



O choro vive numa roda

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Ana Paula Peters

*UNESPAR, Campus Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná –
anapaula.peters@gmail.com*

Resumo: As rodas de choro trazem a ambiência dos regionais formados para tocar em programas de auditório das rádios, durante as décadas de 1940 e 1960. Esta memória é também formada por gravações, fotografias e histórias de quem ouviu ou conviveu com estes músicos, permeando a formação dos músicos e a escuta atual do choro. (BESSA, 2010). Estes regionais continuam a se reinventar e ser o grande espaço de aprendizagem do choro. Assim, esta pesquisa em andamento partiu de entrevistas com músicos de diferentes idades, percebendo a criação e manutenção de sensibilidades e sociabilidades (LARA FILHO, SILVA, FREIRE, 2001), tanto entre os chorões como entre o público (HENNION, 2011).

Palavras-chave: Roda de choro. Regionais. Sociabilidades.

The Choro lives in a Roda

Abstract: The rodas de choro bring the ambiance of the regional formed to play in programs of radio auditorium, between the years 1940s and 1960s. This memory is also formed by recordings, photographs and stories of who listened or lived with these musicians, permeating the formation of the musicians and the current listening of the choro. (BESSA, 2010). These regional continue to reinvent themselves and be the great space for learning choro. Thus, this work in progress research started with interviews with musicians of different ages, realizing the creation and maintenance of sensibilities and sociabilities (LARA FILHO, SILVA, FREIRE, 2001), both among the chorões and among the public (HENNION, 2011).

Keywords: Roda de choro. Regionais. Sociabilities.

1. Ouvir para viver o choro

Acima de tudo, é preciso viver a música.

A que fazemos, a que ouvimos. (MENDES, 2008, p. 280)

Tanto o choro quanto o samba pertencem a um mesmo ambiente sociocultural, construindo sua legitimidade na ênfase da tradição para consagrar seus espaços dentro da música brasileira. Como gêneros musicais fundamentalmente urbano, começaram a estabelecer suas formas entre os séculos XIX e XX, quando compositores e intérpretes se apropriaram de ritmos como polca, valsa, maxixe, tango, *habanera*, marcha, lundu, entre outros que mais tarde originaram o samba e o choro. O choro, naquele momento, era principalmente uma maneira de tocar este repertório, que se consolidou como um dos representantes da música brasileira na chamada “Época de Ouro” do rádio, a partir do desenvolvimento e importância do regional utilizado nos programas de auditório. Neste sentido, vale lembrar que traziam a ambiência da roda de choro para o rádio, possibilitando momentos de integração e socialização dos músicos, ao manter o diálogo constante entre a

tradição do choro, enquanto maneira de tocar, e seu momento presente, ao incluir novos instrumentos e gêneros musicais, gerando sua atualização.

O choro tem um conjunto de músicas que formam um saber compartilhado entre os que o produzem e consomem, baseado em compositores e intérpretes que são reconhecidos a cada geração e com circulação na cena musical e na indústria fonográfica. Assim, a primeira pergunta para o instrumentista que quer tocar choro é, “você toca Pixinguinha, Ernesto Nazareth ou Jacob do Bandolim? Algum dos clássicos do choro?” E de preferência, de cor, sem ler uma partitura! Pois,

se existe uma história propriamente artística, é, além do mais, porque os artistas e os seus produtos se acham objetivamente situados, pela sua pertença ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la. (BOURDIEU, 1989, p. 72)

Esta prática musical presente e esperada no discurso dos chorões, pode ser percebida ainda num dos depoimentos de Jacob do Bandolim:

Há dois tipos de chorões, o chorão de estante, que eu repudio, que é aquele que bota o papel para tocar choro e perde sua característica principal que é a improvisação e há o chorão autêntico, verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel e depois lhe dar o colorido que bem entender. Este me parece o verdadeiro, autêntico, típico chorão. (JACOB DO BANDOLIM, 2003)

Tal desempenho esperado do chorão encontra-se na formação do regional, fato comentado em 1984, durante uma entrevista cedida pelo cavaquinista Janguito do Rosário. Ele atuou com seu regional em diferentes espaços sociais de Curitiba, inclusive nas rádios: “Até hoje, graças a Deus e vai até a minha morte e eu acho que até depois de eu morrer, alguém vai continuar porque o regional é um doce de coco, sabe, uma coisa gostosa, porque nós tocamos o que o povo gosta” (MEMÓRIA, 1984, p. 6).

Nos últimos anos, entre pesquisas acadêmicas e notícias na imprensa e redes sociais, tem aparecido o grande sucesso que o choro tem alcançado nacional e internacionalmente. A grande atração tem sido a revitalização das rodas de choro, enquanto fidelização de público e elaboração da apreciação, modo de tocar e compor choro em torno dos laços de sociabilidade que se desenvolvem entre os chorões (tanto entre os músicos quanto seus apreciadores), construindo-o enquanto uma das identidades sonoras nacional. Nesta prática musical, os músicos tocam habitualmente em roda, voltados uns para os outros, fazendo a música acontecer numa relação de comunhão entre eles, mais do que de apresentação ou show.

Cada vez mais encontramos jovens em busca desta referência musical, prontos para consumir biografias, *songbooks*, cds e livros sobre o choro, mesmo estando, na maior parte das vezes associado às pequenas gravadoras e selos independentes. Em Curitiba, temos como exemplo a Revivendo, que surgiu em setembro de 1987 com o objetivo de criar um selo fonográfico para a preservação da música popular brasileira, principalmente da primeira metade do século XX e dos anos dourados, as décadas de 1930 e 1940. Sua contribuição foi reeditar este acervo e colocá-lo em meios de reprodução modernos, pois os discos de 78 rpm foram se perdendo ao longo dos anos. Não somente os sons foram recuperados, mas também fotos históricas acompanhadas de texto que visam complementar o conhecimento daqueles que utilizam os CDs como forma de pesquisa do passado recente, ou mesmo como uma forma de aprendizado ao “tirar de ouvido” os choros clássicos.

Assim, viver o choro numa roda, seja no palco da praça, no Conservatório de MPB de Curitiba, na universidade ou em bares, remete aos regionais formados para tocar em programas de auditório das rádios, durante as décadas de 1940 e 1960. Esta memória formada por gravações, fotografias, entrevistas e histórias de quem ouviu ou conviveu com os músicos que formavam estes primeiros grupos musicais como Janguito do Rosário, Arlindo 7 cordas e Walter Scheibel, permeia a formação de músicos atuais e a escuta do choro em Curitiba.

Pensar sobre as formas de viver, fazer, sentir e ouvir o choro remete afinal, para as relações que, de diferentes formas se estabelece com o choro; assim, “compreendendo o que as pessoas fazem quando tomam parte numa performance seria possível compreender a natureza da música, o sentido que lhe é atribuído e como é vivida” (CAMPOS, 2016, p. 5).

2. Preparando a roda de choro

A experiência musical ainda que bastante individualizada hoje – com o desenvolvimento dos recursos de gravação e reprodução de fonogramas – continua sendo, em boa medida, uma experiência de encontro, fundada no estabelecimento de relações sociais (e comunicacionais) através da música. Como essa sociabilidade ocorre através da música, é na comunicação verbal e não-verbal sonora que vamos encontrar a chave do compartilhamento de visões de mundo, pensamentos e valores que permeia as experiências musicais (HERSCHMANN; TROTTA, 2007, p. 78)

A experiência da roda de choro do passado mais marcante e lembrada até hoje era a que acontecia na casa da tia Ciata, uma das tias baianas mais importantes do Rio de Janeiro, por realizar festas em sua casa, na Praça Onze, com muita música, comida e bebida. Na sala de visitas aconteciam as rodas de choro, nos fundos da casa, o samba, e no terreiro faziam batucadas ligadas às tradições religiosas dos negros. Pixinguinha, João da Baiana e Donga frequentavam estas festas tocando nos três ambientes da festa.

Nestas festas, a música popular urbana se desenvolveu, desde o início do século XX. Sambas e choros eram compostos de maneira coletiva e improvisada, com muita liberdade. Foi neste contexto que ambos se consolidaram como gêneros musicais, na década de 1910, pelos músicos que frequentavam este e outros espaços de criação, circulação e divulgação musical. O surgimento e a expansão do rádio, dos sistemas de gravação e da indústria fonográfica divulgaram estes gêneros para o Brasil e o mundo.

Estas festas ou reuniões em casa foram comentadas pelo Alexandre Gonçalves Pinto no seu livro “O choro: reminiscências dos chorões antigos”, publicado em 1936 e reeditado em 1978, um dos primeiros memorialistas deste gênero musical:

Quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu naquelles tempos uma festa em casa. Hoje ainda este nome não perdeu de todo o seu prestígio, apesar de os chôros de hoje não serem como os de antigamente, pois os verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinho, entrando muitas vezes o sempre lembrado ophicleide e trombone, o que constituía o verdadeiro choro dos antigos chorões (PINTO, 1978, p. 11)

Ou seja, as rodas de choro são encontros informais, geralmente com comida e bebida e as rodas descritas por Alexandre Gonçalves Pinto não diferem muito das encontradas hoje, com um repertório preferencialmente instrumental. Os regionais são até hoje a referência para se aproximar do universo do choro, tanto para músicos quanto para apreciadores da música popular brasileira. E a expressão musical em que mais atuam continua sendo a roda de choro.

Podemos perceber a roda de choro como uma forma de sociabilidade, ao mostrar-se como parte fundamental do processo de fusão dos gêneros (como a polca, o maxixe e o lundu) que originaram o choro, tornando-se até hoje o espaço de transmissão, criação, experimentação, improvisação e convivência dos músicos que se aproximam deste gênero musical. A prática do choro e as relações e hierarquias que se estabelecem transparecem na aceitação de um jovem músico ao ser convidado a participar, pelos velhos chorões, de uma roda, para mostrar todo seu conhecimento musical. Ao passar por este ritual, este jovem músico poderá mais tarde também ser chamado de chorão. Assim, a memória que prevalece aqui é “aquela que tem vínculos com o passado, com a tradição, com experiências transmitidas e negociadas. É uma memória a um só tempo individual e coletiva, e que pode ser percebida entre indivíduos, considerados sujeitos do conhecimento e da ação política” (SANTOS, 2003, p. 20).

Em Curitiba, em consonância com a opinião de muitos chorões, pesquisadores e apreciadores das rodas, da sua importância para este gênero musical e da sua presença na cidade, foi inaugurado em 27 de novembro de 2009, pela Prefeitura e pela Fundação Cultural

de Curitiba o “Palco do Choro” (Fig.1), juntamente com o Memorial Nireu José Teixeira, na Praça Garibaldi, com uma apresentação do grupo Choro e Seresta, que toca neste espaço desde 1973. Esta homenagem marca a presença deste grupo todas as manhãs de domingo, na feira do artesanato, e resgata a memória de um dos grandes chorões, antigos da cidade, Janguito do Rosário.



Figura 1 – “Palco do Choro” (acervo da autora)

3. Tocando e aprendendo com a roda de choro

A música que abre um mundo dentro de nós. O mundo dos signos, de toda uma época, de um momento fugaz, de um modo de pensar, um acontecimento, um lugar, uma paixão... (MENDES, 2008, p.280)

Em 1994, no Rio de Janeiro, Carlos Sandroni realizou uma série de entrevistas com violonistas de samba e choro a propósito do violão popular. Alguns tinham sido alunos de Meira (Jayme Florence) e Dino, importante dupla de acompanhamentos dos sambas dos anos 1930 e 1940. Para muitos dos entrevistados, participar de uma roda de samba e de choro teve importância fundamental na sua formação como músico, desta prática musical. Neste sentido, a relação entre

o tipo de experiência vivido numa roda de choro e o tipo vivido na situação marcada como ‘didática’: de acordo com o depoimento de um dos entrevistados, as aulas de Meira eram ‘rodas de choro concentradas’. Eram aulas que enfatizavam o tipo de habilidade necessária para um bom desempenho numa roda: capacidade de transpor em tempo real, de acompanhar músicas que não se conhece especialmente bem, de improvisar contracantos nas cordas graves do violão (as famosas ‘baixarias’) etc. (SANDRONI, 2000, p. 7)

No seu depoimento para o programa Ensaio, da TV Cultura, em 1990, Baden Powell contou como foram suas primeiras aulas de música na casa do Meira, aos domingos de manhã em 1945, que eram seguidas por uma roda de choro: “Ele fazia uma mesa redonda, às vezes estavam o Jacob do Bandolim, o Dino do violão, e tudo (...) às vezes o Pixinguinha ia à casa do Meira também. (...) Era assim: dá um dó maior aí. E você tinha que sair acompanhando. Se errasse não era bom”. (BITTAR, 2010, p. 581). Meira era autodidata e procurou métodos de violão para aperfeiçoar seus conhecimentos musicais, sem perder a importância da roda para a vivência musical dos seus alunos. Procurava ensinar por partitura e também por imitação, da oralidade, evitando descontextualizar o choro da sua prática musical, “trazendo a roda de choro para dentro da sua aula de violão” (BITTAR, 2010, p. 584). Afinal,

ser músico não decorre apenas de uma competência técnica. É necessário fazer parte de uma rede de relações sociais para que tenham lugar os processos de iniciação, primeiro, e os processos de aquisição de competências musicais e eventual profissionalização, depois. Em que medida, por exemplo, os contextos sociofamiliares de origem desempenham um papel relevante na iniciação musical e mesmo na configuração das relações com a música? Como se constituem e desenvolvem essas relações e quais são os elementos determinantes na opção por determinado gênero musical? Ou quais as circunstâncias determinantes de uma profissionalização, assim como da sua continuidade e mesmo do seu eventual sucesso? (CAMPOS, 2016, p. 12).

A roda do choro é um espaço de sociabilidade, prática e apreciação musical para músicos, amadores e pessoas que amam o Choro, e muito se tem a dizer sobre ela. Entre os elementos que podem ser identificados na sua prática encontramos questões de sonoridades, formação instrumental, repertório, virtuosismo, expressividade, improviso e capacidade de tocar sem ler partitura. Sua principal marca é agregar pessoa em torno da música:

A roda de choro é um dos contextos de performance mais característicos do Choro, que pode ser considerada sua matriz. Marcada pela informalidade, nela não estão definidos, a priori, aspectos como: quem irá tocar, quando, como, com quem ou quanto irá tocar; trata-se entre um encontro entre músicos, com a presença de uma 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 (conhecedores desse universo musical e participantes do ambiente de relações pessoais dos músicos); nos círculos subsequentes ficam os frequentadores do ambiente musical – algumas vezes interessados apenas na interação social. Muitas vezes, essa classificação circular não é conservada, e as pessoas se misturam constantemente. (LARA FILHO, SILVA, FREIRE, 2001, p. 150)

A roda de choro acaba sendo o lugar da convivência entre a tradição e modernidade, como pode-se perceber nos depoimentos de músicos de Curitiba:

Eu diria que é o aprendizado em geral. A roda é um evento que o instrumentista participa interagindo seu “repertório” com os demais. É um momento de apreciação musical. A importância da roda está no compartilhar, no dividir, no treinar, mostrar novas composição e até mesmo ouvir dos colegas alguma opinião a respeito da execução e tudo mais.

Ou

A roda é muito importante para o aprendizado e conservação da música, na roda você aprende e toca, e conhece pessoas novas, o que é o mais legal da música. A importância da roda é se divertir e ver os amigos.

E ainda

A roda de choro pode ajudar a manter vivo este impulso original de fazer música, onde a exigência de perfeição técnica passa a ser secundária e onde os músicos possam ser “contaminados” com a musicalidade uns dos outros. Como não existe nada muito combinado previamente, é preciso cuidar para que todos tenham oportunidade de tocar. É bom levar choros conhecidos e, se possível, uma boa partitura à mão para que os outros também possam tocar. A cada repetição ou a cada parte do choro vai se intercalando o instrumento melódico que está tocando. Ninguém fica tocando sem parar, pois é preciso dar a vez a todos. Na roda, tão importante quanto saber tocar, é saber ouvir.

Diversão, tradição, conhecer pessoas, aprender e praticar repertórios, virtuosismo e improviso são algumas das marcas que envolvem a prática da roda de choro, evocando algumas estruturas musicais, atitudes, *habitus*, que remetem aos pioneiros deste gênero musical, como Callado e Pixinguinha, e são compartilhados e internalizados até hoje.

4. Viver, ouvir e tocar numa roda de choro

Uma roda de choro pode durar um dia inteiro ou uma noite inteira, havendo música ininterrupta, onde os músicos se alternam tocando e ouvindo. Ocorrem vários processos de aprendizagem simultâneos: o aprendizado pela percepção auditiva, onde ao perceber o caminho da melodia vai se buscando o caminho harmônico; o aprendizado visual, por imitação, permitindo que o violonista que ainda não tenha prática de acompanhar possa participar; a prática da improvisação, no preenchimento de espaços, que ocorre com outros instrumentos (PAES, 1998, p. 17).

Janguito do Rosário, Arlindo 7 cordas e Walter Scheibel, permeiam a formação de músicos atuais e a escuta do choro em Curitiba. Assim como Pixinguinha, Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim, Luís Americano, K-Ximbinho, e tantos outros nomes, que junto com compositores e instrumentistas contemporâneos como Julião Boêmio, Claudio Menandro, Daniel Migliawaca, Hamilton de Holanda, Henrique Cazes continuam a se reinventar, como também a concepção de regional, a partir da inserção de novos instrumentos, citações e experimentações musicais, construindo o gosto pelo choro.

Esta pesquisa, ainda em andamento, procura ultrapassar o dualismo entre análises internas e externas, levando em conta as mediações próprias do choro, no seu estatuto teórico e realidade empírica. Para Hennion, trata-se de empreender uma sociologia que procure conhecer o social na arte, e não tanto o conhecimento da arte. O gosto, como modalidade de ligação com o mundo, pode ser analisado como uma atividade reflexiva que produz um repertório de objetos que valoriza, neste caso, um repertório musical consagrado e uma maneira de ser (do chorão), aliado às novas propostas de composição e uma prática musical marcada pela improvisação durante a roda de choro. Como o gosto se faz dizendo-se e se diz fazendo-se (Hennion, 2011), a análise das entrevistas apresenta as vivências destes músicos, que ainda hoje contam com alguns programas de rádio específicos sobre choro além da circulação de partituras, gravações e shows deste gênero musical, tendo ainda, como principal escola de formação e espaço de sociabilidade a roda de choro.

Referências bibliográficas:

- BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BITTAR, Iuri Lana. 2010. *A roda é uma aula: Uma análise dos processos de ensino-aprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira)*. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música UNIRIO. p. 580-589.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CAMPOS, Luís Melo. 2012. A música e os músicos como problema sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*[Online], 78/2007, colocado online no dia 01 Outubro 2012. URL: <http://rccs.revues.org/756>. DOI: 10.4000/rccs.756.
- HENNION, Antoine. 2011. Pragmática do gosto. *Desigualdade & diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 8. Jan/jul.
- HERSCHMANN, Micael; TROTTA, Felipe. 2007. Memória e legitimação do Samba & Choro no imaginário social. In: RIBEIRO, Ana Paula Goular; FERREIRA, Lucia Maria Alves (org.). *Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de; SILVA, Gabriela Tunes da; FREIRE, Ricardo Dourado. 2001. *Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking*. Per Musi – Belo Horizonte, Revista Acadêmica de Música. No 23. Jan/Jul.
- MEMÓRIA: TOCANDO A VIDA: JANGUITO. 1984. Boletim Informativo da Casa Romário Martins. Fundação Cultural de Curitiba. Novembro. Volume II. Número 73.
- MENDES, Gilberto. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy*. Santos/SP: Realejo Edições/EDUSP, 2008.
- PAES, Anna. 1998. *O violão na escola de choro: uma análise dos processos não formais de aprendizagem*. Rio de Janeiro: UNIRIO.
- PETERS, Ana Paula. O conjunto regional e a articulação do choro pelas ondas do rádio. In: EGG, André (org.) *Música, cultura & sociedade: dilemas do moderno*. Curitiba: CRV, 2016.
- _____. *Nas trilhas do choro*. Curitiba: Máquina de Escrever, 2016.



PINTO, Alexandre Gonçalves. 1978. O choro. Rio de Janeiro: FUNARTE. (MPB reedições, 1).

SANDRONI, Carlos. 2000. *Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares na escola*. Anais do IX Encontro Anual da ABEM. Recife: UFPE. p. 1-9. URL: <http://www.pesquisamusicaufpb.com.br/publicacoes.html>

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória coletiva e teoria social*. São Paulo: Annablume, 2003.