas influencias do *jazz*, por exemplo. Dessas misturas todas que a gente ta fazendo agora nesse quarteto

Laercio: Essas aulas de improvisação que eu tive são mais do mundo *jazzístico*, né? Porque a gente tem a escola da vivência do Choro. Você aprende a tocar. Mas uma escola tão fundamentada como a do *jazz*, o Choro não tem.

Henrique Neto: Eu procuro estudar música clássica, que é muito importante, e *jazz*. Não me fecho muito.

Rafael dos Anjos: No *jazz* tem a escala alterada, e no Choro já não tem muito. Dependendo do choro, né? Hoje em dia, com tantas informações, os compositores já estão botando isso. O próprio Rogerinho [Caetano], o Hamilton [de Holanda]. Na música deles já tem isso.

A estranha relação do Choro com o *jazz*, de fato, remonta às origens do gênero brasileiro. Se o Choro nasceu já filho de outros gêneros e ritmos, embora tenha seguido seu próprio rumo, como nos mostra sua história, nunca se desvinculou completamente daquelas que lhe deram origem ou de outras músicas do estrangeiro. O que se deseja afirmar é que o Choro nunca deixou de olhar e ouvir a música produzida em outros lugares. As tendências predominantes na música erudita e no *jazz*, principalmente, foram e ainda são importantes influências. Portanto, embora mesmo que o pensamento contemporâneo tenda a não mais considerar a música européia (ou o *jazz*, ou qualquer outro gênero) como centrais, a própria música brasileira, os músicos brasileiros, trazem, como parte de sua tradição, o hábito de olhar para fora do Brasil, buscando identificar vanguardas, novidades e tendências. Essa característica do Choro não pode, portanto, ser ignorada. Carlos Sandroni (2001) afirma que, no período que coincide com o

surgimento do samba, em que coabitavam os ambientes musicais populares a polca, o lundu e o maxixe, houve uma mudança nos ritmos africanos, caracterizados por acentuada contrametricidade:

Essa forte contrametricidade o submeteu [o samba] a uma espécie de recalçamento operando a diversos níveis: cognitivo, pois o ouvido tende a rejeitar ou reinterpretar informações essencialmente diferentes dos padrões habituais numa cultura musical dada; social, pois sua diferença excessiva remetia a seus portadores - os negros, escravos até 1988, marginalizados desde então - no que possuem de irredutível, de desconhecido, de incontrolável. Finalmente, o ritmo em questão foi submetido também ao que poderíamos chamar de recalçamento estético, pois mostrando de maneira demasiado gritante a marca de música de negros, ele fazia-se atribuir a mesma inferioridade atribuída a seus portadores. De todas essas atribuições há inúmeros exemplos na literatura. Eles são manifestações verbais do recalque da música afro-brasileira, assim como a ausência de registros de ritmos demasiado contramétricos antes de 1930 é manifestação musical do mesmo recalque.” (Sandroni, 2001, p. 222).

Podemos dizer, a partir da análise de Sandroni (2001), que a música brasileira, em geral – e isso é válido para o Choro -, não somente é aberta às influências do estrangeiro, mas padece (ou ao menos, ao longo de sua história, padeceu) também de um complexo de inferioridade frente às músicas produzidas na Europa e nos EUA. De alguma maneira, a música brasileira tenta se igualar, ser aceita, ou ser considerada uma música digna do reconhecimento dentre os grandes nomes da música mundial. Tamanha é a complexidade do universo musical brasileiro que, sem se livrar do recalque, a música brasileira conseguiu (e consegue) ser original. O Choro, como música brasileira, carrega em si esse paradoxo: embora sendo original e se reconhecendo como tal, segue tentando se afirmar perante a música do exterior; para isso, assimila seus elementos e se deixa influenciar por suas tendências. Negar isso, ou sugerir que o Choro dê as costas para a produção musical estrangeira, é negar um elemento que faz parte de sua própria essência.

A figura a seguir ilustra, imagetivamente, o paradoxo citado acima.



Figura 1. Os Oito Batutas, no início do século XX.

Observamos que a fotografia tenta tornar o conjunto Regional de Pixinguinha semelhante a uma banda de *jazz*. O pandeiro não está presente, e foi substituído pela bateria. O violão, parte dos Regionais de Choro desde sempre, também está ausente. Em contrapartida, estão presentes dois saxofones, o trombone e o trompete; o banjo ocupa o lugar do cavaquinho. Essa foto serviu como divulgação dos Oito Batutas, e evidencia que, àquela época, parecer-se com um conjunto de *jazz* era valorizado; ainda assim, as composições tocadas eram primordialmente choros. Do ponto de vista musical, a mesma postura era válida. Por exemplo, o Choro *Ix0*, de Pixinguinha, foi elaborado visando demonstrar a capacidade virtuosística dos instrumentistas brasileiros, provando que poderiam fazer frente aos norte-americanos do *jazz*, famosos pelo virtuosismo.

Em Brasília, uma novidade instrumental é o grupo Galinha Caipira Completa, formado por jovens instrumentistas (que, inclusive, foram entrevistados) ligados ao Choro (três integrantes do quarteto são professores da Escola de Choro Raphael Rabello). A imagem de divulgação do grupo não deixa de ser uma atualização da foto dos Oito Batutas:



Figura 2. Galinha Caipira Completa, no início do século XXI.

Interessante é também o texto de identificação do grupo, publicado no site de relacionamento *myspace* (www.myspace.com/galinhacaipiracompleta):

O grupo instrumental, formado pelos músicos Márcio Marinho (Cavaquinho), Rafael dos Anjos (Violão), Hamilton Pinheiro (Contrabaixo) e Rafael dos Santos (Bateria), tem uma proposta totalmente inovadora em termos musicais. Versáteis por terem influências e formações musicais variadas, que vão do choro, samba, baião ao jazz, compõem um estilo bem contemporâneo de se fazer boa música instrumental com swing brasileiríssimo e influência dos grandes improvisadores do jazz. O resultado é um som vigoroso, vibrante, preciso e inesperado. Composições e arranjos bem elaborados, na dose certa, sem exageros.

As imagens nos mostram que a olhada para o exterior conformou e conforma o Choro. Sem essa olhada, ele certamente seria outro. O paradoxo que advém do modo como olha para o exterior também está, de alguma forma, inscrito em sua sonoridade. Mas isso significa que o Choro anda, desde sempre, à reboque do *jazz*? Ou que o desenvolvimento do gênero depende daquilo que é produzido no exterior? A resposta óbvia é: não. Isso, contudo, não elimina a possibilidade de o Choro manter, por tradição, o hábito de se inspirar no *jazz* e em outras músicas estrangeiras.

Ainda no início do Século XX, na Semana de Arte Moderna de 1922, essa questão era amplamente discutida, não somente em relação à música, mas em termos de toda a cultura brasileira. Um dos conceitos mais interessantes cunhados pelos modernistas é o da *antropofagia*. O princípio antropofágico, segundo Rolnik (2000, p. 452) é *engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação*. De acordo com ele, a cultura brasileira funciona como um estômago, processando tudo o que vem de fora, transformando aquilo em algo próprio, sem que isso comprometa sua identidade. Os dois manifestos produzidos por Oswald de Andrade durante a década de 1920 – *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e *Manifesto Antropófago* (Schwartz, 1995), defendem o livre contato das culturas, sem a preocupação em definir o que é cultura local e o que é cultura estrangeira. Todavia, alertavam para o perigo de a cultura externa engolfar por completo a cultura brasileira, ainda em formação, descaracterizando-a; por outro lado, criticava o isolacionismo e o conseqüente exotismo da cultura (e da música) brasileira, que a transformariam em “macumba para turistas”.

O princípio antropófago dos modernistas foi uma expressão artístico-filosófica da resposta ao paradoxo da cultura brasileira, que, embora buscando autenticidade, foi conformada numa realidade de dependência, pela condição colonial do Brasil. O aforismo mais famoso do *Manifesto Antropófago*, que muito bem expressa a tensão desse paradoxo, é *TUPI OR NOT TUPI*, uma paródia da dúvida existencial hamletiana (Schwartz, 1995, p. 141). As falas dos chorões sobre a modernização do Choro e sua relação com o *jazz* são, sem dúvida, uma atualização dessa dúvida Andradeana.

A reflexão do filósofo Leopoldo Zea (1978), acerca do lugar do homem latino-americano no mundo, tem profundas implicações para o entendimento da relação do Choro com as músicas estrangeiras. De fato, nosso gênero depara-se continuamente com o problema da autenticidade, da originalidade e da universalidade. Repete constantemente a indagação se é ou não uma música autêntica e original, que é parte de uma questão maior, se somos ou não um povo capaz de fazer música de qualidade. Essa é a dúvida de uma música que enfrenta a questão do colonialismo e da dependência. Mas é autêntica a música que emana da realidade concreta vivida por aqueles que a produzem. Portanto, considerando que a realidade em que se encontra o povo brasileiro

é essencialmente diferente da realidade norte-americana, sobretudo pela dependência, mas também pela miscigenação racial e cultural, sua música irá refletir as questões que emanam dessa realidade, que são diferentes das questões que a música ocidental se propôs. Em outras palavras, a originalidade da música requer seu enraizamento em uma realidade concreta e vivida. E tal realidade abarca uma constante olhada para o exterior. Por isso, a dúvida “*é choro ou é jazz?*” existe desde os primórdios do Choro, e podemos dizer que continuará existindo. Sem, com isso, que perca sua autenticidade e originalidade.

A música brasileira depara-se também com a questão de sua universalidade. Considerando que qualquer música, para ser música, necessita ser universal (ou seja, deve ser capaz de transmitir algo a qualquer homem), a música brasileira – o Choro – não deve ser a etno-música do homem brasileiro para esse mesmo homem brasileiro; mas uma música que, embora tenha sua origem na realidade desse homem, é realmente uma música sem mais, do homem para o homem, onde quer que se encontre.

Buscando tornar sua música universal, os chorões andam mudando as coisas, com influências do *jazz* e do que se convencionou chamar *world music*. Para eles, estar aberto a outras influências é condição de possibilidade de expansão do Choro, e de seu reconhecimento no exterior. O relato de Rafael dos Anjos não deixa dúvidas quanto ao seu interesse por outros gêneros musicais; deliberadamente, se deixa influenciar por eles:

Rafael: O que eu coloco na minha música é tudo o que eu aprendo, o que eu ouço. Tudo o que me inspira. Não é só Choro. Eu gosto de *jazz*, de *world music*, de música *pop* para caramba. Eu curto mesmo. Gosto de bossa nova. Eu gosto do Brasil inteiro, mas gosto de música americana também. Gosto do que eles fazem lá. Eles são muito competentes no que fazem, né? É tudo isso. A minha música é tudo isso. Teve uma época na minha vida que eu ouvi muito Pat Matheni ; ele influenciou muito a minha música, porque ele tem uma forma muito simples de compor. Até botei umas para o Frango tocar, passei a partitura.

O flautista carioca Fábio Luna, por sua vez, defende a idéia de que as fronteiras entre gêneros musicais são artificiais, pois eles se influenciam mutuamente, e são abertos a influências de todo o tipo de música.

Fabio Luna: E essa história do *jazz*. A gente viu no Youtube o Tom Jobim falando sobre o que é o *jazz*, né? Ele disse que originalmente é tudo o que balança. Depois foi estreitando essa visão, e descobriu-se que o *jazz* é uma estrutura musical que tinha uma certa harmonia. Com o Choro também: era uma coisa muito mais ampla, e depois começaram a estreitar uma coisa que era muito mais ampla.

Um dos aspectos mais interessantes mostrados pelas entrevistas, no âmbito da modernização do Choro, refere-se à citação muito freqüente, por parte dos músicos entrevistados, quando discorriam sobre inovações no Choro, da música de Hamilton de Holanda. É importante enfatizar que Hamilton de Holanda não foi mencionado pelos pesquisadores. A referência a ele se deu de forma espontânea. Esse notável bandolinista teve sua carreira iniciada ainda na infância, e, muito jovem, tornou-se um virtuose do bandolim. Foi fundador da Escola de Choro Raphael Rabello mas, por força dos compromissos de sua profissão de músico, fixou residência no Rio de Janeiro. Apesar disso, o som das dez cordas de seu bandolim ecoa ainda em Brasília. A relação que os músicos guardam com ele é fundamentalmente de reverência e admiração, ainda que alguns achem sua música por demais complexa, ainda que outros pensem que não se trata mais de Choro, ainda que não consigam sequer defini-la. A seguir, os relatos dos chorões sobre a nova cara do velho Choro, como o próprio Hamilton já definiu sua música:

Dudu Maia: Eu acho que o som do Hamilton é mais um som do Hamilton. Acho que ele vai fazer tanto som ainda... Porque ele já fez um monte de coisa, já gravou muito, já fez muita coisa diferente. Recentemente, veio com aquele projeto íntimo, só tocando música conhecida bem relax, bem à vontade. Eu acho que ele está trazendo muita gente desentendida para o entendimento, acho que ele tem esse poder. Como o Yamandú também. Esse projeto Brasileiros, que é *jazz* ou *World music*, sei lá, uma parada que virou uma linguagem universal, eu acho que tem a ver com o que está acontecendo de novo no mundo. (...) Como o Hamilton está tocando no mundo inteiro, ele está recebendo muita informação. A música dele virou uma coisa universal, entre aspas. Porque ele está vendo muita gente legal tocando, de várias etnias. Não tem como não mexer com o cara, ainda mais inteligente como ele é. Ele consegue absorver as paradas e sabe usar, né? Com esse negócio que eu tive com ele, de tocar com o Mike Marshal, o cara do blue grass, eu vi o contexto do bandolim americano. Ele já estava lá há algum tempo. Ele conseguiu unificar isso no bandolim dele. Ele absorveu aquela informação, e aplica e usa.

Dudu Maia descreve a encarnação do princípio antropófago na música de Hamilton de Holanda, que consegue utilizar o bandolim norte-americano na música brasileira. Ainda assim, ele não classifica a música de Hamilton como Choro, nem como *jazz*. Deixa claro para o leitor que não é capaz defini-la. Outros instrumentistas compartilham essa opinião:

Leonardo Benon: Vê o Hamilton, não tem nem o que falar do cara, o cara é um monstro. Sabe tudo. Foi fazendo o Choro moderno, Choro moderno, e agora está fazendo o som dele, que não é Choro. Na verdade não é nada, é o som do Hamilton.

Marcelo Lima: Inclusive, falando do nosso mestre Hamilton, o que aconteceu com ele, na verdade foi isso. De Choro, ele passou a tocar *world music*, e hoje em dia, sei lá o que ele toca. Que música é essa. Não tem nem estilo definido. Daqui alguns anos é que vai se definir o estilo que ele toca. Mas eu tenho certeza que a onda dele ter tocado *jazz*, outras coisas, fez com que ele, quando volta para o Choro, tenha um acervo, um arquivo de possibilidades maior.

Reco do Bandolim: Hamilton de Holanda, quando você vê ele tocando, ele tem uma pegada do Choro. Só que o que ele faz hoje não é Choro, ele tem uma linguagem, quando ele improvisa, fruto do talento dele, do estudo dele. Ele tem elementos do *jazz* ali.

Apesar de não rotularem o *som do Hamilton* como Choro, os entrevistados reconhecem nele um profundo conhecedor da tradição do gênero:

Dudu Maia: o Hamilton tem um outro jeito de tocar música brasileira, né, velho? Agora, bota ele numa Roda de Choro. Ele vai tocar tudo e para caramba, e vai ficar na linguagem, e vai fazer Choro também. Ao mesmo tempo [em que ele mesmo não classifica sua música como Choro] eu já ouvi ele falar que tudo é Choro.

Leonardo Benon: mas, se você falar: Hamilton, vamos fazer um chorinho? Ele vai usar a linguagem.

Na genialidade da música de Hamilton de Holanda parece estar presente sua capacidade de articular tradição e novidade. O próprio Hamilton demonstra ter consciência disso, ao escrever, em grandes letras, no encarte de um de seus CDs, a frase: *Moderno é Tradição*.

Os relatos, de forma geral, indicam que Hamilton de Holanda é uma grande referência para os jovens instrumentistas de Brasília. Mas os que já têm alguma experiência, e são professores, por exemplo, enfatizam que tocar como o Hamilton é praticamente impossível. Ensinam aos seus alunos que é preciso primeiro *ouvir o Jacob*, ou seja, ter conhecimento e domínio da tradição do Choro. Hamilton de Holanda, assim como outros jovens instrumentistas de talento impressionante, formados em Brasília, inauguraram, com ele, o que se denomina “uma nova geração” do Choro candango. Mas interessante é observar a convivência de duas gerações distintas do gênero, e o diálogo travado entre elas. O depoimento de Reco do Bandolim mostra, com clareza, a relação entre essas duas gerações:

Reco do Bandolim: eu estou tendo o privilégio de conviver com duas gerações bastante opostas. Eu convivi com o Choro tradicional - eu pretendo escrever um livro -, e o conceito era um conceito bem diferente, muito diferente.

Uma diferença marcante entre as duas gerações do Choro em Brasília está na possibilidade de, contemporaneamente, adotar-se a música como profissão. Isso exige do músico a aquisição de novas habilidades, como a leitura de partituras, como mostra o relato de Reco do Bandolim. Augusto 7 Cordas afirma que essa mudança alterou, também, a relação que os instrumentistas têm com a música:

Augusto 7 Cordas: Na minha época não tinha essa questão da profissionalização. Assim, do cara seguir carreira de músico, ou tocar por cachê. A gente tocava muito por farra e tudo, né? Quando eu tinha lá minha adolescência, quatorze, quinze anos, tinha muito esse negócio de você tocar por diletantismo, né? Agora, a coisa mudou muito. Hoje, às vezes você liga para a pessoa e você já sabe que o cara vai... Você já tem que dizer para o cara quanto que é o cachê. O cara fala: tá bom, Augusto. Quanto é que é o cachê e tudo, né? Eu, particularmente, penso assim: se o negócio for profissional, eu já falo: vamos tocar de tal hora até tal hora, e o cachê vai ser de tanto.

Tonho do Pandeiro: Por exemplo, essa turma da velha guarda, eles se reuniam. Eles tinham uma sala aqui na 305 norte, e toda a segunda feira eles iam ensaiar, brincar. Ninguém tocava profissionalmente, mas era sagrado: toda segunda feira eles tocavam.

O pandeirista Tonho, que conviveu intensamente com a *velha guarda*, aponta, também, para um maior grau de profissionalização dos músicos mais jovens. Dudu Maia reconhece isso também, e atribui a possibilidade de profissionalização ao fortalecimento do Clube do Choro em Brasília:

Dudu Maia: Se me profissionalizei, eu devo muito, muito ao Reco. Porque a primeira oportunidade de viver de música foi através do Clube do Choro. Não só eu, mas ele profissionalizou muita gente. Isso é um mérito, velho, indiscutível, gigantesco, de respeito com o gênero musical. Porque essa coisa do Choro estar associado com feijoada, boemia...

Mas nem tudo são flores na profissionalização dos chorões. As dificuldades financeiras são constantes, porque os trabalhos são inconstantes. Mas, ainda assim, os jovens instrumentistas tentam viver exclusivamente de música, e sonham com reconhecimento e melhorias na renda. Dudu 7 Cordas é um exemplo:

Dudu 7 Cordas: Na minha situação hoje, hoje - não sei amanhã, pode ser que melhore, dependendo da grana que entrar - está difícil, está contadinho. Estou dando graças a Deus porque eu estou conseguindo. Porque você viver tocando, eu acho isso maravilhoso. Eu acho *show* de bola. É tudo o que eu quero. É igual jogador de futebol: viveu jogando pelada, aí o olheiro viu e mandou ele para o Flamengo. O que o cara quer mais da vida? A diferença é que o jogador ganha bem, e músico é no perrengue.

Marcelo Lima mostra como *viver de música* exige muito mais do que simplesmente ser capaz de tocar:

Marcelo Lima: Mas a profissionalização aparece muito porque alguns artistas ganham muito dinheiro, mas são muito poucos. A profissionalização fica muito desgastante no sentido que a gente quer conquistar alguma coisa, mas não tem espaço para todo mundo. Muito poucos são aqueles que vão ganhar de verdade. A maioria ganha mal, e uma parte que consegue trabalhar ganha bem, mas não tanto. Não está caindo na miséria. Na hora em que você começa a ter muito problema financeiro, você não vai conseguir tocar, porque não vai conseguir comer, não vai pagar seu aluguel, não vai pagar nada. Então, vai ter muito problema. A profissionalização acaba fazendo isso. Você tem que vencer, né? Então fica todo mundo querendo essa vaga, mas é um lugar bem pequeno. No fundo, a gente acaba diversificando. A gente toca várias coisas, faz vários trabalhos tocando. Tem as aulas, as gravações, o músico acaba tendo uma série de atividades. Eu acho que o músico, músico mesmo, que vive da própria música, que só faz ali o que ele quer, são os *popstars* mesmo. Todos os outros estão sempre com projeto. Mesmo caras grandes, famosos, estão sempre com projetos em Caixa Econômica. Você acha que eles não precisam disso? Precisam que é uma beleza. Agora, como eles já têm nome, têm a tendência a ganhar muito mais as coisas. Mas todos eles trabalham muito em função disso, né?

A diversificação das habilidades do músico exige tempo e estudo. Exige dedicação a outras atividades, que não só ouvir e tocar Choro. Por isso, músicos jovens tendem a aprender a ler partituras, a desenvolver técnicas de ensino e aprendizagem, a ter desenvoltura em tocar outras coisas fora do Choro. O veterano Augusto, que trabalha como professor de história, reconhece que é preciso grande dedicação para desenvolver novas habilidades; por isso, ele afirma não querer desempenhar outras atividades ligadas ao Choro que não sejam somente tocar:

Augusto: E essa é a diferença que eu tenho para essa meninada nova, que tem tempo, tem energia e vive de música. Você pode marcar ensaio nove da manhã, três da tarde. Eu tenho outra profissão, eu não posso fazer isso. Se eu fosse um cara profissional e tivesse o dia inteiro, escovasse os dentes com violão, almoçasse violão, aí tudo bem, né?

A profissionalização também traz o risco de converter a música em mera obrigação para os músicos. No caso do Choro, gênero fortemente ligado à informalidade de encontros entre amigos, a radicalização da postura profissional enseja críticas. Marcelo Lima aponta para a perda da capacidade criativa que o profissional da música pode enfrentar:

Marcelo Lima: Quando você se profissionaliza, você, por exemplo, vira funcionário de uma empresa tal. Vai ter que seguir certas regras, vai entrar na regra de mercado. Sua rotina de viagens, sei lá.... Então, isso pode, às vezes, cair naquela coisa de você não ter nem tempo livre de verdade para criar, para deixar sua cabeça à vontade para receber uma idéia nova.

Marcelo preocupa-se com a possibilidade de que a profissionalização do músico chegue ao extremo de, embora se dedicando exclusivamente à música, não tenha *tempo livre* para criar, para destinar à prática musical livre e descompromissada. Ele questiona se vale a pena tornar-se um escravo do mercado do entretenimento. Os chorões da velha-guarda não tinham e não têm essa preocupação. Como sua sobrevivência não depende da música, é justamente no tempo livre que se dedicam a ela. Por isso, é mais fácil que mantenham com ela uma relação de liberdade. O potencial escravizante do trabalho e o conceito de *tempo livre* são objetos da reflexão de Theodor Adorno (2007). Ele afirma que o tempo livre está acorrentado ao seu oposto; em outras palavras, ele existe em função da existência do *tempo não-livre*. Essa oposição é característica da sociedade industrial, em que o trabalho maçante, árduo, duro e não-gratificante é realizado mediante inúmeras formas de opressão e coerção. Na lógica dessa civilização, o que uma pessoa faz fora do trabalho deve estar em estrita oposição a ele. O tempo livre serve para restaurar o corpo e a mente para o trabalho. Nada, pois, que possa

lembrar o trabalho deve ser realizado no tempo livre. Se, por meio do trabalho, uma pessoa realiza sua produção, então, conseqüentemente, o tempo livre é improdutivo. É o momento de realização de imbecilidades, inutilidades e futilidades. Para Adorno (2007), essa é a essência do conceito de *hobby*. Um *hobby* é algo que não se leva realmente a sério; ele só gera a produção de supérfluos, ou então seus produtos têm qualidade inferior. Quando alguém abraça a música por *hobby*, por conseguinte, espera-se dela que não produza nada de relevante. Essa pessoa seria, no máximo, a paródia de um músico. Do contrário, quando alguém é músico profissional, ele tem obrigação de mostrar produção relevante nessa área. Sendo ele operário da indústria do entretenimento, necessariamente lhe cabe algum tempo livre. Pela mesma lógica de nossa civilização, não poderá dedicar-se a coisas relacionadas ao trabalho em seu tempo livre. Portanto, a radicalização da postura profissional, que é parte da lógica de nossa sociedade, pode levar o músico profissional a não querer saber de música, de nenhuma forma, quando não se tratar de *trabalho*. Reco do Bandolim identifica essa tendência nos jovens músicos brasilienses, todos profissionais, que compõem o Choro Livre:

Reco do Bandolim: Por exemplo, agora nós estávamos com o Choro Livre. Vou fazer uma pequena crítica aos meus queridos companheiros do Choro Livre, mas amorosamente. A gente estava não sei aonde num desses países aí, e eu louco para tocar, já tínhamos cumprido o nosso compromisso. E quando acabou o compromisso, ninguém queria mais saber de tocar. Nêgo quer saber de sair pra passear. Aquilo, depois do primeiro dia, a gente geralmente fica uns três ou quatro dias passeando, ninguém mais fala em tocar. Pô, de manhã acordam estudando (solfeja uma escala); acabou aquilo, guarda o instrumento e falam: vamos passear. Eu fiquei olhando, e disse: gente, antigamente o sujeito ficava louco para tocar, vamos sentar e vamos fazer uma Roda. A gente! Não é compromisso não, é pelo prazer.

Reco reclama da falta de disposição dos garotos para tocar apenas por tocar. Menciona a relação que *antigamente* os chorões tinham com a música: queriam simplesmente tocar. Os garotos fazem questão de gastar o tempo livre passeando; eles estudam, cumprem a obrigação, mas depois desejam se ver livres daquilo que para eles representa trabalho. Claro que esse tipo de reação à música não ocorre o tempo todo com os jovens músicos profissionais, conforme inúmeros de seus relatos nos deixam perceber. Todavia, o veterano Reco do Bandolim identifica neles essa tendência, e afirma ser novidade no ambiente dos chorões. Se tal tendência se radicaliza, não mais serão vistos chorões tocando por – nas palavras de Augusto Contreiras – diletantismo.

Mas e aqueles músicos que não têm a música como profissão? Seria correto dizer que o Choro é para eles um *hobby*, no sentido entendido por Adorno (2007)? A óbvia resposta a esse questionamento é não. Do contrário, deveríamos aceitar que Jacob

do Bandolim, que exerceu a profissão de escrivão durante a maior parte de sua vida, seria uma *paródia de músico*. Uma afirmação imensamente absurda, considerando o legado musical que Jacob deixou. Apenas um centésimo de sua produção no *tempo livre* foi certamente muito mais relevante do que tudo o que ele datilografou em toda uma vida de trabalho. Tampouco não são paródias de músicos os chorões veteranos de Brasília, que, em sua maioria, exercem ou exerceram outras profissões, como é o caso de Alencar 7 Cordas, Augusto Contreiras e o próprio Reco do Bandolim. Não, de fato o Choro não é um *hobby*. O tempo livre dedicado ao Choro não produz inutilidades, nem músicas de qualidade baixa. Os chorões não tocam somente por diversão, no sentido entendido por Adorno (2007, p. 38), que afirma que a *diversão desenfreada* é a antítese da arte. A diversão é possível somente quando o sujeito se aliena de sua realidade; para ele, a arte requer enraizamento na realidade, pois ela é deve ser um modo de reflexão sobre a realidade. Nas palavras de Adorno (2007, p.41): *divertir significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência*. As falas dos chorões mostram que, embora tenham abraçado o Choro por livre opção, essa escolha não está isenta de sofrimento. Músicos como Augusto poderiam abandonar o Choro e seguir sua vida trabalhando durante a semana e se divertindo nas horas vagas. Mas ele escolhe passar pelos dilemas que música traz, submeter-se a julgamentos, por vezes impiedosos, sobre sua prática musical, e enfrentar seu próprio senso crítico, que o compara a outros violonistas. Tudo isso gera sofrimento. Ele gasta seu tempo livre com uma atividade que traz, entre outras coisas, é certo lembrar, uma dose de sofrimento. Para Adorno (2007), esse é o preço pago por aqueles que conseguem converter *tempo livre* em *liberdade*.

No complexo contexto do Choro, a oposição *tempo livre* x *tempo produtivo*, se existe, não tem proeminência; nele, a capacidade produtiva e a liberdade criadora não se separam. O modo de organização de nossa sociedade, que separa o trabalho do lazer, a produtividade da liberdade, tem potencial desenraizante. A separação entre *tempo livre* x *tempo produtivo* indica, utilizando a terminologia proposta por Guerreiro Ramos, que a organização de nossa sociedade é *monocrônica*; nela, somente transcorre o tempo linear, ligado à produtividade e à economia. O Choro, conforme já discutido, tem um modo de organização que permite a policronia. A radicalização da profissionalização do chorão pode, contudo, levar à redução dos espaços de vigência do tempo convivial e do

tempo de salto. Em realidade, quando os chorões falam da importância de *tocar por tocar*, estão defendendo a manutenção do espaço em que o Choro ocorre fora do ambiente estritamente profissional, cujas regras, ligadas ao conceito de produtividade, opõem-se à lógica do tempo convivial. Este encontra refúgio nas Rodas de Choro, que, por suas características, negam os critérios de eficiência e produtividade. Nas Rodas, o músico experimenta a verdadeira liberdade, e exerce sua prática em maior plenitude. Isso, contudo, não elimina a necessidade da profissionalização, como ferramenta de fortalecimento e reconhecimento do gênero, e como possibilidade de aperfeiçoamento dos músicos. As Rodas e o hábito de *tocar por tocar* têm algo a ver com a essência do Choro, e, por isso, sua manutenção é tão importante. De fato, a fala de Marcelo Lima transporta a reflexão de Theodor Adorno (2007) para o universo do Choro:

Marcelo Lima: A gente precisa ter muito mais Rodas e menos artistas famosos. Artistas famosos podem ser poucos, mas muitas Rodas seria interessante.

Os chorões da velha-guarda, que possuem a sabedoria da experiência, aconselham os jovens músicos, que muito cedo se profissionalizam, a tomarem cuidado com o modo como estão se relacionando com a música. Alertam para que não caiam nas armadilhas da profissionalização. Eles enfatizam a necessidade de manter, como parte da tradição do Choro, as Rodas de Choro associadas ao hábito de tocar por tocar. Mas não é só isso. A Roda não é somente um lugar físico; não adianta criar espaços de informalidade onde os músicos obrigatoriamente têm que tocar. É necessária a vontade autônoma de fazer aquilo; é preciso identificar algo que somente ali é possível, e que é imprescindível. Reco e Henrique definem esse *algo* como sendo a *alegria*:

Henrique Neto: ...pela mentalidade do Choro, por essa alegria, por esse prazer de tocar. Porque o que é você sentar e tocar com a galera? É alegria. Confraternizar... é todo mundo que gosta da música. Então, eu tenho isso no meu espírito, de gostar de tocar, que o Choro me deu muito.

Reco do Bandolim: A profissionalização oferece um ângulo que eu tenho reservas. Eu não sinto aquela alegria que a gente tinha quando tocávamos a troco de nada. Eu não sinto. Eu sinto que as Rodas de Choro que acontecem aqui em Brasília acontecem em bar pagando ao sujeito. Nêgo só vai se reunir se tiver pagando. (...) Pergunte ao Alencar. Bicho, não tinha um final de semana que a gente... eu trabalhava no Banco Central, (...) e a noite eu ficava em casa tirando um chorinho novo. E nós ficávamos o final de semana de bar em bar, na casa de um e na casa de outro tocando por alegria. É o mesmo que o futebol de Ronaldo Fenômeno... você chegou a ver Ronaldo jogando quando ele tinha 17 anos? Que alegria, que encantamento! O Garrincha... o futebol dele. É isso que eu digo: é você jogar futebol por alegria, por prazer, por necessidade, porque aquilo faz parte da sua vida. (...) Para mim, o sujeito, para ser um chorão autêntico, precisa ter a alegria do Ronaldo fenômeno aos 17 anos jogando bola. Eu sentia isso com os meus companheiros. A gente ia para tudo quanto é boteco. Quero repetir, acho importantíssima a profissionalização. Tem que pagar, tem que receber. Mas eu sinto falta daquele espírito que existia antigamente, todo mundo ia para casa de um, para casa de outro, ia pra um boteco. Ia tocar por alegria de tocar. E hoje eu não vejo isso em lugar nenhum.

Reco discorre ainda sobre a falta que sente do *espírito de alegria* que existia antigamente, e associa isso à profissionalização. Mostra, portanto, ter consciência do risco que a radicalização das posturas profissionais traz em si, e da importância de manter espaços onde as regras do mercado, da eficiência e da economia não têm proeminência. Marcelo Lima completa os relatos de Reco e Henrique afirmando que a alegria não é somente um estado de espírito dos músicos no ato da performance. Ela está no próprio som que emana dos instrumentos. Ela não pode desaparecer, porque faz parte da essência do Choro.

Marcelo Lima: Mas o Choro, para mim, basicamente é uma música alegre. Toda vez que eu penso em Choro é alegria. Até a música triste do Choro é nostálgica. Ela não é depressiva. É uma saudade de uma coisa legal que ficou na sua vida. Mas o cara não fica mal. Tipo “qui nem jiló”. Sente saudade, mas não vai ficar chorando. Mas ele sente saudade. Faz um acorde para a pessoa que ele gostou, para o lugar que ele esteve. Não é igual no blues, ou em algumas músicas, que a pessoa, quando perde a mulher vai se matar, não sabe o que fazer, fica todo cheio de dor. O Choro não. As próprias linhas harmônicas e melódicas do Choro mostram isso. O Choro tem muito acorde maior, menor e maior com sétima.

O grande mestre Hamilton de Holanda, referência da juventude, orgulho da velha-guarda, sabe tudo. Com seu enorme poder de síntese, resumiu toda essa argumentação em uma frase, encontrada no encarte de um de seus CDs: “Viva o Poder da Alegria”.

CONCLUSÃO

Uma das maiores dificuldades encontradas ao longo da realização desse trabalho foi selecionar quais falas dos chorões seriam utilizadas em cada capítulo. Essa, que aparentemente não passaria de uma questão metodológica, revela aspectos interessantes do Choro e de seu universo. Os chorões, ao falarem do Regional, falavam também de tradição e modernização; ao falarem de tradição, falavam de aprendizagem; ao falarem sobre improviso, falavam sobre história do gênero; ao falarem da Roda, falavam de seus mestres, de como aprenderam, e de seus amigos; ao falarem de arpejos, falavam da Roda; ao falarem do ambiente do Choro, falavam sobre os critérios de avaliação do desempenho. Enfim, os chorões, quando se referem a um aspecto do Choro, ligam-no parece que a todos os demais. Isso evidencia a forte coesão entre a música e tudo aquilo que está fora da música. Mostram os chorões que a música está presente em muitos lugares e de muitas formas, nem sempre quando se está tocando, nem sempre quando se escuta música. Eles ensinam que sua arte não advém de um toque de mágica, ou do dedo divino, mas da convivência no ambiente musical e, mais importante, da vontade de fazer parte daquilo.

A chave para entender e tocar o Choro é simples, porém não é fácil. É simples, pois basta adentrar o universo do gênero, que tem as portas sempre abertas, e vasculhar, destrinchar, bisbilhotar; a partir daí, nos tornamos chorões, e então é uma questão de tempo para que nosso desempenho no instrumento seja reconhecido como bom. É difícil, porque requer alto nível de envolvimento; é preciso que nossa vida pessoal esteja ligada ao Choro. É preciso gostar muito daquilo, a ponto de querer estar sempre com os chorões em casa, nas festas, nos bares, nas viagens de férias. Não dá para ser chorão e gostar mais ou menos de Choro, ou gostar só um pouco, ou só às vezes. Mesmo não sendo profissional, não vivendo de música, é preciso que aquilo faça parte de nossas vidas, e que tenhamos desejo sincero de fazer parte do Choro.

A imbricação entre música e contexto é tão marcante no Choro que não é possível falar de Choro sem se referir ao seu contexto. Essa inseparabilidade não é, como nos ensinam musicólogos como Jonh Blacking e Gérard Bâhague, exclusiva do Choro. Ela faz parte da música. Não existe sistema musical em que a música esteja

separada das coisas não-musicais. A música é coisa dos homens, das coletividades humanas organizadas por suas culturas. Jonh Blacking diz que a música é o *som organizado pelos homens*, e que a ordem sonora é reflexo da ordem vigente na sociedade. Então, a música está enraizada na realidade, e é daí que emana seu sentido. Para entendê-lo, portanto, precisamos entender a realidade onde a música está enraizada.

Mas a realidade é complexa. Ela não é compartimentalizada como a ciência. Ela não separa cultura, sociedade, natureza, ambiente, política, etc., em caixinhas de onde podemos entrar e sair. A realidade é multifacetada, porém una. Então, se, nos discursos dos chorões sobre o Choro não é possível separar com facilidade aqueles que tratam de música daqueles que tratam de cultura, de tradição, de amizades, de aprendizagem, etc., é sinal de que o Choro tem uma forte ligação com a realidade, com o universo em que vivem seus músicos.

A utilização do termo *contexto*, no âmbito do Choro, portanto, não se refere apenas aos contextos imediatos onde as performances tomam curso – a saber, as Rodas e as apresentações. O contexto do Choro diz respeito às dimensões social, histórica, cultural, relacional e política. É complexo, portanto, o contexto do Choro, assim como toda a realidade onde ele acontece. Se, conforme nos ensina John Blacking, é possível encontrar elementos que organizam um sistema musical *fora* da música, ou seja, nos ambientes humanos (que incluem todas as dimensões da vida humana; social, política, histórica, relacional, cultural), é forçoso concluir que uma infinidade de coisas interferem na ordem sonora do Choro. Decorre daí que, conforme inclusive foi mostrado nesse trabalho, a ordem sonora do Choro não pode ser compreendida apenas pelos registros escritos das músicas; mais ainda, nem apenas escutando os choros; mais ainda, nem apenas escutando o Choro e conhecendo sua história e tradição. A forma como comumente se aprende a tocar o Choro, que evidentemente requer o entendimento de sua ordem sonora, é imergindo no universo do gênero. Para realizar esse trabalho nos apoiamos em uma poderosa ferramenta, que expõe o pensamento daqueles que realizam essa imersão: o relato verbal. Por meio dele, os chorões falam o que sabem e, assim, acessamos o quê, para eles, é importante para o gênero e para sua prática.

As falas dos chorões mostram que sua prática musical emerge e se aprimora no seio de uma coletividade humana envolvida com o Choro. Eles aprendem com as

peçoas, tocam com as peçoas e para elas. Do mesmo modo, a maior parte dos conhecimentos associados ao gênero estão com as peçoas, e são transmitidos pela via oral, no percurso de amizades e convivências. Os chorões vêm com naturalidade o aprendizado informal, que desenvolve a capacidade de ouvir e reproduzir, e valorizam essa característica. Valorizam, também, o aperfeiçoamento técnico nos limites das capacidades do corpo humano, almejando o virtuosismo extraordinário. Por contraponto, subordinam o uso indiscriminado da técnica, tão dura de ser adquirida, e do virtuosismo à criatividade e à sensibilidade que produzem interpretações com *expressividade*.

Os chorões sentem-se livres para interpretar e para criar. Eles não interpretam, mas verdadeiramente se apropriam das grandes obras dos compositores consagrados e criam e recriam interpretações. Suas falas mostram que o aperfeiçoamento da prática interpretativa, que inclui o domínio de técnicas e elementos da linguagem do gênero, como a improvisação e a malandragem, fornece a eles os conhecimentos que necessitam para atuar em outras áreas ligadas ao gênero, tais como ensinar, compor, elaborar arranjos, entre outros.

A ênfase na interpretação força, nos chorões, o mergulho na tradição do gênero. É preciso conhecer as interpretações dos choros, principalmente os consagrados. Tão fundamental é a interpretação que os chorões, para tocar um determinado choro, costumam pesquisar e reproduzir as interpretações de grandes chorões. Desse modo, eles passam a dominar diferentes modos de executar e entender o gênero, que variam com a época, o lugar, entre outros. Ou seja, eles, assim, vão adquirindo conhecimento e domínio da tradição musical do gênero. A partir daí – somente quando se tem o domínio da tradição – surgem as condições para que um chorão possa criar *inovações*, e altere elementos da tradição. Os chorões reconhecem que a tradição não se fixa no tempo, e que o sentido de conhecê-la profundamente é justamente ter capacidade de modificá-la.

Um trabalho de natureza acadêmica busca descrever e analisar os elementos da realidade. Para tanto, é preciso ordenar e sistematizar tais elementos de acordo com teorias e conceitos, visando a facilitar o entendimento. Os relatos foram organizados, então, em capítulos, que abordaram temas mencionados pelos chorões em suas entrevistas. Esses temas constituem elementos importantes da ordem sonora do Choro. Eles nos fornecem pistas sobre aquilo que é essencial para o gênero; eles apontam para

uma imagem da alma do Choro, que, de tão fincada em nossa realidade, anda de mãos dadas com a alma do Brasil.

A alma do Choro é redonda. A Roda é sua matriz, lugar onde foi criado e é continuamente recriado. Na Roda, os encontros face-a-face dão o tom da música, que acontece como diálogo instrumental. A música torna-se suporte da comunicação de pessoas que a utilizam para estarem juntas. A Roda não é o lugar de tocarmos *para* ninguém, mas de tocarmos *com* nossos companheiros musicais. Nesse contexto, evidencia-se o caráter coletivo do Choro. Ela teve importância política, pois ajudou o gênero a sobreviver às adversidades, pois ela acontecia em quintais, redutos últimos do gênero, quando nenhum palco abrigou o Choro. A Roda, informal, alegre, dos amigos e da cerveja, transforma qualquer mesa de boteco em altar, reverenciando a tradição e seus mestres e sacralizando choros tocados em feitiço de oração.

A alma do Choro é alegre. As melodias, instrumentação, e o modo de tocar evocam um espírito de alegria e exaltação da vida. Até os choros tristes, melancólicos, como disse um chorão, não são deprimentes, refletindo dor ou revolta, e sim nostálgicos, transmitindo uma saudade boa de algo que se foi ou a certeza de que as coisas vão melhorar.

A alma do Choro é livre. Ele não se prende aos registros, escritos ou gravados, nem as convenções sobre sua forma, sobre o modo como deve ser tocado, sobre os instrumentos que lhes são característicos. O chorão é, antes de qualquer coisa, um intérprete. Ele nunca foi, em toda sua vida de chorão, um reprodutor da partitura. Se um dia assim o fez, ele não era ainda chorão. Pois que se nasce como chorão no exato momento em que se faz a primeira interpretação própria de um choro, quando se ousa, pela primeira vez, alterar qualquer coisa na música, seja ela Carinhoso de Pixinguinha ou O Vôo da Mosca de Jacob do Bandolim.

A alma do Choro é vadia. Ela se inspira no comportamento do brasileiro para encher suas músicas de maneirismos, malandragens e malícias, compondo uma linguagem musical complexa, imprecisa e imprevisível.

Por fim, a alma do Choro é verde e é amarela. Ela reflete nosso modo brasileiro de estar no mundo. O Choro é uma resposta nossa aos problemas que a realidade nos

impôs. Nossa música reflete o que pensamos, o que desejamos e como agimos. Desse modo, sem palavras, o Choro diz muito sobre nós.

REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. 4ª Edição, São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- Almada, Carlos. *A Estrutura do Choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- Andrade, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 4ª Edição, Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- Assis, Yara. Canto Popular: a criação musical para além dos muros da escola. *Dissertação de Mestrado*, Universidade de Brasília, 2009.
- Barboza, Marília T. *Lupercé Miranda: O Paganini do Bandolim*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2004.
- Barboza, Marília T. & Oliveira Filho, Arthur L. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Ed Mec/Funarte, , 1979, 209 p.
- Bartholo, Roberto e Tunes, Elizabeth. *Dois sentidos do aprender*. In: Mitijánez e Tacca_____,2009. (no prelo)
- Bartholo, Roberto. *Passagens: Ensaio entre Teologia e Filosofia*. Rio de Janeiro: Garamond, 2002, 170 pp.
- Béhague, Gerard. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport/London: Greenwood Press, 1984.
- Bernardo, Marco A. *Waldir Azevedo: um Cavaquinho na História*.Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2004, 230 pp.
- Blacking, John. *Music, Culture and Experience*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Botelho, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. *São Paulo Perspec.*, São Paulo, v. 15, n. 2, 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 24/07/2009.
- Buber, Martin. *Eu e Tu*. Tradução de Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977, 170 pp.
- Buber, Martin. *The Knowledge of Man*. Tradução de Maurice Friedman e Ronald G. Smith. New Jersey: Humanities Press International Inc., 1988. 174 p.
- Cabral, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- Carvalho, José J. As Duas Faces da Tradição: O Clássico e o Popular na Modernidade Latino-Americana. *Dados*, v. 35, n. 3, p. 403-434, 1992.
- Cascudo, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª edição, São Paulo: Global Editora, 2002. 768 pp.
- Cazes, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 3ª Edição, Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005, 224 pp.
- Clímaco, Magda M. Alegres Dias Chorões: O Choro como Expressão Musical no Cotidiano de Brasília; Anos 1960 – tempo presente. *Tese de Doutorado*, Universidade de Brasília, 2008.

- Cook, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Costa, Haroldo. *Ernesto Nazareth: Pianeiro do Brasil*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2005.
- DaMatta, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997a.
- DaMatta, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª edição, Rio de Janeiro: Rocco, 1997b.
- Diniz, André. *Joaquim Callado: o Pai dos Chorões*. Rio de Janeiro: Artefato Produto Cultural, 2002, 112 pp.
- Diniz, André. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros – A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007, 143pp.
- Diniz, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos/Record, 1999.
- Diniz, Jaime C. *Nazareth – estudos analíticos*. Recife: Ed. Deca, 1963, 79pp.
- Freyre, Gilberto. *Brasis, Brasil e Brasília*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968.
- Holanda, Hamilton. *Blog*. Disponível em <www.hamiltondeholanda.com>, acesso em 07/07/2009.
- Illich, Ivan. *A Convivencialidade*. Tradução de Arsênio Mota. Lisboa: Europa - América, 1976.
- Illich, Ivan. *Sociedade sem escolas*. 5ª ed., Petrópolis: Vozes, 1979.
- Kerman, Joseph. O movimento da performance histórica. In: *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 255-306.
- Kernfeld, Barry. Improvisation, *Grove Music Online*. Ed. L. Macy (Acesso em 10/09/2006).
- Kolinski, Mieczyslaw. Review of Studies in African Music by AmM. Jones. *The Musical Quaterly*, XLVI/1, jan 1960, p. 105-110.
- Korman, Clifford. A Importância da Improvisação na História do Choro. In: *Anais do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, Rio de Janeiro, 2004. [disponível em [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/CliffKorman.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/CliffKorman.pdf)].
- Laville, Christian & Dionne, Jean (1999). *A construção do saber. Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Editora UFMG/Artmed, 1999.
- Lévy, Pierre. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- Livingston-Isenhour, Tamara E.; Garcia, Thomas G. C. *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*. Indianapolis: Indiana University Press, 2005, 254 pp.
- Lopes, Nei. *Partido Alto: Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005, 263 pp.
- Matos, Claudia. *Acertei no milhar: Malandragem e samba no tempo de Getúlio*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 222 p.
- Millan, Cleuza S. *A Memória Social de Chiquinha Gonzaga*. São Paulo: Ed. SENAI, 2000, 276 p.

- Moura, Roberto M. *No princípio, era a Roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 318 pp.
- Muller, Daniel G. *Música Instrumental e Indústria Fonográfica no Brasil: A Experiência do Selo Som da Gente. Dissertação de Mestrado*, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- Nogueira, Genésio. *Dilermando Reis - sua majestade, o violão: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2000.
- Nunes, Brasilmar F. *O Espaço Social de Brasília: O Descontrole Planejado. Série Sociológica*, n. 174, Brasília, 1999.
- Nunes, Brasilmar. *Brasília: problematizando a cultura de uma cidade estado. Cadernos do CRH (UFBA)*, Salvador - Bahia, v. 38, n. jan./jun, p. 127-152, 2003.
- Pastore, J. *Brasília: a Cidade e o Homem. Uma investigação sociológica sobre o processo de migração, adaptação e planejamento urbano*. São Paulo: Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1969.
- Paz, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 206 pp.
- Pederiva, Patrícia L.M. *A Atividade Musical e a Consciência da Particularidade. Tese de Doutorado*, Universidade de Brasília, 2009.
- Pellegrini, Remo T. *Análise dos Acompanhamentos de Dino 7 Cordas em Samba e Choro. Dissertação de Mestrado*, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2005, 250 pp.
- Pinto, Alexandre G. *Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- PINTO, Aloysio de Alencar. Ernesto Nazareth - Flagrantes. *Revista Brasileira de Música*, n. 5: 13-33 e n.6: 31-49, 963
- Procópio, J. e Correia, F. *O Prazer de Tocar Juntos*. [Documentário-Vídeo] Direção: J. P. Procópio e F. Correia, Brasília, 2005, 1 DVD, 40 minutos.
- Qureshi, Regula B.. Musical Sound e Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis. *Ethnomusicology*, 31:1, 56-86, 1987
- Ramos, Alberto Guerreiro. *A Nova Ciência das Organizações: Uma Reconceitualização da Riqueza das Nações*. Tradução de Mary Cardoso, Editora da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 208 pp, 1981.
- Reis, Leticia V.S. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher, 1997.
- Ribeiro, Darcy. *O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil*. 2ª Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 476 pp.
- Rolnik, Suely. Esquizoanálise e Antropofagia. In: *Éric Alliez (org.). Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. pp. 451-462.
- Rubim, Antônio A. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 2007.
- Sandroni, C. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 247 pp.

- Schutz, Alfred. Making Music Together – A Study in Social Relationship. In: Dolgin, J.L. Kemnitzer, D.S & Schneider, D.M. (eds), *Symbolic Anthropology – A Reader in the Study of Symbols and Meanings*. New York: Columbia University Press, 106-119, 1977.
- Schwartz, Jorge. Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos. críticos. São Paulo: Edusp/Iluminuras, 1995.
- Segato, R.L. *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e tradição arquetipal*. Brasília: Editora UnB, 1995.
- Sève, Mário. *Vocabulário do Choro: estudos e composições*. Chediak, Almir (ed.), Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.
- Silva, Francisco de Assis Carvalho (o Six). *Historietas Hilariantes*. Brasília: edição do autor 1998, 388 pp.
- Siqueira, Baptista. 1967. *Ernesto Nazareth na Música Brasileira: Ensaio Histórico-Científico*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1967, 146 pp.
- Teixeira, João Gabriel L. C.. A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida. *Sociedade e estado*, v. 23, n.1, pp. 15-50, 2008.
- Tinhorão, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 365 pp, 1999.
- Tocando com Jacob: partituras & playbacks. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2006. 140 p.
- Tolstoi, Leon. *O que é arte?* São Paulo: Experimento, 1994.
- Tunes, Elizabeth e Simão, Livia Mathias. Sobre Análise do Relato Verbal. *Psicol. USP*, vol.9, n.1, pp. 303-324, 1998.
- Tunes, Gabriela ; Tunes, Elizabeth e Bartholo, Roberto . Três Tempos do Desenvolvimento Situado. *Oikos*, v. 6, p. 11-31, 2006.
- Vasconcelos, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Martins, 1964.
- Vianna, H. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995. 193 pp.
- Vieira, Luiz Renato e Assunção, Matthias Rohrig. Mitos, Controvérsias e Fatos: Construindo a História da Capoeira. *Revista de Estudos Afro-Asiáticos* n° 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 1998.
- Weber, Max. *A Objetividade do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política*. In: Metodologia das Ciências Sociais. 2ª ed., São Paulo: Editora Cortez, 1993.
- Weil, Simone. *O Enraizamento*. Tradução de Maria Leonor Loureiro, Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração – EDUSC, 2001. 272.
- Zapata, Zélio. O Clube do Choro (mais uma vez) na Escola Parque. *Correio Braziliense*, Brasília, 14 de novembro de 1976. Generalidades.
- Zea, Leopoldo. *Filosofia de la Historia Americana*. México: Editora Tierra Firme, 1978. 296 pp.

ANEXO I – FICHAS DOS MÚSICOS ENTREVISTADOS

Antônio Carlos Affonso (Tonho do Pandeiro) – Nascido em 03 de setembro de 1961 no Rio de Janeiro. Instrumento: pandeiro. Um dos pandeiristas mais respeitados do Brasil, considerado por muitos como mestre. Desde a primeira formação integra o Grupo Choro Livre. Entrevistado em 03/04/2009

Augusto César Contreiras – Nascido em 19/09/1961 em Salvador. Instrumento: violão e violão 7 cordas. Ex- integrante do grupo Choro Livre, músico respeitado pelas velha e nova geração, é uma referência para grande parte dos violonistas do Choro de Brasília. Entrevistado em 22/04/2008.

Eduardo Maia Venturini (Dudu Maia) – Nascido em 27 de janeiro de 1977 em Brasília. Instrumento: bandolim. A convite de Hamilton de Holanda, de quem foi aluno, substituiu o mestre na Escola de Choro Raphael Rabello. Músico atuante do Choro, integra atualmente os grupos Caraivana e AQuattro. Entrevistado em 10/11/2008.

Fábio Luna de Moraes – Nascido em 16 de setembro de 1974 no Rio de Janeiro. Instrumentos: flauta e bateria. Músico atuante na cena do Choro nacional, integrou o grupo de Sivuca e da cantora Zélia Duncan, atualmente é flautista do grupo Caraivana. Entrevistado em 10/11/2008.

Fernando César Vasconcelos Mendes – Nascido em 18 de setembro de 1970, no Rio de Janeiro. Instrumento: violão de 7 cordas. Professor de violão, ex-integrante do grupo Choro Livre e atual Diretor da Escola de Choro Raphael Rabello. Ainda garoto criou, junto com seu irmão, o bandolinista Hamilton de Holanda, o grupo Dois de Ouro. Entrevistado em 07/06/2009

Henrique Lima Santos Filho (Reco do Bandolim). Nascido em 24 de julho de 1954. Instrumento: bandolim. Bandolinista do grupo Choro Livre, é fundador e atual presidente do Clube do Choro de Brasília. Idealizador e fundador da Escola de Choro Raphael Rabello. Entrevistado em 23/06/2009

Henrique Lima Santos Neto (Henriquinho) - Nascido em 19 de agosto de 1986, em Brasília. Instrumento: violão 7 cordas. Professor de violão 7 cordas da Escola de Choro Raphael Rabello, integra o grupo Choro Livre e o Trio Cai Dentro. Entrevistado em 17/10/2008

Laércio Vasconcelos Pimentel – Nascido em 01 de outubro de 1978 em Brasília. Professor de violão 7 cordas e teoria na Escola de Choro Raphael Rabello. Músico atuante na cena do Choro de Brasília é freqüentador assíduo das Rodas de Choro da cidade. Entrevistado em 03/03/2009.

Leonardo Bodstein Benon – Nascido em 04 de maio de 1983 em Brasília. Instrumento: cavaquinho. Professor de cavaquinho da Escola de Choro Raphael

Rabello, músico atuante em apresentações e Rodas de Choro de Brasília. Entrevistado em 07/04/2008.

Luiz Eduardo de Souza (Dudu 7 Cordas) – Nascido em 31 de agosto de 1985 no Rio de Janeiro. Instrumentos: violão de 7 cordas e cavaquinho. Frequentador assíduo das Rodas de Choro de Brasília, é primo do cavaquinista Márcio Marinho. Entrevistado em 07/04/2008.

Marcelo Lima Campos – Nascido em Brasília em 19 de maio de 1971. Instrumento: bandolim. Professor de bandolim da Escola de Choro Raphael Rabello e integrante do grupo Marambaia.

Márcio Marinho de Souza (Frango) – Nascido em 28 de novembro de 1984 em Brasília. Instrumento: cavaquinho. Professor de cavaquinho da Escola de Choro Raphael Rabello e integrante dos grupos Choro Livre, Trio Cai Dentro e Galinha Caipira Completa. Entrevistado em 27/05/2008

Paulo Hélder Mendes Córdova (Paulão) – Nascido em 31 de agosto de 1971. Instrumento: bandolim. Bandolinista conhecido na cena do Choro de Brasília, é proprietário da Tartaruga Lanches, estabelecimento comercial onde ocorre semanalmente uma Roda de Choro frequentada por grande parte dos chorões da cidade. Entrevistado em 28/11/2008.

Rafael dos Anjos Amorim – Nascido em 15 de maio de 1985 em Brasília. Instrumento: violão 6 cordas. Professor de violão da Escola de Choro Raphael Rabello e integrante dos grupos Choro Livre, Trio Cai Dentro e Galinha Caipira Completa. Entrevistado em 14/04/2009

Rogério Henrique Mendes Córdova (Rogerinho) – Nascido em 24 de fevereiro de 1974. Instrumento: pandeiro. Pandeirista atuante nas Rodas de Choro de Brasília, é proprietário, junto com seu irmão Paulão, da Tartaruga Lanches. Entrevistado em 28/11/2008.

ANEXO II – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

1. Qual é sua relação com o choro? Você se considera um chorão? Por quê toca choro?
2. Você toca outros estilos de música?
3. Para você, o quê significa ter boa execução no choro? O que é tocar bem no universo do choro?
4. Existem músicos que tocam mal o choro? Se sim, por quê? O quê é tocar mal o choro?
5. Como você estuda? Quanto tempo dedica ao estudo da música?
6. Como você estuda ou “tira” os choros?
7. O que você considera difícil em relação à execução dos choros?
8. O que considera fácil?
9. Você identifica diferenças entre o choro tocado em rodas, tocado em apresentações, e gravado em discos? Quais são elas?
10. Você costuma tocar em rodas de choro? O que prefere, as rodas ou o palco?
11. Qual é o papel do professor ou dos professores na sua vida musical?
12. Como deve ser o aprendizado do choro? O que é importante para aprender a tocar choro?
13. Você tem fluência na leitura de partituras? O quê é mais fácil para você: tocar lendo ou tocar de ouvido?
14. O que é uma boa interpretação no choro, em termos musicais? E uma interpretação ruim?
15. Fale sobre a importância dos seguintes elementos na execução do choro, em Rodas, em apresentações em geral, no Clube do Choro e no estúdio de gravação:
 - a. Virtuosismo/técnica
 - b. Musicalidade
 - c. Sonoridade
 - d. Conhecimento de teoria musical (o que é importante saber da teoria musical para executar o choro)
 - e. Conhecimento do repertório do choro, da história do choro, das gravações, etc.
 - f. Algum outro elemento importante?
16. Para você o improviso é imprescindível na execução do choro?
17. Como você improvisa?
18. O que é um bom improviso? E um improviso ruim?
19. O que é um bom acompanhamento no choro? E um acompanhamento ruim?
20. Você acha que o choro pode/deve ser tocado por instrumentos não-convencionais em relação ao regional?
21. Para você, como é tocar no Clube do Choro? Existe alguma diferença entre essa casa e outras casas de espetáculo?
22. Para você, qual é o problema mais grave existente no universo do choro?
23. Qual seria a solução?

ANEXO III – CONHECIMENTO BÁSICO DO CHORO

Embora o entendimento do Choro e seus significados seja uma questão bastante ampla, de forma sucinta, seis aspectos musicais podem ser considerados importantes para a compreensão deste gênero musical são eles, a melodia, a harmonia, o centro, a linha do baixo, a linha rítmica e a forma. Embora a melodia possa ser tocada por qualquer instrumento e as gravações mais recentes mostram isso, geralmente os instrumentos usados para fazer o solo são, flauta, bandolim, cavaquinho, clarineta e saxofone. A linha melódica do Choro é construída fundamentalmente a partir de diversas formas de combinações de arpejos e inflexões melódicas (transformações das linhas melódicas arpejadas em melodias de Choro). As células rítmicas básicas que constituem o fraseado melódico do Choro são:



As possíveis combinações das células rítmicas expostas acima também são amplamente utilizadas no Choro.

Embora exista uma grande quantidade de composições publicadas em livros de partituras, o músico de Choro altera constantemente as prescrições da notação original composta pelo autor, imprimindo a elas sua própria interpretação. Outro aspecto importante é que muitos músicos de Choro não recorrem a elas para aprender a tocar. Diversos gêneros são tocados pelos músicos de Choro principalmente, polcas, valsas, maxixes, frevos, baiões e choros. Um aspecto musical relevante referente à construção melódica, emblemático do gênero, é a improvisação. Talvez por se tratar de uma linguagem complexa que sofre influências importantes de outras músicas, nacionais e estrangeiras, e onde é comum a presença de instrumentistas de diferentes formações musicais, exista dificuldade na definição precisa do estilo de improvisação próprio do Choro, embora alguns autores afirmem que a improvisação no Choro deva sempre dialogar com a melodia original. Pode-se observar que a improvisação no Choro segue algumas convenções norteadoras para a sua realização. Essas convenções não são, contudo, um conjunto de regras fixas, pois podem variar conforme o repertório, a ocasião, o nível técnico dos músicos, entre outros. Cabe ressaltar, que é no momento da

improvisação que o chorão exerce a plenitude da sua liberdade criadora para construir e desconstruir frases melódicas.

Outro aspecto importante é a harmonia, podemos apontar que, com o desenvolvimento da prática composicional no Choro, estabeleceu-se um esquema harmônico bastante simples, em que as tonalidades das partes B e C são vizinhas da tonalidade central de A. O esquema formal da harmonia de um Choro, desconsiderando exceções, apresenta-se da seguinte maneira:

[A] em tonalidade maior	[B] na região dominante	[C] na região subdominante
	[B] na região relativa menor	
[A] em tonalidade menor	[B] na região relativa maior	[C] na região homônima maior

As tonalidades mais comuns no Choro são:

- Tonalidades maiores: fá, dó, sol e ré
- Tonalidades menores: ré, lá, mi e sol

Cabe ressaltar, que a estrutura relativamente simples do esquema harmônico do Choro não exclui a complexidade de encadeamentos que foram sendo desenvolvidos ao longo dos anos.

Outro aspecto importante sempre citado pelos chorões refere-se ao centro realizado pelo cavaquinho. Segundo Livingston e Garcia (2005) o centro é considerado um elemento chave para o Choro. O instrumento responsável por fazer o centro é o cavaquinho. O cavaquinho é um instrumento de madeira cujo formato assemelha-se ao violão, porém, de dimensões menores; é tocado com palhetas e possui quatro cordas afinadas da seguinte maneira: ré, si, sol ré, de baixo para cima. Embora utilizado também como instrumento solista a presença do cavaquinho centro é peça fundamental em um Regional de Choro, pois além de fazer, junto com os violões, a condução harmônica, é também responsável pela condução rítmica. Por isso, o cavaquinho tem a importante função de fazer a ligação entre os violões e o pandeiro. A qualidade

percussiva do cavaquinho é reforçada pelo seu registro agudo, pois é afinado uma oitava acima do violão (Livingston e Garcia, 2005).

O cavaquinho produz variações rítmicas que constituem um fator importante da interpretação do Choro, conhecidas entre os chorões por molhos. Há um repertório de variações rítmicas comumente utilizados nas performances; todavia, sempre ocorrem novas variações, criações e improvisos. A mão direita do cavaquinista é responsável pela execução das diferentes variações rítmicas, que são obtidas na maior parte das vezes tocando as quatro cordas simultaneamente. Também é importante função do cavaquinho realizar com precisão as convenções dos choros; por isso, exige-se do cavaquinista conhecimento profundo do repertório, não bastando conhecer apenas a harmonia da música. Abaixo estão algumas das variações rítmicas mais comuns:



Outro aspecto musical importante é a linha do baixo. O instrumento responsável por conduzir as linhas do baixo é o violão de sete cordas. Trata-se de um violão comum acrescido de uma corda mais grave afinada em dó. Conhecido entre os chorões por baixaria, a linha do baixo é produzida nas cordas mais graves do violão de sete cordas, com o uso de um anel de metal com uma pequena palheta na ponta, colocado no dedo polegar, conhecido como dedeira. Livingston e Garcia (2005) afirmam que a criação de uma linha de baixo utiliza alguns recursos estilísticos: preencher os acordes dominantes e tônicos com escalas, utilizar um “baixo caminhante” (melodias ascendentes ou descendentes usando graus conjuntos e arpejos), inserir respostas melódicas ou rítmicas ao cavaquinho ou ao solo, improvisar melodias contrapontísticas, e produzir riffs e pedais. Embora grande parte das baixarias sejam feitas de forma improvisada, algumas estão tão consolidadas pela tradição que já são tratadas como convenções da música, sendo denominadas obrigações. Essa nomenclatura indica que espera-se que tais baixarias sejam sempre tocadas. De forma geral as baixarias preenchem lacunas das

melodias e dialogam com elas; é muito comum que as baixarias façam as preparações para os instrumentos solistas e para as modulações.

Outro aspecto importante do Choro é a linha rítmica. O instrumento percussivo mais usado no Choro é o pandeiro. É constituído de um aro circular de madeira de aproximadamente 25 cm de diâmetro e 5 cm de altura, com uma pele de couro recobrimdo todo o centro do aro. Mecanismos de tensão permitem afinar o instrumento. Abaixo da pele, orifícios no aro de madeira possuem pequenas platinelas de metal (normalmente 12, duas em cada orifício). O pandeirista destre segura o pandeiro com a mão esquerda, e produz movimentos oscilatórios. A mão direita toca a pele ora com o polegar, ora com os dedos indicador, médio e anelar, ora somente com o indicador, ora com a base do punho, ora com a palma da mão. Daí, consegue extrair uma grande variedade de sons (mais graves, mais agudos, mais abafados, mais estridentes, mais longos, mais curtos). O pandeiro normalmente toca seguindo um padrão de semi-colcheias em 2/4. As acentuações variam a depender do estilo tocado; os mais comuns são choros, valsas, maxixes, polcas e baiões. No Choro convencional, o pandeiro enfatiza o segundo tempo do compasso, por meio da execução de uma nota mais grave, produzida com o polegar sem abafar a pele, lembrando a marcação do surdo no samba (Livingston e Garcia, 2005). É função do pandeiro manter o andamento da música, e na maior parte do tempo, o pandeirista toca sem variar a marcação dos tempos forte e fraco; esse modo de conduzir o ritmo é dito tocar reto. Todavia, em alguns momentos da música, essa ordem pode ser alterada, e diz-se que o pandeirista quebrou o ritmo. Tocar reto é importante para dar segurança e estabilidade ao conjunto, de forma que é o padrão mais comum na maior parte do tempo de uma música; quebrar é importante para criar surpresas, e é um recurso utilizado com parcimônia, principalmente nas convenções.

A forma do Choro tradicionalmente segue o padrão Rondó, com algumas exceções. O Rondó do Choro consiste, geralmente, em três partes de 16 compassos cada. Segundo Almada (2006), o Rondó consiste basicamente em uma parte principal, que retorna após intervenções de outras partes. O esquema formal de um Choro segue a seguinte estrutura: *AA BB A CC A*.

A parte A é a principal, funcionando como um refrão. É apresentada quatro vezes durante a execução de um choro: as duas primeiras em ritornelo e as duas outras intercalando as entradas das partes B e C, também apresentadas com repetições em

ritornelo. Há, contudo, muitos choros com duas partes, inclusive que fazem parte do repertório mais comum do gênero. A forma do Choro é importante porque, principalmente nos contextos das Rodas de Choro, os choros são tocados sem ensaio. Portanto, é a partir da forma fixa que os músicos podem tocar sem o risco de se perder.