A invenção do regional e a roda como ritual: uma abordagem crítica da tradição do choro

Rodrigo Heringer Costa
(Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro-BA)

Resumo: A evocação dos regionais como referência exclusiva de instrumentação vinculada à tradição do choro é recorrente nas narrativas de músicos contemporâneos. Na literatura, porém, nota-se a presença de uma maior diversidade de instrumentos e formatações engajadas na performance do gênero, durante o período de sua concepção. No intuito de compreender o hiato entre ambas as perspectivas, aproximo o choro do conceito de tradição cunhado por Anthony Giddens. Atravessada pela ideia de permanência, a tradição também se sujeita a diversas disputas práticas e discursivas entre seus agentes por domínio de seus sistemas abstratos, podendo, assim, transformar-se. Partindo desta constatação, destaco a subordinação de tais mudanças, no caso do choro, a negociações ocorridas em seu espaço ritual: a roda. Argumento, por fim, que os regionais se firmaram – a partir de negociações rituais diversas – como parte de uma tradição inventada do choro, que contribui para padronizar e particularizar, no presente, a heterogeneidade de formações instrumentais dedicadas à performance do gênero na passagem do século XIX ao XX. Os dados a fundamentar tais percursos e conclusões foram extraídos da literatura, de processo de observação participante em uma roda de choro na cidade de Belo Horizonte e de entrevistas com músicos dedicados à performance do gênero.

Palavras-chave: Choro. Regional. Roda. Tradição inventada. Ritual.

The Invention of the *Regional* and the *Roda* as a Ritual: A Critical Approach to the Choro Tradition

Abstract: *In the narratives of contemporary musicians, the choro tradition is regularly treated as exclusively employing the specific instrumentation of a musical ensemble known as the* regionals*. We observe in the literature, however, the use of greater diversity of instruments and formations during performances of the genre in its beginnings. To understand the divergence between these two perspectives, we approach choro from the notion of tradition as conceived by Anthony Giddens. Pervaded with the idea of permanence, tradition is also subject to conflicting discourses and practices by its agents who operate within its abstract systems, thereby able to transform the tradition itself. Based on this observation, we stress that such changes, in the case of choro, are subjugated to negotiations that take place in its ritual space: the* roda*. We argue, finally, that* regionals *established themselves–by way of diverse ritual negotiations–as part of an invented choro tradition, which, at present, helps to standardize and particularize the heterogeneity of the instrumental groups dedicated to performing the genre at the turn of the nineteenth to twentieth century. The data used to support our direction and*

COSTA, Rodrigo Heringer. A invenção do regional e a roda como ritual: uma abordagem crítica da tradição do choro. *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-31, maio/ago. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2607

Submetido em 31/3/2020, aprovado em 2/7/2020

conclusions were extracted from the literature, a participant observation in a choro roda *located in the city of Belo Horizonte (Brazil), and from interviews with musicians who dedicated to the performance of the choro genre.*

Keywords: *Choro. Regional. Roda. Invented Tradition. Ritual*

"**A formatação pra mim é essa: violão de seis e sete cordas, cavaco-centro, bandolim, flauta, pandeiro"** (COSTA, 2015). Esta frase foi extraída de entrevista conduzida em 2015, parte de uma pesquisa de campo relacionada à aprendizagem do gênero musical choro por instrumentistas (COSTA, 2015). No decorrer do referido trabalho, entrevistei três chorões[1] e também oito vibrafonistas que se dispuseram à aprendizagem e performance do gênero no instrumento. O interlocutor em questão, Josué[2], integrava à época, na condição de pandeirista, a roda[3] do Bar do Salomão, que ocorria semanalmente na cidade de Belo Horizonte-MG. Em seu argumento, o músico discorre sobre os instrumentos musicais que se destacariam na performance do gênero em questão, em sua formatação tradicional. É importante observar que a defesa de Josué, longe de representar um discurso isolado entre indivíduos que praticam e refletem o choro, foi endossada pelos demais instrumentistas com os quais estabeleci contato durante a referida pesquisa, refletindo entre eles um lugar comum.

Um contato atento com a literatura, na qual autores abordam – direta ou indiretamente – a história do choro, permite verificar algumas dissonâncias e descontinuidades em relação à hegemônica compreensão da instrumentação elencada por Josué – e corroborada por seus pares – no papel de protagonista exclusivo da tradição em questão. Alguns instrumentos, a exemplo do pandeiro e do violão de sete cordas, fixaram-se como parte indispensável a tal prática somente no decorrer do século XX, do mesmo modo que outros de grande recorrência na performance do gênero ao final do século XIX, como o piano e o oficleide[4], deixaram de figurar no imaginário dos chorões como instrumentos pertencentes à formatação tradicional idealizada para a performance do choro.

Oriunda de percepções despertadas e estimuladas a partir do campo de pesquisa, a análise aqui empreendida trata a compreensão dos *regionais* – agremiações musicais nas quais se fazem presentes "dois ou três violões, cavaquinho, um ou mais ritmistas e um solista" (CAZES, 1998: 83) – como parte de uma tradição inventada relacionada ao aparato simbólico comumente associado à tradição do choro. Para sustentar a defesa em questão, me aproximo do conceito de *tradição inventada* tal como formulado por Eric Hobsbawm (1997a) em sua produção sobre o tema. Em diálogo com as formulações teóricas de Anthony Giddens (1997), o presente trabalho também

[1] PALOPOLI (2018: 49) descreve os chorões como "os músicos que fazem o choro" e, "em menor escala, os membros da comunidade, não necessariamente instrumentistas, mas dotados de características particulares, como o respeito à música, apreço aos grandes compositores e um apoio quase que militante". Para as finalidades do presente artigo, compreendo chorão como a alcunha dada a músicos que se dedicam à composição e/ou à performance do repertório de choro. Comumente possuem uma forte ligação com o gênero, para além de suas práticas musicais, permeando as práticas culturais e sociais relacionadas ao universo do choro.

[2] Preservo a identidade dos interlocutores por meio da utilização de pseudônimos ao referenciá-los. Ainda que tenha obtido autorização formal para utilização do conteúdo das entrevistas em quaisquer produções de natureza acadêmica à época do campo, acredito que identificações, neste caso, em nada interfeririam na finalidade da utilização dos diálogos expostos. Ademais, tendo um de meus interlocutores de pesquisa já falecido, esta foi também uma maneira encontrada de me adequar às exigências referentes a tais utilizações em diferentes contextos, respeitando aqueles a quem entrevistei diante da impossibilidade de acedê-los uma vez mais.

[3] Espaço ritual do choro responsável pela perpetuação e atualização da tradição do gênero. Sobre as rodas, discorrerei de maneira mais detalhada na sessão III do presente artigo.

[4] Instrumento da família dos metais hoje em desuso, era de utilização recorrente nas bandas de música e na performance do choro na passagem do século XIX ao XX (GUERRA-PEIXE, 2007: 154. PINTO, 2009).

se propõe à abordagem das rodas de choro como espaços que se legitimaram historicamente como rituais, nos quais ocorrem as negociações e atualizações da tradição do gênero; entre elas, aquelas relacionadas às instrumentações recomendáveis à sua prática.

Ao traçar e percorrer o trajeto mencionado, (1) realizo uma breve abordagem histórica do processo de surgimento do choro, com base na literatura, destacando os instrumentos característicos à sua performance no período de concepção e, concomitantemente, verificando convergências e dissonâncias em relação à instrumentação tomada por meus interlocutores como aquela vinculada à tradição do gênero; (2) abordo o conceito de tradição a partir da perspectiva sociológica de Giddens; (3) aproximo o choro da conceituação abordada, no intuito de verificar quem seriam os seus "guardiões", as "verdades formulares"[5] que evocam e o principal ambiente ritual de atualização destas; e, por fim, (4) argumento serem os regionais parte de uma tradição inventada do choro a particularizar, no presente, a heterogeneidade de formações instrumentais dedicadas à performance do gênero verificada na passagem do século XIX ao XX.

Para enriquecer a discussão, utilizo depoimentos de meus interlocutores de pesquisa[6], que muito contribuíram para a compreensão da tradição do choro e os valores partilhados no contexto das rodas. A aproximação destes espaços a partir do processo de observação participante – a abarcar as já mencionadas entrevistas – mostrou-se essencial para a compreensão de como são operadas as negociações relacionadas à tradição do choro na atualidade e, consequentemente, as relações de continuidade perseguidas por meio dela, no presente, com um recorte ou idealização de seu passado.

O trabalho aqui proposto justifica-se por estar ancorado em uma abordagem crítica da tradição do choro e de algumas narrativas que a constituem, distinguindo-as, quando pertinente, da história deste gênero musical. Ao reconhecer na tradição o poder de perpetuar símbolos e práticas cujo pioneirismo histórico pode ser forjado (ou inventado), a presente abordagem favorece a compreensão da história do choro em suas complexidades e dinamismos, abrindo, assim, caminhos para melhor apreensão de sua manifestação na contemporaneidade.

Do choro ao regional

O choro, ainda que o concebamos como uma antiga manifestação da música brasileira e reconheçamos nele uma tendência a conservar alguns aspectos essenciais que o caracterizam, mostra-se um gênero musical em constante transformação (PALOPOLI, 2018. ZAGURY, 2014). Vale ressaltar que as múltiplas influências às quais o choro se submeteu marcam, inclusive, o seu mito de origem[7], de que teria surgido de formas peculiares de interpretação de composições

[5] Os conceitos de "guardião" e de "verdade formular" são trabalhados por Giddens (1997) em sua definição de "tradição" e terão seus significados discutidos em momento oportuno neste texto.

[6] Além dos depoimentos, serviram ao presente material os diários de campo, bem como diversas anotações realizadas durante a pesquisa.

[7] Abordo a ideia de "mito de origem" tal como o conceito é entendido na literatura socioantropológica, antagonizando-a a uma compreensão simplista e difundida do epíteto mito, na qual ele seria associado à ideia de mentira ou falácia, ou mesmo a outra, ainda muito recorrente mesmo no meio acadêmico, de que a mitologia seria característica às mentalidades supersticiosas ou primitivas. LEVI-STRAUSS (2004) o toma como uma fração de narrativa que, ao ser analisado estruturalmente em conjunto a outros, permitiria ao pesquisador a compreensão de características importantes de um determinado universo cultural. REZENDE (2015: 68-75) observa que o mito de origem do choro tem correspondências no mito da miscigenação, pilar do processo de construção de uma identidade nacional: "A adaptação dos gêneros de danças europeias remete ao mito que, além de fundamentar e potencializar propostas de criação artística, se converteu em chave de leitura da história: a 'antropofagia', a forma *sui generis* de deglutir as influências estrangeiras que caracterizaria o 'povo' brasileiro" (REZENDE, 2015: 68, grifo do autor).

estrangeiras, por músicos brasileiros, no decorrer do século XIX (CAZES, 1998. GUERRA-PEIXE, 2007: 153. LIVINGSTON-ISENHOUR; GARCIA, 2005. MACHADO, 2007. TINHORÃO, 1975, 2010). Segundo Renato de Almeida (1942: 154), "As valsas, as quadrilhas, os *schottiches* e as polcas, principalmente as polcas, se abrasileiraram. Fizemos a nossa polca, o nosso tango, o nosso maxixe". A partir deste amálgama, foram criadas condições para a conversão de um estilo de se tocar em gênero musical – o choro –, principalmente a partir de meados do século XIX[8].

Tal forma peculiar de lidar com as informações musicais estrangeiras foi perpetuada e influenciou a produção de músicos referidos, na literatura, como pertencentes à geração pioneira de chorões: Joaquim Callado, Viriato Figueira e Chiquinha Gonzaga, e, um pouco mais tarde, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, para citar somente alguns dos mais expressivos exemplos de referidos fundadores. Estes, a despeito das particularidades de suas formações musicais, não se furtavam a explorar em composições e performances o uso de melodias sobre acompanhamentos ritmicamente sincopados, sob possível influência da música de origem africana[9] (SÈVE, 2000).

Curiosamente, o piano – principal instrumento utilizado tanto por Chiquinha Gonzaga quanto por Ernesto Nazareth – acabou sendo deixado de lado nas referências contemporâneas às tradicionais formações instrumentais de choro. O mesmo ocorreu com as formatações comuns às bandas de música, constituídas, via de regra, exclusivamente por instrumentos de sopro e percussões. Dentre tais grupos, o que maior destaque recebeu na literatura sobre o choro foi a Banda do Corpo de Bombeiros, fundada em 1896 e liderada por Anacleto de Medeiros até 1906[10] (DINIZ, 2007: 58-66).

À frente da agremiação, Anacleto se dispunha à utilização de alguns instrumentos muito benquistos nos regionais atuais. Ele, no entanto, escrevia e arranjava peças para uma instrumentação muito diferente daquela hoje dominante no imaginário dos chorões como uma formatação ideal à performance do choro, abdicando da utilização de instrumentos de cordas e valendo-se da combinação de instrumentos de sopros variados[11]. Ainda antes de se tornar o principal regente da Banda dos Bombeiros, Anacleto de Medeiros já havia conduzido grupos com formações similares e, portanto, dedicava-se amplamente ao desenvolvimento da linguagem que, posteriormente, permaneceu a desenvolver no conjunto vinculado à corporação. É possível confirmar, a partir dos relatos de Alexandre Gonçalves Pinto (2009 [1936]), que os

[8] Diferentes autores apontam para distintos momentos que poderiam ser tomados como indicadores da gênese do choro ou compreendidos como o seu marco de origem. Para a presente discussão, entretanto, não seria recomendado um debate minucioso a respeito do tema, pois nos levaria a um caminho distante daqueles aqui almejados. Para maiores informações, ver TINHORÃO (1975, 2010).

[9] Carlos Sandroni (2012: 24-28) destaca a escassez de comprovações documentais da associação entre a síncope brasileira e a música de origem africana na literatura sobre o tema. O autor ressalta, por outro lado, ser legítima a suposição de que as características rítmicas que distinguem a música brasileira façam parte de uma herança musical trazida da África negra. Cacá Machado, um dos biógrafos de Ernesto Nazareth, destaca a recorrência na historiografia da ideia de que "a acentuação do tempo fraco do compasso dos gêneros dançantes europeus, cuja denominação técnica é a síncopa, foi invariavelmente atribuída à influência da cultura musical negra ou africana durante o processo de colonização" (2007: 108), referindo-se às ex-colônias europeias onde negros foram escravizados, a exemplo do Brasil. Ele acrescenta, no entanto, que tal narrativa foi insuflada por ter encontrado no desejo de caracterização de uma identidade cultural nacional, ostentado por alguns setores da sociedade brasileira, um grande aliado.

[10] O maestro, porém, não regeu o grupo em sua apresentação de estreia, ocorrida em 15 de novembro de 1896, devido a um compromisso com a banda da Sociedade Recreio Musical Paquetaense na mesma data. Da tarefa se encarregou o sargento Azevedo, auxiliar de Anacleto (DINIZ, 2007).

[11] Sobre a heterogeneidade instrumental entre os que se dedicavam à performance do choro e de suas matrizes (maxixes, polcas, tangos etc.), Guerra-Peixe (2007: 154) ressalta: "Além da aplicação da baixaria de violão na música de trombone, bombardino, oficlide, tuba etc., ela teve lugar no 'toque' característico dos pianeiros cariocas do tempo dos maxixes. Ernesto Nazaré soube extrair admirável proveito dessa genuína criação popular". O referido "oficlide" equivale ao instrumento que aqui denominamos "oficleide", correspondendo a não mais que outra nomenclatura típica a designá-lo na literatura. Outras formas de referência ao instrumento são encontradas, a exemplo de "ophicleide", "figle" e "ofigle".

espaços onde ensaiavam as bandas cívico-militares eram locais privilegiados para a performance e aprendizado do choro, no período compreendido entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX[12]; sendo responsáveis pela formação de diversos de seus instrumentistas[13].

Buscando não me ater às particularidades dos casos supracitados, realizei um levantamento a partir da obra de Pinto (2009 [1936]), dos instrumentistas ali mencionados e dos respectivos instrumentos executados por cada um deles[14] (Gráfico 1). Esta obra representa um dos raros inventários dos praticantes do choro durante os anos de sua consolidação como gênero musical, na passagem do século XIX ao XX. Ainda que não apresente qualquer preocupação com o estabelecimento de amostragem estatisticamente válida, a permitir generalizações, o trabalho do autor nos propicia inferir características relevantes, relacionadas à performance do choro, no período. PINTO (2009 [1936]) reporta-se a um total de 358 instrumentistas/cantores vinculados à performance do choro em suas reminiscências, destacando, na maioria dos casos, os instrumentos aos quais se dedicavam primordialmente[15].

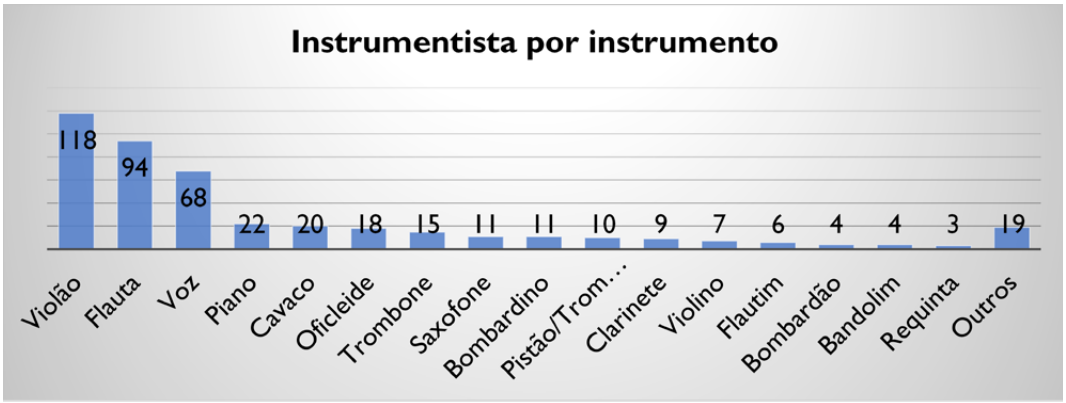


Gráfico 1: Quantidade de instrumentistas/cantores dedicados a cada instrumento. Fonte: PINTO (2009 [1936]). Elaboração própria.

Do gráfico acima é possível extrair algumas curiosidades. A voz figura como o terceiro instrumento mais praticado pelos músicos citados por Pinto. Apesar da constatada recorrência, o autor deixa claro, em seus escritos, que os cantores citados eram mais vinculados à performance de modinhas, quadrilhas, lundus e outros gêneros do cancioneiro popular no período, do que à prática exclusiva do choro, um gênero que já se desenhava com características majoritariamente instrumentais (FERNANDES, 2016: 119. GUERRA-PEIXE, 2007: 154), vinculado às antigas polcas, mazurcas, tangos e *schottischs*. A assertiva se evidencia, por exemplo, quando o próprio Pinto,

[12] A referida obra de PINTO foi publicada originalmente em 1936. Através dela o autor se reporta, principalmente, àqueles músicos os quais denomina "chorões antigos", quem, à época, representavam a "velha guarda" do choro.

[13] PELLEGRINI (2005: 25) aponta a existência de cerca de três mil bandas nos círculos militares do país, das quais muitos maestros seriam também chorões, desempenhando, assim, importante papel na disseminação do gênero entre os instrumentistas a integrá-las.

[14] Para o levantamento, me ative aos músicos citados por Alexandre Gonçalves Pinto em caixa alta, cujos nomes constam nos títulos das subseções através das quais ele organiza o material, evitando, assim, a referência àqueles mencionados de modo passageiro no corpo do texto, sobre quem frequentemente não há informações acerca dos instrumentos que executavam.

[15] A soma dos instrumentos mencionados se difere do número de instrumentistas listados pelo autor por dois motivos: Pinto, em alguns casos, não faz referência ao instrumento ao qual se dedicavam os músicos mencionados, e, em muitos outros, um instrumentista se dedicava à performance de mais de um instrumento.

ao referir-se a algum cantor, faz questão de frisar aquelas modalidades de música popular cantada às quais estaria atrelado. O mesmo não ocorre, porém, com os executantes dos demais instrumentos musicais mencionados, cuja vinculação com o gênero choro apresenta-se já pressuposta pelo título e/ou temática do livro, eximindo-se o autor da necessidade de afirmá-la.

A referência aos cantores do período, no livro, se dá, como o próprio conteúdo do material indica, em razão do recorrente intercâmbio entre aqueles e os músicos de choro à época, partilhando entre si diversos espaços e conjuntos:

> Aqui neste livro vou tentar descrever uma modinha, que além de muitas outras, era bastante apreciada nos salões daquele tempo, onde houvesse um chôro[16] (PINTO, 2009 [1936]: 106).
>
> A modinha tambem muito se harmoniza com o violão, este instrumento que dedilhado pelos trocadores chorões, fazem o explendor das grandes melodias, pois a modinha, guarda em seu seio, o segredo da musica, inspirando accordões nos violões, desvendando estes segredos (PINTO, 2009 [1936]: 121).

Tais convivências e permutas são reforçadas por Cacá Machado, quando o autor versa sobre os músicos de choro atuantes na virada do século XIX ao XX, período coincidente àquele a que se refere Pinto.

> Os populares conjuntos de pau-e-corda (flauta, violão, cavaquinho) acompanhavam qualquer que fosse o gênero: da modinha ao lundu, cantados ou não, à polca ou mazurca, sempre instrumentais. [...] é possível visualizar o ambiente e a origem social dos chorões: eram pequenos empregados do comércio ou dos serviços públicos, policiais, soldados ou componentes de bandas militares que residiam ou circulavam pela Cidade Nova ou pelos morros do Castelo, Santo Antônio ou do Pinto, entre outros. Tocavam em festas familiares, batizados, casamentos, funerais ou em simples rodas (ou pagodes) para o próprio deleite dos participantes (MACHADO, 2007: 31-32).

Outra importante e pertinente constatação, a partir da análise do Gráfico 1, diz respeito à importância do oficleide para a performance do choro no período em questão. Pouco lembrado nas referências de chorões contemporâneos à instrumentação tradicional do gênero, ele figurou como o segundo instrumento de sopro com maior número de praticantes dentre os músicos reverenciados por Pinto, numericamente superados somente pelos flautistas. Entre os instrumentos da família dos metais, no entanto, ele figura como o mais citado. Irineu de Almeida – ou Irineu Batina –, chorão atuante à época, tinha o oficleide como instrumento principal, havendo integrado a Banda do Corpo de Bombeiros de Anacleto e tendo sido um dos mais importantes professores de Pixinguinha – músico de importância inquestionável à consolidação da linguagem do choro no século XX (CABRAL, 2007. DINIZ, 2007: 60).

[16] Foram preservadas as grafias originais constantes nas referidas obras, mesmo quando se apresentam em inadequação à atual norma culta da língua portuguesa. Sem comprometer a compreensão do significado dos trechos, julgo que a exposição textual, em sua forma, frequentemente toma grande importância para a compreensão de elementos socioculturais vinculados à escrita, mostrando-se, em consequência, também relevante para uma melhor compreensão do próprio texto.

O trombone, por sua vez, ainda que presente em diversos ambientes nos quais o choro é executado na atualidade, fora diretamente mencionado como pertencente à instrumentação tradicional do choro, por aqueles que entrevistei, somente em uma ocasião:

> Então o conjunto básico da formação de choro são as cordas, né? Cavaquinho, bandolim, violão de seis cordas, violão de sete cordas, pandeiro (Joaquim, bandolinista)[17].
>
> Eu já vi um grupo, olha só que loucura, eu já estava tocando em um grupo tradicional aqui de Belo Horizonte, violão, pandeiro... (Josué, pandeirista).
>
> Bem, idealmente, se você tem um choro tradicional, você deve ter um [violão] sete cordas, cavaquinho, pandeiro, outro violão e... você precisa apenas de um instrumento melódico e você está, você sabe. Você pode ter bandolim, flauta, clarinete, ao menos um, ou talvez outro e é isso. Este é o regional clássico e tudo o mais é adicional (Tom, vibrafonista, tradução nossa).
>
> Instrumentos característicos de choro? Ah, bandolim, né? Eu acho que é de tradição, né? Tem um sopro, uma flauta, um bandolim, é... Os violões, né? O pandeiro. Você vê que o choro às vezes é tão tradicional que o pandeiro tem que ser tocado daquele jeito. Não pode ser tocado de outro jeito, você entendeu? (Aline, vibrafonista).
>
> A instrumentação básica de choro é composta por violão e pandeiro. Violão, pandeiro, flauta, clarineta. [...] é o tradicional (Carmem, vibrafonista).
>
> Quando a gente faz uma roda, a gente procura manter aquela forma mais de regional, antiga, com dois violões – o de sete e o de seis –, cavaquinho, pandeiro e solistas. A gente costuma fazer com bandolim e flauta. [...] a base do conjunto geralmente é essa: dois violões, cavaquinho e pandeiro. Tem gente que faz com um violão só. E de solo entra um monte de coisa: flauta, bandolim, trombone, acordeom... Cavaquinho sola também, violão sola também (Caio, violonista).
>
> Uai, [a instrumentação tradicional de choro é] violão, violão sete cordas, cavaco, bandolim e flauta. E alguns outros instrumentos de sopro. Mais característico, eu acho flauta, né? Mas outros sopros também. [...] Esqueci do pandeiro [risos] (Júlia, vibrafonista).

Se tomarmos o trombone como contemplado nos enunciados acima transcritos sob o guarda-chuva de categorias mais amplas, como "instrumento de sopro", "instrumento melódico" ou "solista", veremos ampliada a percepção de sua possível vinculação à formação instrumental tradicional do choro. Ainda assim, o contraste entre sua presença com a de outros instrumentos de funções melódicas amplamente citados pelos entrevistados, a exemplo do bandolim,

[17] Foi preservada a linguagem utilizada pelos meus interlocutores, sem recorrer à sua adequação à norma culta da língua portuguesa, para maior aproximação ao discurso por eles evocados.

é um sinal do hiato entre os discursos levantados por PINTO (2009 [1936]) e aqueles de meus interlocutores. O próprio bandolim poderia ser evocado na busca por outros distanciamentos perceptíveis na comparação entre os relatos em questão, pois, citado seis vezes nos trechos de entrevistas acima transcritos, somente quatro bandolinistas são citados pelo autor em sua obra de memórias.

O alto número de pianistas constantes na tabela – 22 – confirma mais um contraste entre os discursos de meus interlocutores e a prática do choro, em seu período de consolidação, já sugerido anteriormente ao abordar a importância do piano a partir das figuras de Nazareth e Gonzaga. A referida disparidade traz à luz outra omissão frequente, relativa à presença do instrumento nas referências às práticas imemoriais de choro. A importância do piano, em tais contextos, é reforçada pelo destaque adquirido por vários de seus executantes que naquele tempo atuaram: além dos dois instrumentistas mencionados, Sátiro Bilhar (também violonista)[18], bem como, posteriormente, Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnatalli. Tal constatação é reafirmada na literatura sobre o tema:

> [...] Nazareth consagrou-se como célebre compositor de *tangos*, canonizado pela historiografia, ao lado de Chiquinha Gonzaga, como o grande sistematizador da música popular urbana genuinamente brasileira. [...] De certo modo, poderíamos dizer que durante esses 14 primeiros anos Nazareth foi transformando a rigidez rítmica original desse gênero europeu num novo gênero "nacional", caracterizado pelo uso sistemático da síncopa (MACHADO, 2007: 40-41, grifo do autor).

Ora, o que seria o tango (brasileiro) referido por Cacá Machado senão uma das transformações ou variações da polca[19], que, por sua vez, representa um dos mais importantes pilares para a constituição do choro como gênero musical autônomo? Ao contar a história de Ernesto Nazareth, o autor reproduz uma narrativa que poderia facilmente ser tomada como metonímia do próprio mito de origem do choro, mencionado anteriormente, o que nos dá a dimensão do protagonismo de alguns pianistas – o autor também se refere à Chiquinha Gonzaga – na prática do gênero em questão em seus primórdios e para sua constituição como um gênero musical autônomo[20].

Os regionais assumem o atual protagonismo como referência para formação instrumental do choro somente na passagem da década de 1920 para a de 1930, posteriormente ao período no qual atuou a maior parte dos pais (e mães[21]) fundadores do gênero. A fixação do regional

[18] Ainda que Sátiro Bilhar tenha se tornado ilustre por suas composições e por sua atuação como violonista, PINTO (2009) revela que o músico se dedicava também ao piano.

[19] Boa parte da historiografia do choro argumenta ter sido Ernesto Nararеth um compositor de maxixes que "camuflava" parte significativa de suas obras sob o epíteto "Tango Brasileiro", com o intuito de distanciá-la, simbolicamente, de uma produção popular à qual o maxixe se vinculava. Tais assertivas, porém, são amenizadas por Carlos Sandroni, que argumenta ter sido a prática muito difundida no período de Nazareth, sendo conduzida por diversos outros compositores que produziam baseados na rítmica do *tresillo* (ver SANDRONI, 2012: 80-82).

[20] FERNANDES ressalta que distintos gêneros musicais urbanos, reunidos sob designações particulares no Rio de Janeiro ao final do século XIX, foram, mais tarde, "unificados por meio das denominações choro, quando instrumental, e samba, quando canção versificada" (2016: 114).

[21] Além de Chiquinha Gonzaga, PINTO (2009) cita somente uma outra mulher chorona em suas recordações: a violonista Lily S. Paulo. Tal constatação não somente indica uma baixa representatividade feminina entre os músicos de choro a alcançar protagonismo à época, mas, principalmente, desnuda o machismo estrutural a caracterizar a configuração da sociedade brasileira. Em uma sociedade em que os homens ocupavam (e ainda ocupam) a maior parcela dos espaços de poder, a privação das mulheres à exposição coletiva de suas práticas teve inequívocas consequências em relação à configuração de seus fazeres musicais no período, frequentemente restringidos ao âmbito privado.

como padrão de instrumentação ocorrera concomitantemente à efervescência destes grupos em diversas estações de rádio no país, espaços nos quais era comum a performance de choro pelos músicos que lá atuavam (CAZES, 1998: 83-89. LINVINGSTON-ISENHOUR; GARCIA, 2005: 88-89. TABORDA, 2011: 128-131. VIDILI, 2018: 131-132). Uma pesquisa dos motivos que levaram à referida padronização seria de extrema relevância para as reflexões sobre a música popular no Brasil, mas nos desviaria em demasia dos objetivos deste estudo. Ater-me-ei, pois, à análise dos elementos que me permitirão afirmar, posteriormente, ter havido uma invenção da tradição dos regionais como modelo exemplar de autenticidade da formação instrumental para a performance do choro.

Mesmo que algumas características dos regionais possam ser percebidas como ressonâncias dos antigos grupos de pau e corda[22], a exemplo do Choro Carioca[23] **–** liderado por Joaquim Callado[24] –, é possível perceber, a partir da análise empreendida, uma prática de choro bastante heterogênea e diversa em sua instrumentação na passagem da segunda metade do século XIX ao XX. Ademais, a ausência naqueles conjuntos pioneiros do pandeiro e do violão de sete cordas, instrumentos cuja presença mostra-se primordial para a compreensão de um regional propriamente dito, na contemporaneidade, é notável. Ambos, por sua vez, só viriam difundir-se como instrumentos indispensáveis à performance cotidiana do choro a partir da década de 1930[25], longo período após o falecimento de Calado, em 1880 (LINVINGSTON-ISENHOUR; GARCIA, 2005: 66-83. PAULETTI, 2017. VIDILI, 2018).

Do inventário realizado por Pinto, podemos extrair a menção a um único pandeirista – Luiz Caixeirinho – dentre os músicos mencionados. O número é tão inexpressivo que, ainda que consideremos o espaço de subalternidade relegado aos percussionistas nos relatos históricos sobre a música popular, não poderíamos constatar, a partir do material consultado, um condicionamento da performance do choro à utilização do pandeiro no período contemplado. O violão de sete cordas, por sua vez, também se vincula tardiamente ao gênero, e nenhum músico dedicado à sua performance é aludido pelo autor. Tal constatação não surpreende, pois o sete cordas se estabelece como um instrumento característico do choro somente a partir do segundo terço do século XX (PAULETTI, 2017. PELLEGRINI, 2005)

É possível perceber que a redução da performance tradicional do gênero aos regionais mostra-se infiel aos documentos que versam sobre a prática do choro por alguns dos principais músicos vinculados à sua concepção. Tal constatação não nos permitiria contestar, entretanto, a presença marcante de alguns dos instrumentos hoje vinculados àquelas formatações – principalmente a flauta, o cavaquinho e o violão – nos períodos mais remotos de práticas do choro passíveis de identificação na literatura. Ainda assim, equivocado seria atribuir importância única à instrumentação comum aos regionais e generalizá-la em relação à prática do choro

[22] Tais grupos eram, segundo André Diniz, frutos da "junção da flauta de ébano com os instrumentos de corda" (2008: 14) e animavam as celebrações e forrobodós das camadas populares e médias, chegando, ocasionalmente, aos salões de elite da corte durante o período imperial no Brasil.

[23] O Choro Carioca, ou Choro do Callado, representava o grupo de pau e corda mais popular em sua época. Márcia Taborda ressalta, entretanto, que a importância de Callado para a consolidação do que ela denomina de "choro conjunto" – grupos nos quais o solista era acompanhado por violão e cavaquinho – não deve ofuscar a constatação de que a difusão de tal formatação instrumental é anterior à sua ampla recorrência nas apresentações do flautista. Para exemplificar a sua defesa, ela cita Mello Moraes Filho ao se referir às atividades artístico-musicais promovidas pela Barraca do Teles, vinculadas à Festa do Divino, na cidade do Rio de Janeiro (ver TABORDA, 2011: 131).

[24] Joaquim Antônio da Silva Callado foi um compositor e flautista carioca que viveu entre 1848 e 1880, tendo falecido precocemente, aos 31 anos, de meningite. Chegou a apresentar-se profissionalmente, em conjunto com a pianista Chiquinha Gonzaga. Para maiores informações, ver DINIZ (2008), CAZES (1998) e PINTO (2009).

[25] Isto não significa que não haja registros anteriores de utilização dos instrumentos aliada à performance do choro. PELLEGRINI (2005: 44), por exemplo, traz relatos do músico Tute, que já se apresentava com seu violão de sete cordas junto ao conjunto de Chiquinha Gonzaga, em período anterior à solidificação do instrumento nos regionais.

no século XIX e durante os primeiros anos do século XX, concedendo-lhes exclusividade na representação desta tradição.

Algumas continuidades e descontinuidades são perceptíveis em relação àquilo que é compreendido por tradição do choro, na atualidade, e o que pode ser relacionado aos fenômenos que os caracteriza no momento de sua consolidação, a partir da historiografia. Da identificação e análise de tais práticas, podemos apontar e analisar fidelidades e contrastes estabelecidos pelas representações referentes à tradição que àquelas dizem se reportar. Tais desnudamentos, como veremos adiante, em nada interferem na eficácia simbólica da tradição, pois seu poder de mostrar-se irresistível pouco se relaciona à sua fidedignidade histórica a um passado atestado. De todo modo, sujeitar discursos difundidos sobre práticas culturais à análise histórica mostra-se de suma importância, permitindo lançar sobre o passado um olhar crítico e, consequentemente, compreendê-lo em seus dinamismos e complexidades.

> O fato da narrativa histórica hegemônica sobre o choro ser tão familiar aos nossos ouvidos, tão natural ao nosso entendimento, explica, em certa medida, a capacidade que ela tem para se reproduzir nos mais diversos âmbitos, inclusive no acadêmico. Embora alguns estudos – sobretudo no campo das ciências humanas – comecem a trilhar o caminho de uma revisão crítica dessa historiografia, grande parte do interesse acadêmico pelo choro ainda é orientado pela "história oficial". Nesse sentido, a história e a tradição do choro estão intimamente relacionadas. É a última que, ao orientar a seleção dos fatos e organizá-los em torno de um determinado sentido, permite o surgimento da narrativa que compõe a primeira. Em outras palavras, a história do choro é a história da formação e do desenrolar de sua tradição. Não é à toa que este termo concentra em si as principais disputas de poder em torno do gênero (REZENDE, 2015: 89-90).

Em relação à instrumentação constituinte da prática do choro, a partir da segunda metade do século XIX, podemos ver que alguns instrumentos tiveram mais êxito que outros em sua perpetuação no imaginário dos chorões como pertencentes à sua tradição. O oficleide e o piano, por exemplo, ainda que amplamente utilizados no período, não foram absorvidos pelo regional; perdendo espaço nas narrativas que os vinculam, na atualidade, ao ideal de formatação instrumental para a performance do gênero. As bandas de música, de importância também inquestionável para tal performance, à época, tampouco conseguiram firmar-se como padrão de instrumentação associado à tradição do choro por seus atuais protagonistas. Por outro lado, o bandolim, o pandeiro e o violão de sete cordas, completamente ausentes ou de tímida presença nas referências à prática de choro na segunda metade do século XIX, tornam-se, ao longo do século XX, elementos quase indispensáveis à sua "boa" prática.

Propondo-me a dissertar sobre tradição, é necessário assumir, entretanto, não ser esta das tarefas mais fáceis. Variadas compreensões podem se dar nas tentativas de elucidação do conceito, dada sua complexidade e abrangência. Por não ter ainda discorrido adequadamente acerca do entendimento aqui partilhado sobre o epíteto, dedicar-me-ei, nas próximas linhas, à tal conceituação.

Por um conceito de tradição

A tradição, em sua recorrência nos escritos acadêmicos de diferentes áreas do conhecimento, não foi analisada e conceituada em tais contextos com a devida frequência. Em trabalhos recentes da área de Educação, por exemplo, são comuns as referências à tradição como algo a ser negado, superado ou remodelado, sem adequada problematização ou uma definição pormenorizada do conceito. Na Sociologia, a sua contraposição ao conceito de modernidade acarretou um predominante direcionamento das pesquisas para os temas relacionados ao último. Na Antropologia, bem como na Etnomusicologia, a repetição, um dos principais desdobramentos evocados pela tradição, foi frequentemente tomada em subordinação ao propósito de coesão. Este olhar resultou na compreensão, excessivamente funcionalista, a partir da qual a tradição seria a "cola que une as ordens sociais pré-modernas" (GIDDENS, 1997: 80). Não se esclarece, por exemplo, o que permite a manutenção de tal faculdade de fixação, reforçando-se a necessidade de elucidações acerca do caráter repetitivo da tradição[26]. Não existe, como aponta Anthony Giddens (1997: 80), qualquer conexão necessária entre repetição e coesão social. O autor argumenta ter sido durante o que veio a ser conhecido como o período das luzes, na Europa do século XVIII, o momento quando se fortaleceu um arcabouço ideológico cuja negação da tradição aparecia como um de seus traços. Muitos iluministas e boa parte das gerações que os sucederam operavam com a crença de que a tradição representava um dos símbolos do passado a ser suplantado por uma nova ordem, baseada na ciência a na razão. Obtiveram uma vitória parcial, é verdade. Parcial, pois, mesmo com o êxito de diminuir o peso da tradição como base ideológica de sustentação das relações cotidianas, estas mantiveram suas manifestações em graus variados nas sociedades ocidentais. Ironicamente, "a modernidade reconstruiu a tradição enquanto a dissolvia" (GIDDENS, 1997: 73). A crença iluminista de que o conhecimento científico do mundo social e natural possibilitaria crescente domínio sobre ele, ocasionando uma emancipação da humanidade, baseada na razão, mostrou-se falaciosa. Não foi possível um rompimento completo do mundo moderno em relação às tradições que, com ele, persistiam em dialogar:

> Nas sociedades ocidentais, a persistência e a recriação da tradição foram fundamentais para a legitimação do poder, no sentido em que o Estado era capaz de se impor sobre "sujeitos" relativamente passivos. A tradição polarizou alguns aspectos fundamentais da vida social – pelo menos a família e a identidade social – que, no que diz respeito ao "iluminismo radicalizador", foram deixados bastante intocados. Importante observar que, enquanto "moderno" significou "ocidental", a influência contínua da tradição dentro da modernidade permaneceu obscura (GIDDENS, 1997: 73-4).

Um dos escassos trabalhos que buscaram discutir e problematizar as minúcias envolvendo a conceituação da tradição é de autoria do próprio Anthony Giddens (1997). Em seu ensaio, intitulado "A vida em uma sociedade pós-tradicional", o autor trabalha o conceito de maneira detalhada enquanto combate a falsa ideia da emergência de uma sociedade pós-tradicional[27].

[26] A escassez de abordagem aprofundada, na literatura, sobre a temática da tradição, é enfatizada por Eric Hobsbawm (2012) e Anthony Giddens (1995, 2000) e pôde ser comprovada pelo autor através de pesquisa bibliográfica sobre o tema.

[27] Tal combate é reforçado em GIDDENS (1991).

O mundo moderno, portanto, teria se edificado sob influência das tradições, o que nos incita a debruçar sobre as suas diferentes manifestações no seio da sociedade ocidental contemporânea.

Para Giddens, a tradição está intimamente ligada à ideia do controle do tempo pela constituição do passado, em função de sua influência sobre o presente. Sendo assim, ela se conecta também com o porvir, pois as práticas que estabelece "são utilizadas como uma maneira de se organizar o tempo futuro" (1997: 80). A repetição destaca-se como elemento importante, uma vez que seu significado remete à ideia de condução do tempo passado, no presente, representando uma das manifestações a serem mediadas pela tradição.

A memória, mais especificamente a "memória coletiva", também se mostra profundamente ligada ao que o autor compreende por tradição. Aquela não deve, no entanto, ser entendida como simples lembrança ou recordação, representando antes um processo ativo e social de organização do passado em relação ao presente. É por intermédio da memória e dos mecanismos de repetição, por ela acionados, que podemos conferir continuidade à experiência social. A tradição posiciona-se, assim, como força organizadora da memória coletiva[28].

O caráter coletivo da tradição é reforçado nos rituais, através do que Giddens denomina "noção formular da verdade", da atuação dos "guardiões" e do conteúdo moral e emocional que se associam para a manutenção de sua força de coesão. A tradição está sujeita a reconstruções baseadas no diálogo com o presente. Tais reconstruções são antes coletivas que dependentes de indivíduos isolados, não podendo ignorar de maneira absoluta, porém, as influências individuais a que estão submetidas. A relação entre coletividade e tradição é, portanto, ativa, apresentando-se como fruto do contínuo esforço interpretativo realizado pelos que estão a elas submetidos, no intuito de identificar os laços que vinculam o presente ao passado.

De maneira geral, as tradições pressupõem um ritual. No seio deste são realizadas reconstruções permanentes, ativas e interpretativas do passado, por meio da ação prática. Os rituais diferenciam-se, por sua vez, das tarefas cotidianas de caráter exclusivamente pragmático, pois têm sua sustentação calcada na moral e nos simbolismos da própria tradição. O isolamento mais ou menos claro dos rituais, em relação às demais atividades cotidianas, é outra das condições que nos permite destacá-lo e compreendê-lo em suas singularidades. "Esta consequência 'que isola' o ritual é fundamental porque ajuda a conferir às crenças, práticas e aos objetos rituais uma autonomia temporal, que pode faltar às tarefas mais rotineiras" (GIDDENS, 1997: 82).

Como visto no início da presente seção, a associação exclusiva dos rituais a práticas de sociedades não ocidentais ou pré-modernas não tardou a vir abaixo na modernidade. O trabalho de Henry Kingsburry (1988), por exemplo, demonstrou – por meio de estudo etnográfico – o papel ritual dos recitais escolares para a tradição da música clássica de origem europeia em um conservatório nos Estados Unidos. O autor revela como valores eram compartilhados, questionados e negociados no contexto dos recitais, que são analisados como práticas rituais promovidas por agentes envolvidos com o seu campo de estudo. Na Antropologia, na Sociologia e na Etnomusicologia, hoje, os estudos dos rituais inseridos em contextos e práticas de grupos sociais vinculados à modernidade ocidental mostram-se extremamente difundidos[29].

Nos rituais, as tradições são comunicadas e perpetuadas por meio de verdades formulares, às quais apenas alguns indivíduos conseguem aceder. Giddens acrescenta:

[28] Daí a constatação de Giddens de que não é possível a existência de uma tradição privada.

[29] Além do referido estudo de KINGSBURY (1988), podemos citar MALUF (2005), PIRES (2017) e REZENDE (2015).

> A verdade formular não depende das propriedades referenciais da linguagem, mas do seu oposto; a linguagem ritual *é* performativa, e às vezes pode conter palavras ou práticas que os falantes ou os ouvintes mal conseguem compreender. O idioma ritual é um mecanismo da verdade em razão de – e não apesar de – sua natureza formular. A fala ritual é aquela da qual não faz sentido discordar nem contradizer – e por isso contém um meio poderoso de redução da possibilidade de dissenção. Isto certamente é fundamental para sua qualidade de ser irresistível (GIDDENS, 1997: 83).

A verdade formular é, portanto, um mecanismo de atribuição de eficácia simbólica e prática ao ritual. Esta eficácia é garantida por valorações muitas vezes distantes aos padrões racionais ou científicos dominantes nas sociedades modernas. A verdade formular tem poder de convencimento que abole a necessidade de verbalização racional a seu respeito, pois a assimetria estabelecida entre aqueles, a quem Giddens denomina guardiões, e o indivíduo que não usufrui deste *status* mostra-se suficiente para a perpetuação e transmissão de seu conteúdo simbólico pela ação prática. Além disso, os guardiões mobilizam os critérios de verdade antes em relação aos acontecimentos provocados que ao conteúdo proposicional dos enunciados, o que reforça sua condição de agentes ou mediadores essenciais dos poderes causais da tradição.

Mas quem seriam tais guardiões? Eles apresentam-se como os mediadores ou agentes responsáveis pela interlocução entre a tradição e o mundo atual. Sua função torna-se essencial, portanto, para a manutenção dos poderes causais da tradição. Eles desempenham um papel semelhante ao do especialista nas sociedades modernas, tomando, em detrimento da razão científica, porém, a verdade formular como principal elemento estruturante de seus discursos e ações. Isto não quer dizer que os guardiões não sejam eventualmente chamados a prestar contas ao mundo exterior à tradição; e assim o fazem, quando solicitados, a partir da racionalização e da abordagem crítica de suas ações. O desempenho em relação à exterioridade, no entanto, não necessariamente interfere no impacto das verdades formulares por eles evocadas, dentro do grupo em que operam, e tampouco o pacto simbólico estabelecido entre aqueles que o compõem.

A relevância do *status* dos guardiões para a ordem tradicional, em detrimento da competência, seria outro fator de diferenciação entre aquele e o especialista: "O conhecimento e as habilidades que o especialista possui poderiam parecer misteriosos para o leigo, mas, em princípio, qualquer um pode adquirir esse conhecimento e essas habilidades se estiver determinado a fazê-lo" (GIDDENS, 1997: 84); o que não necessariamente ocorreria em relação ao *status* ostentado pelos guardiões.

Por fim, é importante ressaltar que as tradições possuem um conteúdo normativo ou moral que atua no intuito de favorecer a eficácia da vinculação operada, entre o passado e o presente, por meio delas. Sendo assim, sob influência da tradição, os indivíduos promovem não apenas a descrição da prática ancestral, mas a prescrição de como ela deve se manifestar no presente e no porvir. Muitos componentes normativos, associados à tradição, não são claramente anunciados ou registrados, sendo a maioria deles interpretada na ação cotidiana ou a partir dos encaminhamentos dos guardiões. A base afetiva das tradições também é lembrada por Giddens (1997: 84) como essencial à pujança, pois, havendo profundos investimentos emocionais – diretos ou indiretos – na tradição, torna-se possível garantir aos que a ela aderem certa segurança afetiva, favorecendo envolvimentos profundos.

A partir da análise expositiva dos pressupostos teóricos de Giddens, torna-se possível resumir e organizar os elementos característicos à tradição. Esta, portanto:

a. vincula-se à memória coletiva e à capacidade desta de organização do passado em relação ao presente;
b. pressupõe, via de regra, uma manifestação ritual, meio prático de manutenção e preservação da tradição;
c. associa-se à ideia de persistência, integridade e continuidade em relação ao passado, não eliminando, entretanto, seu caráter mutável e negociado;
d. constitui-se a partir de verdades formulares, de natureza ritual, performativa e, *a priori*, inquestionável;
e. possui nos guardiões a principal figura dos fornecedores e reprodutores dos sistemas abstratos/simbólicos que a distingue;
f. organiza-se em função do *status* de seus guardiões, em detrimento à competência (valor pelo qual se impõe a ordem moderna, a partir dos especialistas);
g. possui conteúdo normativo ou moral que lhe atribui caráter prescritivo e segurança ontológica.

"O choro fica bem mesmo é no formato tradicional": a tradição do gênero e seu ritual

Realizada esta breve revisão conceitual, é possível o confronto entre as representações e práticas vinculadas ao choro e os parâmetros de definição propostos por Giddens, no intuito de confirmar ou refutar a hipótese de que tal gênero musical vincular-se-ia a uma tradição, como argumentam seus praticantes:

> O choro é mais tradicional e as pessoas guardam muito esses elementos da sua tradição [...], isso eu tô falando em termos de roda de choro e é importante você diferenciar isso, tá? [...] O choro fica bem mesmo é no formato tradicional (Joaquim, bandolinista).

> Agora ele [referindo-se a um colega músico] estuda com Luís Sete Cordas, um cara que toca violão. Então ele está aprendendo de uma maneira bem tradicional (Simon, vibrafonista).

> O samba [é executado] mais tradicionalmente no violão, ou até o choro, né? Porque é tudo meio junto. Bossa, samba, choro. Vai meio junto, né? É mais de violão. Porque eu acho que tem a ver com a história, né?
> Lá no Rio o pessoal improvisa mais no choro, né? Tem também o choro tradicional, que o pessoal toca só o tema e tal, né? Que eu já acho lindo, eu acho o choro lindo. Tudo lindo (Aline, vibrafonista).

> Porque é uma coisa que tem essa tradição mesmo, de associar muito o choro à tradição oral. Por outro lado, você tem no livro... o livro, que é usado mais pra referência aos chorões mais antigos. Que é aquele do Alexandre Gonçalves Pinto. Ele fala de muitas pessoas que eram letradas, né? (Júlia, vibrafonista).

> No que depender de mim, procuro fazer as coisas [do jeito] mais tradicional mesmo, sem inventar muito (Caio, violonista).

> E aí qual foi o processo que eu fiz? Sacando isso: tem a coisa física do vibrafone, de você levar numa roda tradicional. Primeiro que não cabe. Tem gente que vai achar ruim, estranho e reclamar. Então o que eu fiz? Eu criei a minha roda de choro, entendeu? (Roberto, vibrafonista).

> Eu acho que... tem a instrumentação tradicional, da origem do choro, mas eu acho que nada impede de fazer outras coisas. [...] se tiver que tocar um choro nato, vão tocar o choro nato. Se o arpista souber encaixar arpa dentro do choro, vai ficar bonito (Carmem, vibrafonista).

Para decifrar aquilo que diz respeito à tradição do choro, são relevantes algumas indagações: Possui, o gênero, um ritual a ele associado? Quem são os seus guardiões? Quais as verdades formulares por estes alcançadas e reproduzidas? Qual o conteúdo normativo da tradição do choro?

Na literatura, é recorrente a vinculação do aprendizado do choro à vivência no ambiente das rodas (SANDRONI, 2000). O conteúdo das entrevistas realizadas durante a pesquisa de campo demonstra que meus interlocutores, entre os que se dizem chorões ou não, também compreendem a roda de choro como local de primordial relevância para o aprendizado do gênero musical.

> A roda é fundamental. Fundamental. Até para quem já toca, é sempre um ambiente bom (Caio, violinista).

> Bom, a roda de choro, eu considero como uma instituição, né? Uma instituição informal da maior importância para a performance do choro. Ela cria a oportunidade para os interessados no estilo desenvolverem as suas habilidades, sejam eles estudantes ou músicos interessados que desenvolvem seus conhecimentos de forma autodidata. [...] Portanto, a roda de choro já era pensada assim na época do Jacob do Bandolim, na época do Pixinguinha, e continua sendo uma grande escola, não é? Uma grande escola para o ensino informal do choro no Brasil.
> Indispensável [a presença nas rodas para o aprendizado do choro], porque, se ele é um teórico, se ele estuda numa escola onde aprende a teoria, aprende um pouco de prática, a roda de choro funciona como o campo experimental, né? Como funciona para qualquer outra profissão. [...] Então eu acredito que metodologicamente, ou melhor, pedagogicamente, a roda de choro é de eficiência espetacular, né? (Joaquim, bandolinista).

> Nossa, a roda... A roda é o... Eu acho que a aula nossa é a própria roda, né? No choro, eu acho que tem que ir na roda mesmo [...] (Aline, vibrafonista).

> Eu acho a presença na roda de choro importante, sim. Eu não toquei muito nas rodas por causa desses problemas sobre os quais já falamos, mas eu assisti a muitas rodas para prestar atenção e ouvir como se posicionam as

> várias partes, como os caras interpretam a melodia ou a baixaria também, né? Aparece muito. Os ritmos do cavaquinho e do pandeiro têm muitos benefícios para aprender e escutar (Simon, vibrafonista).

> Claro [sobre a importância das rodas para o aprendizado do choro]. Claro, né? [risos] Assim, imagina: ter essa vivência de escutar, de ver como eles respiram juntos, como é esse baixo. O baixo é muito importante para você escutar numa roda de choro, porque isso vai te dar elementos para tua improvisação, né? Então é importantíssimo ir para a roda de choro, importantíssimo (Lúcia, vibrafonista).

> É, eu acho importante [a roda para o aprendizado do choro], eu acho até... eu acho essencial. Eu não tive. Eu tive que aprender com gravação, que foi a pior coisa que aconteceu (Josué, pandeirista).

> A presença na roda faz falta, faz. Faz falta pra qualquer músico (Carmem, vibrafonista).

> Eu acho que [é importante a frequência nas rodas] pra quem quer trabalhar com choro, com certeza. Vivência, experiência e prática. [...] Então eu acho que sim, a frequência na roda de choro, eu acho que é essencial, na verdade. É necessária, assim. (Thiago, vibrafonista).

Na dissertação de mestrado a embasar este trabalho, utilizo a expressão "paradigma da roda" para fazer referência à submissão do aprendizado do choro à frequência nestes espaços e à vivência das práticas corriqueiras em seus domínios, recorrente no discurso dos chorões. Ainda que não pretenda evocar a discussão em detalhes, é importante reportar-me às rodas a partir da sua compreensão como a principal "escola" do gênero – em consonância ao discurso predominante entre os envolvidos com o choro. Deste modo, a importância de tais eventos para a tradição à qual aqui me reporto faz-se notável.

De seu caráter escolar, evocado por meus interlocutores e reafirmado na literatura, podemos inferir que as rodas de choro representam o espaço onde o passado do gênero musical é constantemente atualizado e perpetuado. O fenômeno se dá, principalmente, a partir dos sistemas simbólicos evocados em seus contextos. Nestes encontros – que funcionam como parte da estrutura social que confere integridade ao choro, garantido a sua preservação –, a conexão entre o passado e o presente é estabelecida pela ação prática e interpretativa dos que se ali se envolvem. Nas cadeias de interações constituídas, nestes ambientes, se dão as negociações e reconstruções sobre o passado, em mediações constantes com o tempo presente. O argumento se evidencia no relato de Joaquim – um dos músicos com mais tempo de experiência na prática do choro, dentre os integrantes da roda do Bar do Salomão – quando, em referência à aceitação/recusa de determinados instrumentos, no contexto em questão,

> O baixo elétrico e a guitarra não entram [na roda de choro]. É... porque eles, [...] eles são instrumentos de um outro estilo, né? [...] O contrabaixo acústico ainda vai, mas o elétrico não vai, não, [...] por conta do timbre, mas sobretudo por conta da escola, das tradições... o estilo é sua tradição (Joaquim).

Como de praxe aos rituais, a roda defende e atualiza o que está na origem daquilo a que se reporta: o seu mito de origem, na perspectiva antropológica. Podemos, portanto, tomá-la como o ritual do choro por excelência. É sobretudo na prática que a tradição do choro é evocada no contexto da roda. A interpretação do ritual é garantida pelo acesso às verdades formulares que nele se revelam. Estas, por sua vez, não se fazem igualmente acessíveis a quaisquer indivíduos que porventura compartilhem tais espaços. Alguns – os guardiões da tradição – possuem sobre elas maior domínio e, consequentemente, maior poder de interpretação ritual.

A fala de Joaquim, reproduzida acima, é exemplar da propriedade inquestionável da fala ritual, que inibe o dissenso. Se a guitarra e o baixo elétrico "não entram" no espaço das rodas, é porque assim dita a tradição do choro, não havendo necessidade de esclarecimento de outra natureza. Sendo Joaquim um dos guardiões da tradição à qual se reporta, ele possui prerrogativas de interpretação ritual inacessíveis ao indivíduo laico, garantidas por seu *status*. "Os guardiões, sejam eles idosos, curandeiros, mágicos ou funcionários religiosos, têm muita importância dentro da tradição porque se acredita que eles são os agentes, ou os mediadores essenciais, de seus poderes causais", acrescenta Giddens (1997: 83).

Os instrumentos referidos por Joaquim podem até ser destinados à performance de choro em contextos outros que não a roda, mas somente poderão ter êxito na vinculação à tradição do gênero, caso os instrumentistas se mostrem dispostos a negociar, no contexto das rodas, as verdades formulares reproduzidas por seus guardiões. Assim, podemos compreender como alguns instrumentos puderam obter maior êxito que outros na vinculação histórica à tradição do choro[30].

A esta altura, é importante destacar que a defesa de Joaquim, em sua condição de guardião, não é prescritiva apenas em relação à performance nas rodas que organiza ou participa. Se o choro tem na roda o seu espaço ritual, e este, por sua vez, apresenta os chorões na condição de seus principais guardiões, a guitarra e o baixo elétricos, por exemplo, estariam excluídos da vinculação à tradição em questão. No entanto, a tradição do choro é negociada e reproduzida em seus diversos espaços rituais, não havendo exclusividade ou monopólio de sua interpretação por um grupo ou guardião. Esta característica a difere, de modo significativo, de tradições mais hierarquizadas, a exemplo de algumas tradições religiosas. Frações de responsabilidade pela interpretação, zelo e perpetuação de determinadas verdades formulares do choro difundem-se entre diversos guardiões, conectando-os, entre si, justamente pelo vínculo à tradição a que se reportam. Nas diversas interpretações realizadas pelos chorões, acerca da tradição em seu ambiente ritual, pulveriza-se o que poderíamos perceber como tradição do choro.

Ainda no que se refere à instrumentação, é importante ressaltar o poder das rodas e de seus guardiões no estabelecimento de diretrizes, em relação àqueles instrumentos permitidos, ou não, na performance do choro. Vale notar que restrições semelhantes às impostas à guitarra e ao baixo se estenderiam a outros instrumentos tidos como não tradicionais, sendo frequentemente manifestadas por meio de linguagem performativa, não verbal, gerando em não iniciados, ou mesmo em praticantes não chorões, algumas incertezas em relação ao seu significado, como fica claro nos enunciados a seguir:

> Ninguém diz que não pode. As pessoas, no exercício natural do estilo, delimitam, estabelecem um limite de agrupamento de instrumentos que

[30] O exemplo do piano torna-se, aqui, emblemático.

> podem, digamos, se expressar dentro do estilo. Mas não tem uma regra, não tem nada proibindo (Joaquim, bandolinista).
>
> Eu imagino que exista uma certa estranheza pelos chorões por qualquer instrumento que queira quebrar a tradição, vamos dizer assim. Não sei se é o termo correto a se usar. Mas eu não sei também, eu não sou de roda, não frequento, mas imagino que, como é um instrumento recente [o vibrafone], um instrumento que pouca gente sabe que antigamente já existiu em choro e já foi bastante recorrente no Brasil, acho que ele tem uma certa estranheza por ser algo novo querendo quebrar, querendo quebrar, não, não quebrar, mas querendo inovar, vamos dizer assim, não sei... (Thiago, vibrafonista).

O que restaria ao pesquisador interessado na compreensão do choro e também àqueles indivíduos que buscam acesso às suas verdades formulares – por exemplo, um músico aprendiz – no intuito de aproximarem-se dos sistemas abstratos que permeiam e constituem aquela tradição? A resposta remeteria, inevitavelmente, à frequência assídua às rodas. São os espaços onde se encontram seus guardiões e, consequentemente, se obtém acesso às verdades formulares por eles interpretadas e reproduzidas. Como já foi apresentado, as verdades formulares nem sempre são passíveis de verbalização, apresentando-se, com frequência, de modo performativo e contendo práticas ou ideias sobre as quais os participantes daquele ritual às vezes pouco dissertam. O fato, digamos, do frequentador de uma roda de choro não conseguir colocar em palavras o que entende por "suingue" ou "balanço" não inviabiliza a sua recorrência a tais epítetos, objetivando estabelecer juízos de valor a diversas situações de performance com as quais pode vir a se deparar em diferentes contextos:

> Aí eu comecei a ouvir o Regional do Canhoto. [Um colega] falou assim: "Ô velho, a galera que toca no Salomão curte outro tipo de balanço de choro, é uma pegada mais carregada, mais de pancada mesmo, de peso". Aí eu fui ouvir [imita com a boca o som de pandeiro]. Eu comecei a sentir falta de tirar esse grave em cima, eu nem sabia como é que funcionava. Esse balanço que ele estava falando me levou a frequentar a roda, no Salomão. Ele falou: "Cara, tem que ter uma atrasadinha". Eu não entendia muito bem o que ele queria dizer com isso, e tal. Aí que veio [imita com a boca o som de pandeiro] essa [imita com a boca o som de pandeiro], que é diferente, bem diferente. Aí eu falei: "Pô, cara, agora eu tô começando a sacar".
> Eu já conversei com pandeirista maravilhoso, que falou assim :"Cara, eu sei tudo assim, mas choro eu não gosto, cara, não entro [em roda]". Porque choro tem a linguagem, tem... Igual o sistema de jazz, né? (Josué, pandeirista).

Gostaria de destacar algumas verdades formulares, acessadas e reproduzidas pelos chorões do Bar do Salomão, antes no intuito de fornecer alguns exemplos objetivos do conceito do que de esgotar, em lista, o que representam:

1. a associação do gênero musical choro às práticas informais de ensino e aprendizagem que ocorrem, principalmente, no contexto das rodas;

2. a afirmação da separação que tais práticas nutrem em relação ao treinamento formal vinculado à música clássica, de matriz europeia;
3. a ênfase na construção do conhecimento baseada na oralidade;
4. a rejeição ao uso de partituras e de outros registros escritos de repertório, no momento da performance;
5. a defesa de ambientes de performance menos formais que os destinados à música de concerto;
6. a interpretação rítmica e melódica dotada de "suingue" (ou "balanço") e em acordo com a "linguagem" do gênero;
7. a formação instrumental típica para a performance de choro ditada pelos regionais.

Algumas das supracitadas verdades formulares ecoam nas entrevistas dos chorões com os quais dialoguei:

> Um vê o outro tocando, pega informação. Uma troca mesmo, acho que a roda é esse momento de interação mesmo.
> Tem um limite entre uma coisa e outra, entre a roda e o show (Caio, violonista).

> Comecei a ouvir aquela linguagem que ele estava falando, porque eu senti ele falando assim: "Cara, tá faltando balanço. Tá faltando balanço, e tal". Eu não entendia o que ele queria dizer. Para mim, o balanço do pandeiro era marcação e acabou. Aí eu fui conhecer essa linguagem que a galera do Salomão segue, que é a do Regional do Canhoto, que tinha Gilberto, o Jorginho do Pandeiro... Que é aquela onda de acentuar o dois, o dois e o três, e fechar, e não fazer só a marcação do primeiro e do segundo. Colocar [onomatopeia de som de pandeiro] essa do grave em cima. Comecei a ouvir isso (Josué).

> [...] o que vale na roda de choro é a sua percepção musical. Essa percepção auditiva que te possibilita viajar pelo campo harmônico, né? Que te possibilita improvisar sem sair do campo harmônico e estabelecer a relatividade entre a estrutura harmônica... e isso não se faz só escrevendo, só lendo uma partitura. A roda de choro, verdadeiramente enquanto roda de choro, ela dispensa partitura.
> Na hora de tocar o choro, precisa mesmo é de criatividade, sabe? E essa criatividade fica difícil de desenvolver se a pessoa não larga a chupeta, ou seja, a partitura.
> Então – em que pese, digamos, a evolução feita pelo Hamilton de Holanda, que toca até *jazz*, toca frevo, toca tudo no bandolim – o choro é mais tradicional, e as pessoas guardam muito esses elementos da sua tradição [...]. Eu acho estranhíssimo é... isso eu estou falando em termos de roda de choro e é importante você diferenciar isso, tá? Você pode tocar choro com qualquer banda de rock, ou de jazz... mas não fica bem, né? O choro fica bem mesmo é no formato tradicional dele (Joaquim, bandolinista).

Como o ritual da roda é, via de regra, também aberto à participação de não músicos, na condição de ouvintes, é este o grupo que representa os sujeitos os quais Giddens denomina "indivíduos laicos" (1997: 83). Neste contexto, porém, a separação entre guardiões e indivíduos laicos – chorões e público/apreciadores/frequentadores – se dá de maneira muito mais sutil que em diversos outros tipos de rituais comumente estudados por autores vinculados à Etnomusicologia e à Antropologia, a exemplo dos rituais não profanos. A distinção entre plateia e *performer*, mesmo nítida, se dá de maneira fluida, intensificada pela existência, por exemplo, das "canjas", ou seja, momentos em que alguns músicos saem do papel de ouvintes para ocupar uma posição de instrumentista no espaço da roda de choro. Tais rituais propiciariam, portanto, um modelo híbrido entre o que Thomas Turino (2008: 23-65) denomina performance "apresentacional" e "participativa"[31], combinando alguns dos elementos típicos à cada categoria: se, por um lado, nas rodas é comum o comportamento não contemplativo do público, combinado à performance de músicas em formas repetitivas, adoção de introduções e finalizações previsíveis, poucos contrastes dramático-interpretativos e certa constância métrica e rítmica – atributos da performance participativa –, por outro, é possível observar a ênfase no virtuosismo dos músicos, a valorização da composição, como obra acabada, e a não subordinação da música à dança ou a qualquer outro tipo de manifestação extramusical concomitante – elementos comuns à performance apresentacional.

Ivaldo Gadelha de Lara Filho, Gabriela Tunes da Silva e Ricardo Dourado Freire também atentam para o caráter flexível em que se apresentam as fronteiras entre público e músicos, no contexto das rodas. Todos podem, a princípio, dela participar na condição de instrumentista, desde que tenham conhecimento mínimo acerca do gênero e de seu repertório: "Na Roda, há uma regra clara: quem quiser tocar, pode tocar, desde que seja na roda e que tenha capacidade para tal" (2011: 156). Reafirma-se, então, a própria roda como espaço de mediação e julgamento daqueles que podem, ou não, vincular-se ao ritual. Os autores ressaltam, entretanto, que tal abertura ocorre em graus variados, a depender do contexto e dos sujeitos envolvidos, impondo-se as limitações principalmente em função de performances não satisfatórias. O argumento é reiterado nas falas dos músicos da roda no Salomão:

> Lá no Salomão é bem aberto. Tranquilo. É até uma das características da roda de lá. Que esse negócio de roda de choro, cada um faz de um jeito. Tem gente que fecha pro conjunto. Por exemplo, você tem um grupo e fecha pra tocar num bar, é só as mesmas pessoas que vão tocar, mas você chama de roda de choro. E tem essa roda de choro do tipo que acontece no Salomão, que é um... a ideia é ser um espaço bem democrático mesmo, poder chegar qualquer pessoa mesmo e tirar um instrumento e tocar. Desde que haja um fundamento, alguma coisa, rola um bom senso assim. Mas boteco é complicado. De vez em quando chegam uns caras com chocalho, tamborim, umas coisas que... aí você tem que pedir... às vezes o cara que vai na empolgação. Porque, se o cara souber o que está fazendo, não tem nada de ruim com os instrumentos; mas tem cara que não tem muita noção, não (Caio, violonista).
>
> É o seguinte, por exemplo: se o músico chega lá [na roda no Salomão] e quer tocar. Num primeiro momento ele observa o repertório. Então ele

[31] Do inglês *presentational performance* e *participatory performance* (TURINO, 2008).

> passa a estudar aquele repertório. [...] Estudam, tiram aquela música e se lançam ao desafio de tocar (Joaquim, bandolinista).

Tais possibilidades e limitações, em relação à participação, dão indícios da existência de uma hierarquia interna entre os músicos envolvidos com a performance, no espaço da roda de choro. Distinções de tal natureza são protagonizadas pelos chorões, conferindo à tradição do choro alguns relevantes elementos de exclusão/diferenciação entre os "iniciados" e os "demais". Evocarei uma vez mais o texto de LARA FILHO, SILVA e FREIRE no intuito de demonstrar os atributos individuais dos envolvidos com a roda, que, por sua vez, permite que se situem e sejam situados dentro de tal hierarquia, favorecendo a compreensão sobre o grau de acesso às verdades formulares, trazidas à tona durante o ritual, por cada um deles. Segundo os autores,

> A Roda apresenta muitas características das coletividades humanas, sendo a hierarquia uma delas. Todavia, os critérios delimitadores dessa hierarquia dentro de uma Roda de Choro ou de Samba são diversos daqueles passíveis de demarcarem 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 [...]. Sem dúvida, no caso do Choro, 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 (LARA FILHO; SILVA, FREIRE, 2011: 151).

Nesta perspectiva, o bom domínio da performance por um indivíduo é o que garantirá a ele um maior *status*, que é, nas palavras de Giddens (1997: 84-113), o principal atributo a distinguir o guardião. Ora, tal entendimento aproxima o guardião daquele a quem o autor se refere como especialista, pois concede ao domínio da competência a obtenção do *status*[32]. O fato de não haver uma delimitação muito clara do que seria o rito de iniciação no contexto da roda de choro[33] deixaria ainda mais turva a distinção dos guardiões, enquanto tais. Um distanciamento se estabeleceria, assim, entre a conceituação proposta e as habilidades que os chorões precisariam dominar para sua apresentação como guardiões, o que demonstraria uma clara limitação de sua teoria para a explicação de tais modos de legitimação. Ainda que não se possa negar totalmente tal ponderação, veremos adiante que os critérios de consagração de tais sujeitos são múltiplos. Ademais, a compreensão do que seria o "domínio da performance", ao qual se referem os autores da citação transcrita, leva em consideração critérios tão diversos quanto subjetivos[34]. Este domínio em muito se distancia, portanto, dos atributos técnicos a

[32] MOURA (2004: 26-28) faz coro à importância da competência no manejo do instrumento para a hierarquização dos sujeitos, aludindo, porém, ao contexto das rodas de samba. O conhecimento desta "regra" faria parte do que o autor se refere como "regulamento interno" ao contexto da roda; aquilo que é tácito e a que etnometodólogos costumam se referir como *taken for granted* (CICOUREL, 1974).

[33] Não é possível notar na literatura, em minhas observações de pesquisa ou em minha experiência pessoal indícios de um rito de passagem bem delineado. A inserção no contexto das rodas por músicos interessados ocorre de modo heterogêneo, sendo a competência um dos mais importantes elementos para o seu êxito.

[34] Além do "talento" e da "criatividade", citados por LARA FILHO, SILVA e FREIRE (2011), outros critérios para atribuir juízo de valor a uma performance, que presenciei durante minha pesquisa de campo, foram "tocar com a alma", "tocar para a música", "ser musical", "tocar com balanço" ou "com suingue", entre diversos outros

serem comumente dominados pelos especialistas, passíveis de comprovações por meio de certificados ou diplomas.

Na hierarquia da tradição do choro, quem se posiciona como seu guardião são, via de regra, os músicos detentores de maior *status* entre todos aqueles presentes no ritual. É quem tem maior poder para definir como a tradição será incorporada na prática ritual, por meio da delimitação do repertório, da quantidade e qualidade dos improvisos, de quais instrumentos poderão ser incorporados à performance, do acesso aos mecanismos formais de registro das músicas (a exemplo das partituras, cifras, tablaturas etc.) pelos demais integrantes da roda, entre diversas outras prerrogativas relacionadas ao grau de acesso às verdades formulares da tradição, no contexto. É importante notar que não só o domínio da performance, mas uma série de outros atributos delimitará o posicionamento dos guardiões na hierarquia do ritual em questão, como o carisma, o histórico pessoal e o reconhecimento como músico.

Outro fator muito importante para a hierarquização dos guardiões, no contexto das rodas de choro, corresponde à idade e ao tempo de envolvimento dos indivíduos com o gênero musical. Giddens (1997: 82) alerta para o fato de que "nas culturas orais as pessoas mais velhas são o repositório das tradições [...] porque têm tempo disponível para identificar os detalhes dessas tradições na interação com os outros de sua idade e ensiná-las aos jovens". Quanto mais duradoura e remota a relação de determinado indivíduo com o choro, maior o seu contato com a forma tida por mais "antiga" e "pura" desta tradição, e, portanto, maior o acesso às verdades formulares por ela estabelecidas. Não é à toa que, em um primeiro momento, sr. Lino e, posteriormente, Joaquim eram reverenciados por seus colegas da roda do Salomão, como as principais referências para a performance naquele contexto[35]. Eram, visivelmente, os integrantes de idade mais avançada entre os instrumentistas que ali se faziam presentes, semanalmente. A idade, por sua vez, caminha de mãos dadas com o tempo de envolvimento com a prática do gênero, na definição da hierarquia da roda. Um músico de idade avançada que, apesar de sua experiência de vida fora do contexto das rodas, seja recentemente iniciado na tradição pouco *status* mobilizará nos rituais a ela vinculados.

A importância dos guardiões e sua associação com idade e domínio do gênero são ratificadas, também, pelos chorões do Salomão:

> Sobretudo, tivemos [na roda no Salomão] a felicidade de cativar um público de um bom gosto extraordinário, e isso ajudou muito na divulgação, não só da roda de choro, [mas] na difusão do novo choro, da meninada que tava tocando choro em conjunto, junto com a velha guarda do choro. Isso era muito importante porque era a oportunidade dos mais velhos passarem o que eles sabem para os mais jovens. E é assim que perpetua o choro, né? É passando de pai para filho (Joaquim, bandolinista).

> Tocar choro tem as nuances, tem o jeito de tocar, tem o jeito de acentuar, onde você marca, onde você não marca. Cada compositor tem um jeito de tocar, tem os ritmos diferentes, e isso quem tem são os pandeiristas muito experientes de Belo Horizonte [...]; o falecido Zazá, que, na minha opinião, foi o maior pandeirista desse estado, já tinha as variações que eu tô aprendendo hoje. Eu ouço ele fazendo, eu tive duas aulas com o

[35] Após as primeiras saídas de campo, a participação do sr. Lino na roda do Salomão tornou-se inconstante, por problemas de saúde enfrentados pelo músico. Ele veio a falecer pouco tempo depois da finalização do campo de pesquisa.

> Zazá só, e foram essenciais. Foi ele quem falou assim: "Tem que acentuar. Para de ter medo, o pandeiro é pra marcar mesmo". Então esses caras são essenciais (Josué, pandeirista).

> É justamente isso. A união de um cara que já toca há muitos anos – já chegou num ponto que a música do cara já está mais sólida, mais madura – com um cara que tá começando agora ou vice-versa. É uma oportunidade de poder tocar com pessoas que às vezes você não tem muito contato. É uma roda de choro, é um negócio pra você sentar e tocar lá. Esse espaço dessa troca muito grande mesmo. Acho que é importante; pra quem tá aprendendo é fundamental (Caio, violonista).

Outro elemento importante para a configuração do *status* do chorão refere-se à sua origem sociogeográfica. Como aponta Giddens, a tradição é sempre enraizada nos contextos de origem, tornadas localizações de referência para sua perpetuação. No caso do choro, a cidade do Rio de Janeiro-RJ, por sua vinculação à concepção do gênero, seria tomada como o ponto único de origem da tradição, ainda que já existam estudos a levantar questionamentos sobre tal exclusividade[36]. Não necessito aprofundar-me sobre a procedência ou não de tais embates historiográficos, pois o fato da cidade ser tomada como referência pelos guardiões do choro é suficiente para situarmos a afirmação como outra verdade formular, constantemente evocada em seu ambiente ritual[37]. Alguns músicos da roda, onde conduzi minha etnografia, predispunham-se, inclusive, a realizar viagens constantes à cidade do Rio de Janeiro para "atualizarem-se" sobre a tradição em questão.

Chorões envolvidos com a prática musical na cidade do Rio de Janeiro teriam, assim, um acesso privilegiado às verdades formulares daquela tradição, por seu diálogo singular com a sua "Meca":

> Ano passado eu passei o ano indo lá no Rio toda semana [...] fazendo aula lá (Caio, violonista).

> Aí o Heitor falou: "Cara, começa a pegar aula. Vai ao Rio, faz não sei o quê". Essa pegada que a gente ouve no Salomão é uma pegada do regional da década de 1960, 1970, naquela onda do regional do Época de Ouro, que eram quase os mesmos músicos, né? Que tocavam no Regional do Canhoto. Ali a coisa começou.
> Porque eu senti falta, eu falei: "Cara, não dá. Não tem ninguém aqui que eu possa correr atrás e me ensinar isso". Tive que ir ao Rio com ele, o Manoel falou: "Ó, vou te arrumar com o Jorginho [do Pandeiro] e tal. Você vai lá?". "Eu vou agora, é só falar." Cheguei e ele falou: "Ó, seu jeito de tocar

[36] GUERRA-PEIXE (2007: 203-207) aborda um processo de assimilação de gêneros estrangeiros em território nacional, em Recife, ao fim do século XIX, muito similar àquele ocorrido no Rio de Janeiro e que deu origem ao choro. Ao descrever a prática de músicos recifenses à época, o autor remete a um cenário que poderia muito bem se aplicar aos acontecimentos musicais protagonizados por instrumentistas que se dispunham a executar, no mesmo período, valsas, polcas, quadrilhas, lundu e modinhas no Rio de Janeiro.

[37] No presente artigo me atenho à comprovação, em diálogo com a literatura, do caráter inventado da tradição do regional de choro. Estudos críticos relacionados a outras verdades formulares interpretadas e atualizadas no contexto das rodas representam, no entanto, um rico campo de estudo relacionado à história do gênero ao qual pretendo me dedicar em trabalhos futuros.

> tá errado, não é choro isso que você tá tocando, tudo tá errado. Você tá a fim de começar?". Falei: "Tô, cara. Eu vim aqui pra pegar a sua escola". Aí ele me ensinou a pegar no pandeiro, eu tava pegando tudo errado. Isso eu não conheço, hoje, em Belo Horizonte. Eu tô indo ao Rio. Com o Jorginho tenho quatro aulas já [realizadas] (Josué, pandeirista).

Diante da exposta discussão, torna-se possível resumir alguns critérios para a classificação e hierarquização – vinculadas ao *status* – dos guardiões nos tópicos a seguir:

- domínio da performance;
- idade;
- tempo de envolvimento com o choro;
- tempo de envolvimento com a roda;
- origem sociogeográfica.

A síntese supracitada faz parte da apreensão dos chorões como guardiões do choro, a partir dos conceitos giddensianos, a guiar algumas análises e assertivas constituintes da presente seção. A aproximação entre os pressupostos teóricos do autor e as particularidades históricas do referido gênero musical, por sua vez, pode ser assim esquematizada:

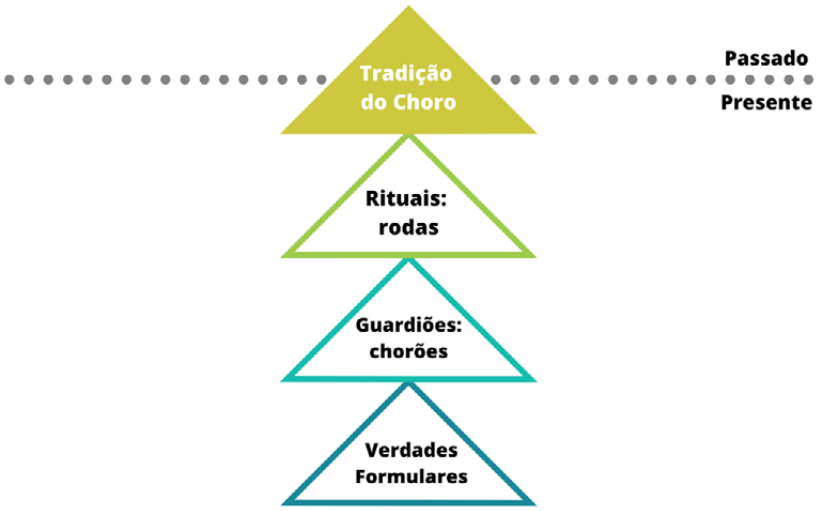


Fig. 1: Síntese esquemática da tradição do choro a partir dos conceitos giddensianos. Fonte: Elaboração própria.

No entanto, para compreender a tradição do choro a partir das categorias de análise propostas por Anthony Giddens (Fig. 1), é importante realizar algumas importantes ressalvas. A relativização das fronteiras delineadas por ele na separação entre os guardiões e indivíduos laicos faz-se necessária por representarem, no ambiente das rodas, linhas divisórias bastante escorregadias. LARA FILHO, SILVA e FREIRE (2011: 150) compreendem a organização social do espaço da roda de choro como um conjunto de círculos concêntricos, em que o primeiro deles corresponderia ao espaço dos músicos, o segundo seria aquele ocupado pelos interessados (conhecedores do universo musical do choro, pessoas do convívio dos músicos e músicos visitantes) e o terceiro, pelos frequentadores pouco assíduos. Tais círculos, porém, não seriam observáveis

como entidades estanques, havendo constante fluidez entre seus espaços e ocupantes. Daí a opção por representá-los como conjuntos (Fig. 2), em diagrama, onde os espaços de interseção representariam justamente as interações entre os grupos sociais a compor o ritual.

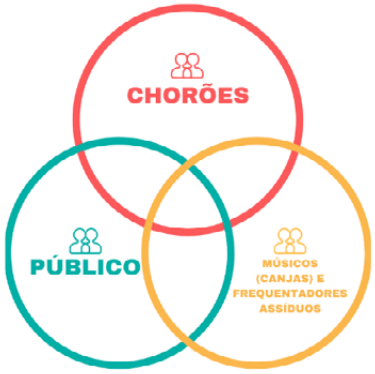


Fig. 2: Modelo de interação dos grupos sociais que compõem as rodas de choro: diagrama de Venn. Fonte: Elaboração própria.

Ao abordar o choro a partir das categorias giddensianas, faz-se ainda necessário compreender seus guardiões como agentes que necessitam dominar determinadas competências práticas (performance musical), aproximando-os, ora ou outra, do especialista e de sua função na sociedade moderna. Chorões e especialistas, no entanto, não se confundem, pois não há certificação formal passível de mensurar as capacidades dos primeiros, sendo seu *status* reivindicado na prática ritual das rodas. Além disso, os atributos que dão valor às suas competências, concedendo-lhes *status* na hierarquia do choro, não se restringem ao domínio técnico do instrumento, expandindo-se a outras inúmeras habilidades que tornam o referido julgamento subjetivo e multifacetado.

A invenção dos regionais como instrumentação tradicional do choro

O ambiente das rodas de choro propicia àqueles com elas envolvidos uma conexão, no presente, com a sua tradição. Como já visto, as tradições não apenas estabelecem o que é feito em um determinado grupo, mas delineiam como os membros deste devem agir. Sendo assim, o ritual não se apresenta de forma neutra. Ele é restritivo, impositivo e cerceador, apesar de negociações constantes – podendo, inclusive, modificar algumas características de seus componentes normativos ao longo do tempo – ocorrerem entre os membros integrantes do grupo.

Neste ponto da discussão, é importante trazer uma informação muito importante ao estudo das tradições: as referências à sua forma "pura" ou "autêntica" são essenciais à sua sustentação. Se as tradições pressupõem uma conexão com o passado, ela se mostra mais eficiente em seu poder de perpetuação quando se posiciona em referência a tempos imemoriais, a um período de suposta pureza, no qual as influências e transformações por ela sofridas são mínimas ou inexistentes. Não é de relevância primordial o fato de tal referência corresponder ou não à realidade[38], mas, independentemente, a existência da mesma demonstra

[38] Giddens argumenta que, "Nas mais 'tradicionais' de todas as sociedades, as culturas orais, o 'passado real' – se é que essas palavras têm algum significado, é efetivamente desconhecido" (1997: 116).

ser extremamente importante para o fortalecimento da tradição. Como bem destacou Hermano Vianna (2008: 152), "o autêntico é sempre artificial, mas, para ter eficácia simbólica, precisa ser encarado como natural, aquilo que 'sempre foi assim'". Não basta, portanto, a tradição do choro referir-se a tempos longínquos, é importante que se reporte ao período em que se apresentava da maneira mais pura e, portanto, "natural"[39].

Como demonstrado no início do presente artigo, ao menos uma parte dos músicos responsáveis pela consolidação do choro como gênero musical e, posteriormente, por sua estilização e formatação dedicava-se à performance do gênero, digamos, no piano ou oficleide; ou mesmo valia-se de formações instrumentais, hoje referidas como pouco usuais à sua prática, a exemplo das bandas de música e dos grupos de pau e corda. Expressiva parcela da historiografia que tem o choro como objeto de análise aborda o protagonismo de pianistas, tais como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, na concepção ou estilização desse gênero musical. A ausência do piano nas referências às formações instrumentais tradicionais – os regionais –, nos enunciados daqueles envolvidos com o choro, diz muito sobre o frágil compromisso histórico existente em tais alusões.

Utilizo o conceito de tradição inventada, cunhado por Eric Hobsbawm (1997a), na defesa de ter havido uma invenção da tradição do choro, influenciando, dentre outras percepções, a apreensão daquilo que diz respeito à instrumentação característica utilizada em sua performance. Esta tradição atualiza-se no espaço ritual – a roda de choro – pela mediação de seus guardiões – os chorões –, a partir de referências a um recorte do passado daquele gênero musical ou a um passado, ao menos parcialmente, forjado.

Toda a discussão sobre os vários aspectos tidos e compartilhados como tradicionais, no âmbito musical, cultural e social do choro, pode ser amplificada, muito embora o foco deste trabalho seja o da instrumentação[40]. Para o alcance do objetivo aqui proposto, faz-se essencial uma abordagem, ainda que sucinta, do próprio conceito de tradição inventada, desenvolvido pelo referido autor. Em sua argumentação, Hobsbawm (1997a: 9-23) defende a ideia de que as tradições que tomamos por muito antigas frequentemente são de natureza recente, quando não inventadas. Nas palavras do historiador:

> Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. [...] Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições "inventadas" caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas ou que assumem a forma de referência a situações

[39] Michel Foucault critica o entendimento da "verdade" como uma entidade estática, cujo significado seria passível de revelação a partir de uma análise neutra. Segundo o autor, "a verdade não existe fora do poder ou sem poder [...]. A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua 'política geral' de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro" (FOUCAULT, 1979: 12).

[40] Para uma discussão sobre o tema, ver REZENDE (2015).

> anteriores ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória (HOBSBAWM, 1997a: 9-10).

O autor destaca que muitas das tradições inventadas o são por motivações políticas, com objetivos previamente delineados, sendo protagonizadas por organizações formais, como movimentos sociais e políticos organizados. Outras traduções, como a que serve de pilar à minha análise, são gestadas por grupos sociais sem necessária organização formal, sendo conduzidas na ausência de objetivos estritamente políticos, ainda que as suas funções políticas não possam ser descartadas e que não estejam imunes a apropriações de tal natureza (HOBSBAWM, 1997b: 271).

Da perspectiva dos estudos históricos, as origens do processo de invenção de uma tradição são mais facilmente identificáveis quando associadas a "cerimoniais oficialmente instituídos e planejados" (HOBSBAWM, 1997a: 12), devido à documentação por eles legada. No caso de tradições como a do choro, baseadas na oralidade ritual das rodas, precisar os momentos e os processos envolvidos nos aspectos inventados que a constituem torna-se uma tarefa mais árdua.

O recurso a depoimentos e textos históricos, caminho aqui percorrido, mostra-se uma conduta importante para a compreensão, tão detalhada quanto possível, do processo de invenção das tradições.

A tradição inventada situa-se na fronteira entre a tentativa de estruturação de alguns aspectos da vida social e as transformações ocorridas no mundo moderno; representa, portanto, uma arena de conflito que opõe inevitavelmente o antigo à novidade. A referência a um passado específico ocorre com o intuito de legitimar determinadas práticas no tempo presente, reforçando o papel de intermediária temporal, exercido pela tradição na defesa de Anthony Giddens.

É a partir do conceito formulado por Hobsbawm e do contato com a já abordada literatura sobre o choro e o conceito de tradição que argumento ter havido a invenção da tradição dos regionais, como expressão de um padrão de instrumentação que represente, no discurso de seus protagonistas na contemporaneidade, a autenticidade do choro; sua forma mais pura e característica.

A importância que o regional de choro adquiriu como formação instrumental, tida como exclusiva e mais autêntica à performance do gênero, choca-se com os relatos de Alexandre Gonçalves Pinto acerca do baixo índice de pandeiristas e músicos dedicados à performance do violão de sete cordas na performance do choro na passagem do século XIX ao XX. Não corresponde tampouco à afirmação de Mark Duggan (2011), de que muitos dos mais conhecidos músicos de choro pertencentes àquela que ele denomina "primeira geração de chorões" executavam instrumentos tomados, hoje, de modo distanciado à instrumentação típica dos regionais ou participavam de grupos cujas formações instrumentais muito se distanciavam do padrão por eles estabelecidos. Contraria ainda a defesa de Henrique Cazes (1998), de que o marco de origem do choro teria sido a primeira vez que a polca foi dançada no Teatro São Pedro, em 1845.

Os regionais compreendidos em sua importância exclusiva à performance do choro representam, portanto, uma invenção vinculada à tradição do choro. Tais processos não se dão, necessariamente, por iniciativa de indivíduos isolados, tampouco são protagonizados exclusivamente por um grupo de pessoas com objetivos comuns. Ocorrem, antes, a partir de negociações entre grupos diversos e, de certa maneira, heterogêneos, envolvidos com as tradições às quais se vinculam ao longo da história. Hermano Vianna, ao falar sobre a invenção da tradição do samba como estilo musical representante da nacionalidade brasileira, ressalta a importância da extensa e pulverizada negociação histórica, a culminar neste acontecimento,

enfatizando ainda a impossibilidade de se assinalar com precisão, no tempo e no espaço, um marco associado a tal invenção.

> Nunca existiu um samba pronto, "autêntico", depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. [...] As relações entre os diversos grupos nunca se institucionalizaram, nem adquiriram formas estáveis. Além disso, nenhum grupo controlava maquiavelicamente o rumo dos acontecimentos (enganando seus parceiros para atingir objetivos "secretos"). Os vários grupos usavam uns aos outros para atingir objetivos diversos: este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna. Em vários momentos era possível estabelecer pactos entre os vários interesses. Pactos nunca eternos. Pactos sempre renegociáveis (VIANNA, 2008: 151-152).

Com a tradição do choro, podemos concluir que o processo não foi diferente, ao menos em relação às práticas que a caracterizam. Foge aos objetivos deste estudo a análise de como se deu o processo de invenção da tradição dos regionais, mas é certo que ele não ocorreu sem infindas negociações, sendo de difícil precisão o seu marco de origem. A sua apropriação como formação instrumental autêntica ocorreu concomitantemente à concepção e às transformações sofridas pelo choro, como gênero musical; foi negociada no contexto das rodas de choro (ritual) sob mediação dos chorões (guardiões). A invenção dos regionais confirma o poder ritual das rodas de choro sobre sua tradição, pois, como argumenta Joaquim, em contextos outros, "VOCÊ pode tocar choro com qualquer banda de rock, ou de jazz". A execução do gênero nestas formações, porém, não tem qualquer efeito sobre a tradição, pois não se vincula ao contexto das rodas, onde é interpretada e atualizada. Tal constatação explica, inclusive, a dificuldade do piano em se firmar como um instrumento vinculado à tradição do choro. As características físicas do instrumento dificultam o acesso às rodas por seus executantes, comprometendo a referida vinculação. Qualquer instrumento pode vincular-se à performance do choro, mas nenhum deles se vinculará à tradição deste gênero sem a chancela de seus guardiões, no contexto das rodas.

Considerações finais

As tradições são constituídas por fios, cuja trama é de compreensão favorecida aos agentes pela aproximação com seus ambientes rituais. São nestes contextos onde é possível compreender as verdades formulares que as constituem e o modo como se perpetuam. Se a historiografia pode nos apontar indícios a tal respeito, eles não se mostrarão inequívocos à compreensão da manifestação de uma tradição na contemporaneidade, já que esta pode se fundar em alicerces forjados, negociados a partir das múltiplas transformações às quais se sujeitaram ao longo do tempo. A pesquisa de campo baseada em vivências de imersão, em práticas culturais, pelo pesquisador – observação participante –, mostra-se um caminho privilegiado à compreensão das relações das tradições com o tempo presente e com utopias futuras.

Por outro lado, ao evidenciar as metamorfoses sofridas por uma tradição específica, confrontando sua compreensão atual com documentos e textos históricos, evitamos sua reificação. A partir de processos desta natureza – a separar história e tradição –, torna-se

possível, ainda, evocar evidências singulares que permitem atestar o caráter não estático de determinadas tradições. No que diz respeito à tradição do choro, foco das atenções neste artigo, ative-me à discussão relacionada à configuração instrumental tida pelos praticantes como ideal à sua performance: o regional. Este que, reverenciado por meus interlocutores como formação tradicional por excelência, se fixou no formato aludido por contemporâneos somente ao longo das décadas de 1930 e 1940. No entanto, a origem do gênero em questão remete ao século anterior, ainda que não haja consenso, entre os pesquisadores, a respeito de um marco temporal único com o qual pudéssemos identificá-la.

A pesquisa aqui descrita mostrou haver grande diversidade de formações instrumentais dedicadas à performance do choro, na virada do século XIX para o XX. As bandas de sopro e percussão destacam-se como formações que perderam terreno nas atuais referências à tradição do choro. Foi possível evidenciar também que instrumentos típicos à sua performance no período aludido perderam relevância nas referências de músicos contemporâneos à sua tradição, a exemplo do oficleide, do piano e, em menor grau, do trombone e do bombardino. O violão de 7 cordas e o pandeiro, por sua vez, tendo se fixado na performance do choro somente por volta das décadas de 1930 e 1940, figuram hoje nos enunciados de meus interlocutores como representantes inequívocos da tradição do gênero.

Ao tratar das rodas como espaço ritual do gênero, estas foram analisadas em sua função de mediação entre passado, presente e futuro, ditando, por meio de seus guardiões – os chorões – e por meio das verdades formulares por eles evocadas e ratificadas, seus contornos e características. Os espaços da roda são aqueles onde a tradição do choro é atualizada, convertendo-se, assim, em lócus privilegiado para a compreensão das negociações subjacentes à sua reprodução e perpetuação. Compreender o dinamismo da tradição do choro nos aproxima de sua complexidade e favorece justa abordagem da história deste importante gênero da música brasileira. Desvenda que, além das aparências rituais, os documentos históricos e a bibliografia relacionada ao choro guardam elementos imprescindíveis à apreensão mais apurada de seu passado, porque menos subordinada às paixões do presente. Uma tradição inventada se coloca como tal somente a partir da referência a elementos que indiquem o seu caráter, total ou parcialmente, ilusório, como aqui procedido em relação à tradição do choro.

Referências

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha*: vida e obra. 4. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

CAZES, Henrique. *Choro:* do quintal ao Municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CICOUREL, Aaaron Victor. *Cognitive Sociology:* language and meaning in social interaction. New York: The Free Press, 1974.

COSTA, Rodrigo Heringer. *Vibrafonistas no choro e seus processos de formação:* mediações e algumas contribuições à educação formal. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DINIZ, André. *Almanaque do choro*: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DINIZ, André. *Joaquim Callado*: o pai do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DUGGAN, Mark James. *Tradition and innovation in brazilian popular music*: keyboard percussion instruments in choro. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – Faculdade de Música, Universidade de Toronto, Toronto, 2011.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. Margeando a cultura: o samba e o choro em sua bibliografia própria. *In*: FERNANDES, Dmitri Cerboncini; SANDRONI, Carlos (org.). *Música e Ciências Sociais*: para além do descompasso entre arte e ciência. Curitiba: Prismas, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. *In*: ULRICH, Beck; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott (org.). *Modernização reflexiva:* política, tradição e estética na ordem social moderna*.* São Paulo: Ed. Unesp, 1997. p. 73-133.

GUERRA-PEIXE, César. Variações sobre o maxixe. *In*: GUERRA-PEIXE, César; ARAÚJO, Samuel (org.). *Estudos de folclore e música popular urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. *In*: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997a. p. 9-23.

HOBSBAWM, Eric. A produção em massa das tradições. *In*: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997b. p. 271-316.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de; SILVA, Gabriela Tunes da; FREIRE, Ricardo Dourado. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 148-161, jan./jul. 2011.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. *Choro:* a social history of a Brazilian popular music. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre*: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MALUF, Sônia Weidner. Mitos coletivos, narrativas pessoais: cura ritual, trabalho terapêutico e emergência do sujeito nas culturas da "Nova Era". *MANA*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 499-528, out. 2005.

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

PALOPOLI, Cibele. *Violão velho, choro novo*: processos composicionais de Zé Barbeiro. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PAULETTI, Ricardo Cappra. *O violão de sete cordas no Brasil e sua trajetória de acompanhador a solista*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

PELEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro.* Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009 [1936].

PIRES, Eloisa Gurgel. Narrativas, rituais urbanos e o contexto social do olhar na virada do século XIX para o século XX. *PROA*: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, v. 1, n. 7, p. 70-87, jan./jun. 2017.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. Narrativa e poder: sobre a construção da "história oficial" do choro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan./jun. 2015.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

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, 9., 2000, Belém. *Anais* [...]. Belém, 2000. p. 19-26.

SÈVE, Mário. O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 219-249, nov. 2016.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional*: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos*. Pequena história da música popular:* da modinha à canção de protesto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

TINHORÃO, José Ramos*. História social da música popular brasileira.* São Paulo: Ed. 34, 2010.

TURINO, Thomas. *Music as social life*: the politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VIDILI, Eduardo Marcel. Perspectivas de abordagem da história oral para os estudos de música popular: Jorginho do Pandeiro e os pandeiristas dos regionais de choro. *Opus*, v. 24, n. 1, p. 127-152, 2018.

ZAGURY, S. *Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro:* suas releituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

Rodrigo Heringer Costa é professor assistente na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio, 2015) e Doutorando na área pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 2009) e em Música Popular na mesma instituição (2013), com bolsa de estudos para graduação sanduíche na New School for Jazz and Contemporary Music (Nova York/EUA, 2013). Possui experiência de pesquisa na área de performance musical, etnomusicologia, educação musical, em contato cotidiano com as seguintes temáticas: música popular, música brasileira, sociologia da música, economia da cultura, educação do músico profissional e processos educacionais.rodrovas@gmail.com