



Esboço etnográfico de uma roda de Choro: da redação inicial, reflexões e epistemologia do trabalho de campo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Paulo Vinícius Amado

Universidade Federal de Minas Gerais – pauloamado@ufmg.br

Resumo: Esboço etnográfico e apreensões vindas do trabalho de campo realizado junto a “rodas de Choro” em Belo Horizonte. O trabalho trata do desenvolvimento de uma descrição dos eventos em estudo, contextualizando-os com apontamentos epistemológicos surgidos da formulação complexa quando se concatenam referenciais teóricos, revisão orientada de literatura e a efetiva realização da observação-audição junto à manifestação musical destacada.

Palavras-chave: Choro, Expressividade Musical, Etnografia, Descrição Etnográfica.

Ethnographic Sketch of a Roda de Choro: On The Initial Writing, Reflections and Epistemology of Fieldwork

Abstract: Ethnographic sketch and apprehensions goings of fieldwork conducted in Belo Horizonte's “rodas de Choro”. The work is about the development of a description of events in study, contextualizing them with epistemological notes which originate from the complex formulation between theoretical frameworks, literature oriented and the realization of the observation-listening of the musical context.

Keywords: Choro, Musical Expressivity, Ethnography, Ethnographic Description.

1. Introdução

O trabalho de campo e sua respectiva descrição têm sido instrumentos cada vez mais defendidos até mesmo dentro do campo da (nova) musicologia (COOK, 2006) e na lida com contextos musicais mais próximos do eixo eurocidental. Antes disto, porém, tanto a Antropologia quanto a Etnomusicologia se debruçavam sobre a reflexão a respeito desta ferramenta: como exemplos destacáveis disto, leiam-se os escritos de antropólogos como James CLIFFORD (2008) e dos etnomusicólogos Thomaz TURINO (2008) e Jeff Todd TITON (2008). Com vistas nisso, o artigo – num formato de esboço etnográfico comentado e com inserções de referências – menciona o fato de que a ‘coleta de dados’ em campo e o relato etnográfico fornecem informações não só sobre o objeto de estudo musical (o que é restritamente sonoro), mas também estabelecem oportunidades de reflexão sobre as orientações teórico-procedimentais adotadas na pesquisa.

2. Apresentação do Campo

Este trabalho trata, a priori, da observação-audição¹ de algumas rodas de Choro realizadas no Bar do Salomão², na capital mineira, nas noites de segundas e quintas-feiras

entre os dias 20 de setembro e 29 de novembro de 2013. O local e os dias de incursão foram escolhidos mediante o conhecimento prévio das atividades distintas destas rodas nos diferentes dias em que acontecem, sejam segundas ou quintas, conforme relatos de frequentadores do local inquiridos de antemão³.

É notável o fato de que o Bar do Salomão apresenta uma realidade peculiar para as reuniões dos chorões – no espaço observa-se uma infraestrutura de acolhimento aos agentes musicais: nas paredes encontram-se quatro ou cinco suportes metálicos próprios a instrumentos de cordas (violões, cavaquinhos e bandolins), e, além disso, fixa-se uma pequena ‘mesa de som’ de alguns poucos canais que servem para a ligação dos instrumentos e microfones. Existe também uma ‘caixa de som’ que completa o conjunto de amplificação; note-se, entretanto, um detalhe: esta tal caixa é voltada para o interior do ambiente e, devido às características acústicas do local, ocorre muito pouca propagação da sonoridade para a rua, ouvindo-se as músicas da roda de Choro somente num pequeno raio do entorno do bar (um critério para evitar o incômodo a moradores vizinhos? Ou uma indicação de que a música é realmente para quem se interesse por ela?...).

Outro dado importante dá-se a respeito da relação estabelecida entre os proprietários do estabelecimento com os músicos que ali participam⁴. Até onde se apurou, não há ali relação econômica estipulada, isto é, cachês não são tratados; os músicos, entretanto, desfrutam de algumas regalias em termos de bebidas e petiscos. Uma segunda questão, aí, diz respeito ao acolhimento que a roda musical recebe por parte de quem gerencia o espaço: há uma verdadeira admiração pelo evento que se realiza.

Caracterizando especificamente a roda, percebem-se a presença de executantes de vários tipos de instrumentos, e eventualmente alguns mais exóticos dentro do contexto do Choro: uma escaleta, por exemplo. Pode-se inferir que a roda do Salomão é bastante plural e reúne, num mesmo momento de performance, executantes de formação, diga-se, ‘conservatorial’ (até alguns mestres na matéria) e instrumentistas vindos de ambientes mais ligados mesmo ao fazer musical popular, ao aprendizado ‘livre’ da música. Não tanto excepcionalmente, músicos de renome do choro ‘dão o ar da graça’ no local, e em noites privilegiadas, estes vão dispostos a dar o que no ramo se conhece como ‘canja’⁵.

Convém notar, aqui, que ao longo do período de visitas a campo, um dos membros mais assíduos das rodas se ausentou: foi trabalhar em Rondônia! Sua ausência, embora não tenha abalado o existir da roda, marcou mudanças. Como exemplo: era sensível, à sua época, a atenção marcada num repertório ‘local’, às músicas de compositores dali. Com sua ausência, o repertório se direcionou para composições de indivíduos de grande

notoriedade dentro da história do Choro⁶ – algo que a historiadora Edinha Diniz chamaria de “fascínio pelas origens” (in DINIZ, 2003). Digno ainda de exame é o fato de que variando o dia de realização da roda, varia também a postura dos músicos e clientes do bar, o que, justifica a descrição pormenorizada de situações de quintas e de segundas-feiras.

3. As rodas de Choro das quintas-feiras

As rodas de Choro do Salomão realizadas às quintas-feiras são mais tradicionais, e por ocasião destes dias o bar costuma ficar lotado. O interior do estabelecimento dificilmente permite o trânsito livre das pessoas e o trabalho dos garçons é difícil. As calçadas do entorno são ocupadas com mais de vinte mesas, todas repletas de pessoas ao seu redor. As diferentes faixas etárias no local, de um modo geral, conservam também diferença de atenção para a música: os mais moços, com raras exceções, são mais dispersos, menos ligados ao fenômeno sonoro. Os mais velhos, a seu turno, embora interagindo entre si, ainda dedicam especial atenção à atividade dos músicos ali presentes e, interessadamente, suas conversas vez ou outra fazem menções ao fenômeno sonoro.

Entremeando estas duas realidades, algo específico solicitou consideração: uma senhora de idade mediana, muito vívida, interagia acintosamente com seus pares e com alguns dos músicos e, embora estivesse evidente sua fruição da bebida, não deixou de ser francamente afetada pela música – isto se percebia pela dança extremamente expressiva que desenvolvia: seu corpo seguia a música e, muito sugestivamente, se embalava em requebrados induzidos pela sensação coreográfica sincopada⁷ ali circunscrita, uma dança que se integrou ao que os músicos tocavam aparecendo como algo quase indissociável⁸. A observação merece mais enlevo quando se nota o seguinte: entre uma música e outra, os músicos conversam sobre características de execução, falam do que esperavam da peça que passou e preparam algo da próxima. Dizia-se muito sobre “executar dentro da tradição” e “fazer como antigamente”, “que nem Jacob”, “que nem Pixinguinha e Lacerda”. O mais interessante, entretanto, não era o discurso verbalizado destes indivíduos, mas sim o que se compreendia de sua corporalidade, o gestual as discussões: a ‘tradição’ por eles mencionada se traduz a partir de movimentos corporais ‘gingados’ muito semelhantes aos da tal ‘dançarina’⁹.

Sobre a instrumentação, em noites de quinta-feira, segue-se a tradição das rodas: flauta, sax alto, bandolim de dez cordas, cavaquinho, violão de seis e de sete cordas, pandeiro de pele animal e um acordeom, além de acessórios como afinadores digitais, geralmente atrelados a instrumentos de cordas. Alguns músicos são multi-instrumentistas e os ‘solistas’¹⁰

se revezam: ora flauta, ora sax (às vezes o mesmo músico); ora bandolim, sanfona ou cavaquinho. Todos executam sem partituras e de modo bem característico do universo chorão, valorizando certa subjetividade dos ‘trejeitos’¹¹ de execução das músicas. Existe um evidente entrosamento entre os músicos demonstrado, sobretudo, pelos ‘breques’: momento de uma agógica súbita e intuitiva que se faz ouvir e ver pelas feições dos chorões, comunicando alguma intenção e muita propriocepção. Este entrosamento, contudo, não destoa da assiduidade dos músicos na roda. O repertório contempla choros tratados de modo muito ‘idiomático’. A improvisação permeia sim o ambiente musical, mas não é a tônica dos eventos, sendo que se valorizavam mais as reinterpretações da rítmica em algumas partes das composições: os ‘malabarismos’ e a ‘pirotecnia das notas’ são pontuais e isolados.

Dentre todas as execuções destas noites de quinta uma fixou-se muito na memória e interesse: quase no fim da roda (o bar cessa a música por volta das dez horas da noite) o acordeonista lançou mão de seu instrumento e atacou ‘Wave’, de Tom Jobim, sendo imediatamente seguido por todos os outros executantes que ainda tinham instrumentos em mãos. A maneira da execução aqui foi algo instigante a percepção e ao pensamento: a música seguiu muito semelhante a tudo que se tinha tocado naquela noite, muito embora se enquadrasse num outro estilo ou gênero¹² – a bossa-nova; ali se ouvia um ‘Wave Choro’: instrumental e com fraseado diferente do “original”. Destacaram-se nessa versão as execuções do pandeirista e do violão de sete cordas. A rítmica chorona, tão característica e “maliciosa” (CAZES *in* DREYFUS, 2007: 40), quase indescritível, era sustentada no instrumento percussivo assim como os contrapontos graves e os bordões do violão de sete cordas – as “baixarias” (conforme chamados por TINHORÃO, 1974: 95). Estes elementos conferiram outra estabilidade de execução no conjunto, outra dinâmica de realização musical muito distinta do que comumente se ouve como a ‘Wave’ canônica (novamente utilizando um termo de GOEHR, 1992). O agrado dos ouvintes foi geral e como certamente diria o cavaquinista Henrique Cazes, o Choro se apresentou ali como “[...] uma maneira de frasear, aplicável a vários tipos de música brasileira” (1998: 21).

4. As rodas-ensaio das segundas-feiras

As rodas das segundas-feiras são realmente diferentes. À bem da verdade, todo o ambiente do Bar do Salomão se modifica: encontram-se ali menos pessoas e menos mesas distribuídas nas calçadas e talvez por isso permita-se uma fruição mais diretiva do material sonoro-musical. Os músicos, na quase totalidade, são os mesmos das rodas das quintas-feiras,

os mesmos rostos e instrumentos: violonistas de seis e sete cordas, bandolim, cavaquinho, pandeiro, flautas. As segundas-feiras, porém, veem-se no ambiente, instrumentos diferentes (por exemplo: trombones e a citada escaleta). As composições experimentadas parecem ser menos conhecidas e a roda é mais introspectiva, embora a cada peça ensaiem-se aplausos dos circundantes. O ambiente parece realmente ser facilitador (ou menos intimidador) para quem ainda não tem vivência no universo do Choro, algo que explica a presença destes outros músicos. Durante este período de estudos, inclusive, foi possível observar o desenvolvimento de um flautista, vindo de outro estado do Brasil, e que se achegou um tanto acanhado às rodas das segundas-feiras. Pouco tempo depois, mais confiante e com mais ‘destreza’, o rapaz adentrou nas rodas de quinta-feira, e sua vivência lhe permitiu participar na execução de um repertório mais extenso.

De início, aquele mencionado senhor que tempos depois viria a se mudar para Rondônia parecia ser o dirigente da roda-ensaio. Alguns músicos em seu entorno e até o próprio dono do estabelecimento o definiam como o maior entusiasta da roda. O “didatismo” da segunda-feira se via na experimentação dos instrumentistas que, muitas vezes em separado, ensaiavam pequenas frases e improvisos. A roda era mais concentrada (e aqui podemos pensar o termo conforme SANDRONI, 2000) e, por vezes, se permitia a repetição de alguma parte das músicas, com vistas às características da execução.

Os mais experientes passavam instruções aos neófitos de maneira fluente. Não existiam partituras no ambiente e o esforço de todos era o aprendizado ‘de ouvido’ e a incrementação ornamentada de elementos melódicos. Fenômeno muito interessante ocorria nessas ocasiões, afetando, sobretudo, os violonistas e cavaquinistas acompanhadores: há sempre um entre os violonistas que parece deter, mais do que os outros, um conhecimento das progressões harmônicas que compõem o acompanhamento das composições em voga. Este, como conhecedor de encadeamentos de acordes e ‘levadas’, esforçava-se em transmitir estas sequências aos novatos e aos que não conheciam...

O detalhe que se quer destacar, porém, é que isto se faz mesmo durante a execução de alguma peça, em pleno fervor da roda, e há nestas ocasiões uma resultante sonora muito peculiar: os cavaquinistas e demais violonistas esforçam-se para acompanhar o que conseguem apreender das fôrmas e acordes dadas no braço do violão daquele indivíduo (seguiam visualmente o deslizar de sua mão esquerda); isto causa, no fenômeno musical corrente, pequenas defasagens da execução que resultam num efeito muito curioso – um equilíbrio sutil entre uma pretendida simultaneidade e um atraso de frações de tempo que confere àquelas execuções algo de único e muito interessante.

Também nas segundas-feiras havia intervalos de tempos em tempos, alguns menores entre as músicas, e neles também se discutiam características de execução do repertório chorão. Aquelas mesmas expressões citadas acima se ouviam, mas o caráter “didático” destas rodas permitia ainda algumas inferências mais acintosas. Exemplificam este ponto algumas intervenções dos músicos mais experientes quando queriam ensinar alguma “levada”, isto é, quando compartilhavam um tipo de acompanhamento rítmico-harmônico condizente com esta ou aquela música, ou característico da música deste ou daquele compositor. Alguns termos muito inusitados surgiam nestes momentos: “varandão!”, “sambado!”, “maxixado!”. E mais inusitados ainda eram os momentos em que duas “levadas” se misturavam na mesma música, criando um complexo rítmico sensacional.

Nas segundas-feiras, a exemplo do que se disse das quintas, a execução musical se inicia às 19 horas – inclusive em horário de verão (choro ainda a luz do dia) – e, por volta das 22 horas é costume tocarem a ‘saideira’. Em todo caso, entretanto, os músicos não se dispersam imediatamente e continuam trocando ideias a respeito do repertório e de elementos pertinentes, além, claro de trivialidades etilicamente regadas.

5. Considerações finais

O movimento do pesquisador de música em direção ao campo é indiscutivelmente denso. Ao lidar com o Choro, com a realidade das rodas conforme descritas, percebe-se o quão complexo é um estudo desta verve. Intensifica-se o adensamento quando a pergunta maior gira em torno da expressividade de um gênero que, segundo seus estudiosos e entusiastas, surgiu basicamente como nova forma de expressão musical, nova semântica de execução que brota inexoravelmente ligada a formação de uma ideia de sociedade no Brasil.

Não bastassem estas especificidades histórico-culturais do Choro, a rotina de observação, audição e envolvimento em campo faz eclodir na mente questões que balançam até a mais firme e perene convicção sobre o conhecimento em música: choca a vivência *in loco* da tensão entre tradição e mudança – o instante único de música que de súbito, no segundo posterior, deixa de ser inovação e se faz memória; instiga compreender que aquilo é música por conter, sim, o som, mas que antes desse som existe toda uma presença antecipada do musical – percebe-se o chorão e suas relações interpares como causa do Choro; pasma notar que dali não se apreende o que é o Choro e que o melhor é acreditar, no máximo, de que se soube como foi aquele Choro, ouvido, visto e sentido – e com todo sentido – na metafísica de um ali e naquele ‘agora’ irrecuperável.



Referências:

- CASNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CAZES, Henrique. Nascimento de uma identidade brasileira, Choros, ritmos europeus e sotaque brasileiro. In: DREYFUS, Dominique (Org.). *Raízes Musicais do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora SESC, 2005. p. 37-45
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- CHANAN, Michael. *Musica Practica: The Social Practice in Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. Londres: Verso, 1994.
- COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos. Título original: We are All (Ethno)musicologists now. Tradução de Pablo Sotuyo Blanco. *Ictus – Periódico do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA*, n.7, 2006.
- DINIZ, Edinha. Prefácio. In: DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 10-12.
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- HIJIKI, Rose Satiko Gitirana. Possibilidades de uma Audição da Vida Social. In: Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciências Sociais, 28, 2004, São Paulo, SP. *Anais do XXVIII Encontro Anual da ANPOCS: Ciências Sociais em Outras Linguagens*, São Paulo: 2010. p. 02-29.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NA LEVADA do Choro: um almanaque musical. Lúcia Campos e Marcelo Chiaretti. Produção de Grupo Corta-Jaca. DVD, 77'32''. Belo Horizonte: Produtora Audiovisual, 2008.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical, 09, 2000, Belém/PA. *Anais do IX Encontro Anual da ABEM*. Belém: 2000, p.19-26.
- SILVA, Cleida Lourenço da. Uma Etnografia do Choro. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 20, 2010, Florianópolis/SC. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*, Florianópolis: 2010. p. 514-518.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.



TITON, Jeff Todd. *Knowing Fieldwork*. In: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 2008.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politic of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Transmissão Oral e Escrita: Uma Reflexão. In. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, nº. 2. 2004, Salvador. *Anais do II ENABET*, Salvador, 2004. 1213-1223.

VERZONI, Marcelo. *Os primórdios do choro no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2000. 136 f. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2000.

¹ A ideia de utilizar o binômio observação-audição ao descrever elementos vindos do trabalho de campo é fruto de reflexões trazidas por Yara CAZNOK (2003), que trata da relação sinestésica entre visão e audição no estudo da música. A decisão apoia-se também num trabalho de Rose S. G. HIKIJI (2004: 05), que critica o que considera como “impregnação dos discursos imagéticos” no campo das humanidades, inclusive ao se tratar de fenômenos musicais.

² O Bar do Salomão, inaugurado em 1945, é um dos mais tradicionais e famosos botecos da capital mineira e localizado na Rua do Ouro, nº. 895, esquina com a Rua Amapá e Rua Palmira, no Bairro Serra, em Belo Horizonte/M G. Trata-se de um reduto para muitos dos chorões mineiros. Para uma compreensão melhor de como se configura o local, é possível vê-lo, com rodas de Choro acontecendo, no documentário *Na levada do Choro: um almanaque musical* (CAMPOS e CHIARETTI, 2008) que retrata justamente alguns dos locais onde se cultiva o Choro em Belo Horizonte. Também na ferramenta digital Youtube – www.youtube.com – vê-se grande quantidade de vídeos do local em dias de rodas (conforme pesquisa com as palavras-chaves “Bar do Salomão” em 20 de novembro de 2013).

³ Vale mencionar que grande parte das informações a respeito de tais rodas de Choro foi recolhida a partir da observação-audição, mas houve também momentos de entrevistas semiestruturadas, isto é, com a temática central definida no Choro, mas sem a fixidez de perguntas preestabelecidas. Uma preocupação muito evidente acerca destes critérios foi a da pertinência a terminologia e a semântica própria do ambiente em estudo e, tendo em vista esta demanda, o uso de termos, ainda que em forma interrogativa, poderia sugerir momentos e respostas dos inquiridos.

⁴ Além do conhecido Sr. Jorge Salomão Filho, herdeiro do original proprietário que também confere o nome ao estabelecimento, em muitas das vezes a gerência do local é feita pela vívida senhora sua irmã, de nome Karla, ambos de uma gentileza e hospitalidade imensuráveis.

⁵ O termo se refere ao fato de um músico de renome passar pelo ambiente e não ir embora sem antes tocar pelo menos uma música (SILVA, 2010). É um momento de interação musical muito esperado. Como nomes dos mais importantes que figuraram na roda de Choro do Salomão, podem-se mencionar os do violonista Maurício Carrilho e do cavaquinista, Henrique Cazes.

⁶ Deste embate entre um repertório local e um repertório amplamente conhecido, vem à mente a discussão de Lydia GOEHR (1992) a respeito das ideias de cânone e obra musical. No contexto do Choro, portanto, ainda que se valorizem e incentive a improvisação e a variabilidade das execuções musicais, também se estabelece certo repertório chave, um tanto icônico, e sobre o qual se resguardam certos elementos executacionais. Obviamente, o controle aqui é menos convencional-escrito e mais calcado na chamada oralidade (tal como o termo é utilizado por ULHÔA, 2004).

⁷ Utiliza-se aqui, por necessidade do discurso, termos do sistema teórico-musical tradicional que, muitas das vezes não são próprios dos músicos e participantes das rodas. Trata-se de uma utilização aproximada de conceitos. Para refletir especificamente sobre a “síncope brasileira”, ver SANDRONI, 2001: 19.

⁸ Um indício forte daquilo que Michael Chanan (1994) e mais adiante Thomaz Turino (2008) chamam de Performance Participativa. Trata-se, neste caso, de um tipo de fazer musical em que a linha divisória entre executantes e ouvintes é, quando existente, considerável e grandemente atenuada. A expressão aparece antes num trabalho de M. Chanan (1994), opondo-se ao que o autor denomina, grosso modo, como uma música que se torna parte de uma economia estética definida pelo consumo passivo e cada vez mais privado, fruto de um longo e perene processo histórico-econômico eurocidental. A leitura e emprego dos termos por T. Turino interessa mais aqui, entretanto, pela sua aproximação com universos musicais populares ou que são comumente tratados mais de perto pelas ferramentas usuais da Etnomusicologia.



⁹ A este respeito, tornam-se cruciais os apontamentos de Maurice Merleau-Ponty em sua *Fenomenologia da Percepção* (1999). As noções merleau-pontynianas de corporeidade e de corpo habitual sugerem-se como ferramentas cruciais para entender este tipo de conhecimento antepredicativo e pré-objetivo tratado pelos chorões por meio de gestos.

¹⁰ O termo solista, aqui, se aplica ao músico que, durante a execução do Choro, se além ao que se pode chamar de melodia principal. Trata-se, obviamente, de um empréstimo terminológico vindo da tradição eurocidental.

¹¹ A palavra “trejeitos”, neste trabalho, será sempre empregada como sinônimo de gesto ou de movimento que revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo. Descartam-se, portanto, alguns sentidos pejorativos do termo, relacionados a ilusionismo ou prestidigitação, por exemplo.

¹² Sobre a questão das ideias de estilo e gênero musical no universo do Choro, interessante examinar o segundo capítulo da dissertação de mestrado de Marcelo VERZONI, 2000.