

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH)
Escola de Comunicação (ECO)

MARIA PILAR CABANZO CHAPARRO

**MEDIAÇÕES, CIRCULAÇÃO E CONSUMO DE CHORO NO RIO DE JANEIRO NO
SÉCULO XXI**

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2011

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH)
Escola de Comunicação (ECO)

MARIA PILAR CABANZO CHAPARRO

**MEDIAÇÕES, CIRCULAÇÃO E CONSUMO DE CHORO NO RIO DE JANEIRO NO
SÉCULO XXI**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2011

Cabanzo Chaparro, Maria Pilar.

Mediações, circulação e consumo de choro no Rio de Janeiro no século XXI / Pilar Cabanzo. – Rio de Janeiro, 2011.

112 f : il.

Orientador: Micael Maiolino Herschmann.

Dissertação (mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2011.

1. Comunicação. 2. Choro. 3. Consumo. 4. Rio de Janeiro. I. Herschmann, Micael Maiolino. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.

Maria Pilar Cabanzo Chaparro

**MEDIAÇÕES, CIRCULAÇÃO E CONSUMO DE CHORO NO RIO DE JANEIRO NO
SÉCULO XXI**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 2011

Banca Examinadora

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann – Orientador

Doutor em Comunicação (UFRJ), ECO-UFRJ

Prof. Dr. Marcelo Kischinhevsky

Doutor em Comunicação (UFRJ), PUC-Rio

Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

Doutor em Comunicação (UFRJ), ECO-UFRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq, pelo auxílio financeiro que possibilitou esta realização e ao programa de Pós-Graduação da ECO / UFRJ, pela ajuda pessoal e os ricos aportes teóricos que desde a perspectiva da interdisciplinaridade viabilizaram este projeto.

Gostaria de agradecer também a Micael Herschmann, orientador sempre presente e disposto a resolver minhas dúvidas, angústias e preocupações relacionadas não apenas à realização da dissertação mas a minha estadia no Brasil.

Muito obrigada aos professores Marcelo Kischinhevsky e Eduardo Granja Coutinho, cujas efetivas colaborações foram decisivas na redação do texto.

Agradeço muito especialmente aos protagonistas deste trabalho: os músicos e fãs do choro, cujos depoimentos e opiniões sobre essa prática musical foram fundamentais para os apontamentos propostos ao longo do texto. Com eles partilho meu fascínio pela música.

Gostaria de agradecer profundamente à Inés, Claudia, Josefina e ao Ro, eternos torcedores de minhas iniciativas e projetos. Sem o apoio permanente e o carinho deles, a construção desta dissertação não tivesse sido possível.

Obrigada à minha família na Colômbia, pelo seu incentivo constante e cumplicidade irrestrita.

Sou muito grata aos amigos e amigas, que não cito individualmente, pela ausência de espaço físico para escrever os nomes de tantas pessoas especiais, que alegraram o árduo processo de pesquisa e fizeram me apaixonar pela cultura brasileira e pelo Rio de Janeiro. Apenas saliento aqui à Flavinha, Joana e ao Rodrigo, que acompanharam a escrita.

Por fim, agradeço ao Miguel Antonio e Luis Miguel Cabanzo. Neles enxergo as forças de viver, amar, perseverar, crer e batalhar.

I

O choro é como
Um vestido de roda
Que não segue a moda,
Que a moda não dura.
O seu tecido
É de fino novelo,
Parece um modelo
Da alta-costura.

O cavaquinho
Pesponta por dentro
Alinhava no centro
O bordado da flauta,
E o sete cordas,
Exímio na linha,
Remata a bainha
Da barra da pauta.

Os violões
Vão tecendo a fazenda
Com tramas de renda
Feito um trancelim,
Enquanto o molde
Do choro é cortado
Pelo dedilhado
De um bandolim.

II

O alto-relevo
Suave do pano
Quem faz é o piano
Com a ponta do fio,
E o acordeom
Recorta a silhueta
Quando a clarineta
Desenha o feítio

Trombone chega
Trazendo os enfeites,
Botões e colchetes
E uma pala nova
Depois o sax
Ajeita o bordado
E ajusta do lado
Pra última prova.

É o pandeiro
Que dá o caimento,
Faz o acabamento
Com fecho de ouro
E não tem moda
Que faça um vestido
De fino tecido
Mais lindo que o choro.

(Poema Roda de choro, Paulo Cesar Pinheiro)

RESUMO

CABANZO CHAPARRO, Maria Pilar. **Mediações, circulação e consumo de choro no Rio de Janeiro no século XXI**. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Desde finais da década de 1990, assistimos um movimento, com certa visibilidade, em torno do choro, gênero musical primordialmente instrumental e considerado como matriz sonora da música popular brasileira. Este trabalho estuda as características e particularidades que esse movimento tem no Rio de Janeiro, considerando como principais fontes de pesquisa o material jornalístico, os sites web dedicados ou especializados em choro e os depoimentos de alguns atores direta e indiretamente vinculados com a prática de choro.

O trabalho aborda narrativas e estratégias através das quais reafirmam-se hoje a intensa afetividade, bem como o status, conferidos ao choro, enquanto reconhecido como representante sonoro da simbologia nacional e carioca. A investigação centra-se na circulação e o consumo, tanto ao vivo quanto mediado pela rede digital, avaliando assim as possibilidades de socialização em torno do gênero no século XXI.

Palavras – chave: *Comunicação, choro, consumo, Rio de Janeiro*.

ABSTRACT

CABANZO CHAPARRO, Maria Pilar. **Mediations, circulation and consumption of *choro* in Rio de Janeiro in the twenty-first century**. Rio de Janeiro, 2011. Dissertation (Master's Degree in Communications and Culture) – Communication College, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Since the late 1990s, a circuit with certain visibility has been existed around *choro*, a mainly instrumental musical genre considered as the basis for Brazilian popular music. Through the study of press material, dedicated web sites and testimonies from relevant people involved with this type of music as its main sources of research, this paper examines the attributes and peculiarities of the *choro* movement in Rio de Janeiro.

The paper deals with the narratives and different strategies that reaffirms today's intense affection and high status conferred to *choro*, recognizing it as a relevant element in the national and carioca symbols. This research focuses on the circulation and consumption of *choro*, both live and mediated by the digital networks, thus assessing the possibilities of socialization around this music genre in the twenty-first century.

Key words: *Communications, choro, consumption, Rio de Janeiro*.

SUMÁRIO

HIPÓTESES E OBJETIVOS.....	11
MÚSICA POPULAR, GÊNERO MUSICAL E CONSUMO	15
METODOLOGIA E ROTEIRO DOS CAPÍTULOS	20
1. O CHORO NA SUA DIMENSÃO HISTÓRICA	27
1.1. OS PRIMÓRDIOS	27
1.2. O INGRESSO DO CHORO NO NEGÓCIO DO DISCO E DA RÁDIO	29
1.3. OUTROS VEÍCULOS DE DIVULGAÇÃO E NACIONALIZAÇÃO	35
1.4. MAIS ALGUMAS HISTÓRIAS DO CHORO.....	43
2. O CHORO HOJE: ENCONTROS MÚSICAIS AO VIVO.....	45
2.1. TRAJETÓRIA DO CHORO NOS 1990	45
2.2. OS JOVENS MÚSICOS DE CHORO: INOVAÇÃO X TRADIÇÃO	51
2.3. ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA.....	55
2.4. O “GERENCIAMENTO CULTURAL” NA PRÁTICA DE CHORO	60
2.5. LAPA	62
2.6. PRAÇAS, BOTECOS E FEIRAS	64
3. CHORO E NOVAS FORMAS DE CIRCULAÇÃO E CONSUMO	74
3.1. EXPERIÊNCIA MUSICAL EM REDE	74
3.2. O CHORO NAS PLATAFORMAS DE REDE SOCIAL: FACEBOOK E LAST.FM	79
3.3. SITES DESENVOLVIDOS POR INSTITUIÇÕES CULTURAIS E FÃS.....	81
3.3.1. Instituto Moreira Salles.....	81
3.3.2. Instituto Cultural Cravo Albin	83
3.3.3. Agenda do Samba & Choro	84
3.4. RÁDIOS E <i>PODCASTS</i>	87
3.4.1. Rádio MEC	90
3.4.2. Rádio Roquette Pinto	93
3.4.3. Rádio MPB	93
3.4.4. Podcast da Rádio Batuta	94
3.5. SITES DE GRAVADORAS	95
3.5.1. Biscoito Fino.....	96
3.5.2. Acari Records	97
3.5.3. Rob Digital.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
ANEXOS	108

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 1: CAPAS DO LIVRO <i>O CHORO</i>	56
FOTOGRAFIA 1: BANDÃO DA ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA	59
FOTOGRAFIA 2: RODA DE CHORO NA PRAÇA SÃO SALVADOR	67
FOTOGRAFIA 3: RODA DE CHORO NA GLÓRIA	68
IMAGEM 2: CARTAZ DE DIVULGAÇÃO ‘CHORO NA BARCA’	70
FOTOGRAFIA 4: RODA DAS FLORES	71

INTRODUÇÃO

Desde finais da década de 1990, assistimos a um movimento, com certa visibilidade, em torno do choro, gênero musical primordialmente instrumental e considerado como matriz sonora da música popular brasileira. Este trabalho pergunta-se pelas características e particularidades desse movimento, enfatizando nas estratégias e narrativas dos agentes que constroem, representam e configuram o lugar do choro como prática cultural viva e gênero fundador da identidade carioca e brasileira.

HIPÓTESES E OBJETIVOS

Dentro do movimento em torno do choro, identificamos a reconfiguração de elementos que historicamente moldaram o gênero. Isso desdobra-se em várias hipóteses, que norteiam o trabalho. A primeira diz respeito a uma forte valorização do eixo simbólico do choro: o fato dele ser encarado como “música para os músicos”, isto é, como música que o músico interpreta para si mesmo, para seu próprio prazer, “feito para uso interno dos seus criadores” (VASCONCELOS, 1984, p. 28). A especial atenção dedicada a este elemento conferiu – e confere – ao choro um lugar fortemente afetivo para seus produtores e consumidores.

Ao buscar entender o choro na sua dimensão histórica, verifica-se que ele constituiu-se em uma experiência ligada a encontros em espaços amadores e informais, de caráter majoritariamente privado, em que são altamente valorizados os sentimentos de camaradagem, bem como o virtuosismo técnico dos criadores/intérpretes, fazendo com que o choro seja considerado como “boa música” e “música de qualidade”. Assim, um dos objetivos deste trabalho é examinar as formas como se atualiza esse referencial simbólico, que é continuamente revisitado em textos jornalísticos e de pesquisa, capas de CDs e shows, sendo ainda vivenciado, de maneira muito intensa, em múltiplos espaços públicos da cidade.

Uma segunda hipótese do trabalho é a alta consideração conferida ao choro por parte de agentes vinculados à produção, divulgação e consumo de música, enquanto o choro, mesmo ocupando um lugar marginal no mercado de música, é considerado gênero fundador da simbologia da nação, e nesse sentido, é fundamental na construção e vivência da “brasilidade”. Paralelamente a sua realização em ambientes restritos, o choro foi sendo inserido na cultura nacional desde os inícios do século XX, ao ser absorvido pelo nascente

mercado da rádio e do disco e incorporando, dessa forma, sotaques musicais procedentes de regiões para além do Rio de Janeiro. A partir de então, o choro começaria a se alçar como representante sonoro da simbologia da nação brasileira, através da sua presença, escassa mas muito significativa, na rádio, na televisão e em textos jornalísticos de críticos e pesquisadores da música popular brasileira.

Nas décadas seguintes à década de 1930 – época de “ouro” da rádio e da música popular brasileira – , o choro passaria por um período de esquecimento (sendo ainda considerado como “música ultrapassada”), para tornar-se novamente objeto de interesse nas décadas de 1960 e 1970. Entre 1977 e 1980, foram feitos os Concursos de conjuntos de choro no Rio de Janeiro, e em 1977 foi feito em São Paulo o I Festival de Choro, promovido pela rede Bandeirantes e amplamente divulgado na imprensa (CAZES, 2005). Na década seguinte, o interesse midiático desapareceu, mas teve lugar uma primeira iniciativa de sistematização relacionada ao ensino do gênero: em 1984, ocorreu, na UNIRIO, a Oficina de choro, antecedente direto da Escola Portátil de Música, que foi criada em 2000 e que vem colaborando com a progressiva profissionalização do choro (até então identificado como gênero musical de aprendizado empírico e restrito).

Hoje em dia, o choro é veiculado, no mercado, principalmente por gravadoras independentes, cujo foco de interesse tende a ser a “música de qualidade” e os estilos não amplamente absorvidos pelas grandes gravadoras transnacionais. No caso do choro, as grandes gravadoras estão centradas em relançamentos de fonogramas que renderam, no passado, algum sucesso comercial. Isso reafirma hoje o lugar marginal do choro no mercado de música.

Assim, por um lado, o choro se configurou majoritariamente fora da grande mídia e de tendências *mainstream* do mercado de música. Também, o choro foi sempre objeto de interesse por parte de intelectuais e vanguardas artísticas (é claro que não com a intensidade do samba e de outras expressões musicais), contribuindo na legitimação do choro como música canônica brasileira. Esse caráter marginal, ao tempo que, simbolicamente central do choro, atualiza-se hoje: de um lado, identificamos o florescimento de múltiplos espaços em que vêm acontecendo encontros musicais informais em torno do choro; de outro lado, o choro vem sendo objeto de atividades e programas de diversas instituições dedicadas “à defesa do patrimônio cultural”.

Por outro lado, o choro é considerado por seus produtores e consumidores como matriz sonora para o posterior desenvolvimento da música popular brasileira, sendo por sua vez elemento fundador na simbologia nacionalista. Segundo o site da Escola Portátil de Música, um dos agentes-chave no movimento de hoje: “O choro, uma das mais antigas músicas populares urbanas em atividade, com cerca de 150 anos de existência, foi a grande escola dos mais importantes músicos brasileiros [...] Durante o século XX, o choro conheceu um notável desenvolvimento, tanto em termos de composição, interpretação e registro quanto em alcance, tornando-se sem dúvida uma música nacional”¹.

Porém, o vínculo com o passado é problemático: por um lado, reconhece-se um momento histórico particular como força simbólica e sonora do choro. Assim, ele estaria inevitavelmente ligado a um conjunto delimitado e fixo de determinados elementos ancorados no passado. Por outro lado, é impossível ignorar que o gênero passou por mudanças significativas, enquanto prática social subordinada às transformações próprias da sociedade. Além disso, a indústria cultural o colocou em contato com outras práticas culturais que influenciaram a estrutura e significados do choro. Assim, a relação do presente do choro com o passado que ele simboliza, não é linear ou simples: compõe-se um conjunto de articulações entre o processo de produção cultural atual e diferentes formas de atualização dos sentidos do passado.

Através de diversas narrativas, os significados do choro são mantidos, renovados e atualizados, dentro de um processo que, segundo Pereira (1995), ocorre em contextos específicos, de acordo com regras determinadas e em função de posições de poder concretas. Estas posições, são mantidas por agentes que, ao estarem bem posicionados na hierarquia social – estão articulados à mídia, ao meio acadêmico, ao mercado, ao circuito artístico (e são por sua vez figuras reconhecidas nesses campos) –, constroem e reforçam a consagração dos gêneros musicais (HERSCHMANN; TROTTA, 2007b).

Assim, outro dos objetivos deste trabalho é verificar as estratégias que conferem ao choro um lugar como música canônica. Quais as estratégias de circulação e reafirmação do choro hoje? As plataformas digitais – sites e blogs na Internet, rádiosweb –, as teses, os livros e os escassos artigos em jornais e revistas constituem o material elaborado em cima do mundo do choro e que “busca consolidar seu prestígio elevado no cenário musical nacional e

¹ www.escolaportatil.com.br. Acesso em 27.mai.2010.

internacional” (HERSCHMANN; TROTTA, 2007a, p. 3). Também identificamos a fala e a atuação dos músicos de choro, como outras estratégias que contribuem na construção de uma sociabilidade em torno do gênero (ibidem).

Hoje em dia, a expansão de plataformas digitais tem acarretado alterações nos modos de criação, produção, distribuição e consumo de formas simbólicas, como tem sido assinalado por diversos autores (KISCHINHEVSKY, 2007; YÚDICE, 2007), gerando novas sociabilidades em torno do compartilhamento de dados e informações. Isso nos leva a apresentar a última hipótese deste trabalho: as novas tecnologias de comunicação possibilitaram a ampliação do consumo de choro, que hoje não apenas é experimentado em espaços amadores e profissionais ao vivo, como também através do compartilhamento de informações veiculado nos múltiplos sites e blogs em torno do gênero. Assim, outro objetivo deste trabalho é identificar e avaliar narrativas discursivas no ambiente *on-line* do choro, examinando também as diversas ferramentas e recursos multimídia através dos quais é construída uma agenda de divulgação de eventos *off-line*, bem como um espaço de sociabilidade e encontro à distância em torno do gênero.

Este trabalho lança mão de algumas idéias e análises de autores que visam contribuir com a compreensão das resignificações e reconfigurações da produção cultural contemporânea. A respeito da música popular brasileira, as propostas de Trotta (2006) e Coutinho (2002, 2006) nortearam as discussões e debates apresentados no decorrer do trabalho. Já sobre o lugar do choro em um contexto mais amplo, a pesquisa parte desde a perspectiva do renovado interesse na música local/nacional no mundo contemporâneo.

Neste contexto, o “investimento cultural” vem tomando muita força. Nas últimas décadas, a cultura e a informação tornaram-se fundamentais nas economias atuais. Pela quebra de várias fontes de crescimento econômico, as atividades culturais e informacionais passaram a ocupar boa parte dos orçamentos de entidades públicas e privadas sendo percebidos como elementos importantes para a melhoria sociopolítica e econômica. Assim, a cultura torna-se fundamental na época atual, caracterizada pela flexibilização das relações de trabalho, o acirramento de processos de concentração empresarial e a desregulação dos mercados (HARVEY, 1993; YÚDICE, 2006). O bairro da Lapa, no centro do Rio, é um exemplo muito expressivo da apropriação da cultura local como fonte de riqueza: através da música ao vivo, da paisagem arquitetônica, a Lapa se constitui hoje como espaço de celebração da identidade brasileira e carioca (HERSCHMANN, 2007).

Nesta época de “comoditização” da cultura, a música popular (mais adiante discutiremos essa noção) é objeto de interesse em diferentes âmbitos. Na grande indústria da música, a categoria *World Music*, criada para vender estilos musicais periféricos ou marginais, tem muito sucesso, ao tempo que desde áreas como a Antropologia e a Etnomusicologia, discute-se o lugar problemático dessa categoria nas relações entre periferia e centro. Em um extremo do debate, a *World Music* aparece como um bom veículo de divulgação de formas culturais marginais; no outro extremo, ela é fortemente criticada enquanto expressão de relações neo coloniais (CARVALHO, 2004). A música popular também vem sendo objeto das políticas de diversidade das instituições globais de agenciamento da cultura, como a UNESCO. No âmbito nacional, através da Lei de Incentivo à Cultura, as grandes empresas do país patrocinam, financiam e organizam iniciativas em que o choro ocupa um lugar significativo.

Além disso, vêm surgindo iniciativas locais de renovação da música popular. O movimento mangue beat aparecido no Recife durante a década de 1990 é uma evidência de que a produção cultural contemporânea, tenha ou não o viés gerencial, está fortemente atravessada pelo questionamento de antigas narrativas de unidade nacional, as quais por sua vez estão sendo reconfiguradas nos processos de inserção de culturas tradicionais nos projetos modernizadores de América Latina (CANCLINI, 2003a, 2003b).

MÚSICA POPULAR, GÊNERO MUSICAL E CONSUMO

Ao mencionar a noção de ‘música popular’ estamos nos referindo a uma prática cultural, que resulta de diversas experiências sociais, ocorridas no contexto das cidades modernas e que está atravessada pelo caráter comercial, isto é, pelo mercado, o que implica na sua apropriação heterogênea (TROTТА, 2006; FRITH, 2001). A música popular atua como demarcadora de identidades e nesse sentido “se apresenta como fato político (...) ao se construir como um *lócus* de linguagens ou formas de expressão que conferem identidade a diversos grupos socioculturais” (COUTINHO, 2002, p. 25).

Coutinho continua assinalando que “O significado político dessa forma de narrativa, capaz de reconstruir a história ao atualizar os signos do passado, depende fundamentalmente do sujeito da tradição, ou seja, da perspectiva a partir da qual esses signos são reelaborados, e do conteúdo que lhes é atribuído” (Ibidem). Nesse sentido, ao considerarmos o choro como música popular, estamos nos referindo a um processo de atribuição de sentido que não é fácil

nem harmônico, mas ocorre através de intermináveis embates pela legitimação das narrativas que melhor representam a quem se sente identificado com a prática do choro.

Um exemplo desses embates é a acalorada polêmica que surgiu pelo resultado do I Festival de choro, realizado em 1977: o júri do festival premiou as interpretações mais ortodoxas do repertório já consagrado, o que gerou opiniões desfavoráveis entre vários atores ligados ao universo do choro. Um deles, o maestro Gaya, publicou uma carta a respeito, lembrando que o choro sempre esteve aberto a influências musicais externas que o enriqueceram:

No final do festival de Choro, assisti a jovens querendo trazer sua contribuição ao enriquecimento do Choro, baseados nas informações que tinham dos Beatles, rock, etc., e o que se premiou foram as composições tradicionais, parecidas com tudo o que já se fez, contrariando uma das principais forças do Choro que é sua intensa criatividade (CAZES, 2005, p. 163).

O protesto do maestro Gaya expressa uma tensão recorrente no debate em torno da música popular, entre *nacional* e *estrangeiro*. Enquanto o choro é legitimado como gênero canônico da música popular brasileira, a inserção ou influência de elementos externos ou que são considerados alheios à cultura nacional, torna-se centro de disputas pela autenticidade desta expressão. Nas suas análises sobre a estética da música popular², Simon Frith assinala que o debate em torno à sua autenticidade está impregnado de critérios que remetem à qualidade: “a boa música é expressão autêntica de algo – uma pessoa, uma idéia, um sentimento, uma experiência compartilhada, um *Zeitgeist* – . A música ruim é considerada inautêntica, não expressa nada” (FRITH, 2001, p. 417, tradução nossa).

Na prática do choro, a autenticidade está associada com formas de tocar, ouvir e compor promovidas por atores consagrados na história do gênero, através da demarcação e a ênfase de elementos considerados como próprios. A execução de repertório do passado ou estilos de tocar determinados é uma forma de atualizar, de trazer para o presente a memória coletiva construída em torno do gênero, “onde este reconhecimento provoca uma imediata sensação de “autenticidade”, “tradição” e/ou “brasilidade” (HERSCHMANN; TROTTA, 2007b, p. 11). Essas sensações são veiculadas em textos de difusão dos novos grupos de choro:

² Na escola norte-americana, a noção de música popular faz referência a estilos musicais amplamente divulgados pelo mercado da música, que associa diversos setores econômicos que configuram um grande universo de consumo musical vinculado a fortes signos de identidade (FRITH, 2001; STRAW, 2001).

O REGIONAL CARIOCA é um dos mais jovens conjuntos de Choro do Rio de Janeiro. O grupo tem um objetivo específico: dar continuidade ao trabalho dos conjuntos 'Época de Ouro' e 'Regional do Canhoto'. A exemplo destes grupos, o Regional Carioca também é defensor da forma mais tradicional de se tocar Choro, que é uma música verdadeiramente brasileira e, sobretudo, carioca. Neste show, o conjunto lança seu segundo CD, que tem uma proposta diferente do primeiro: gravar apenas Choros de compositores contemporâneos. O conjunto assim o fez, porém mantendo sempre a forma mais tradicional de se tocar este gênero, provando, despretensiosamente, que esta música - que é a mais antiga música instrumental brasileira - continua em plena atividade como rica expressão contemporânea da nossa arte e, sobretudo, despertando o interesse das novas gerações (difusão EPM, 2010).

Esse texto, que fez parte do trabalho de difusão do show de lançamento de CD do Regional Carioca, apresenta vários elementos interessantes do debate em torno da música popular. Primeiramente, a “forma mais tradicional de se tocar Choro”, faz referência a um momento particular a partir do qual determinadas práticas passam a ser entendidas como “tradição” a qual por sua vez vira eixo de legitimação do choro. A idéia de tradição emerge quando ocorrem transformações amplas e rápidas em um contexto determinado, e pode aparecer como um conjunto de rituais que têm o propósito de inculcar valores e normas de comportamento, estabelecendo, assim, uma continuidade com relação ao passado (HOBSBAWM; RANGER, 2006).

No caso do choro, a rádio acabaria fixando o formato regional³ como a “forma mais tradicional”, contribuindo assim com a criação de uma “tradição”, com a sedimentação de uma prática altamente valorizada no choro, em uma época de intensas transformações no Brasil e no Rio. Desde o início do século XX, a capital da República vinha atravessando por mudanças urbanísticas, sociais e políticas significativas que acabaram impactando na vida cotidiana dos habitantes da cidade. A transição do Império para a República, as reformas espaciais no Rio, a industrialização – que trouxe novos divertimentos massivos – : a cidade e o país atravessavam por um momento em que era necessário criar rituais que fixassem velhos costumes e antigas sociabilidades e que servissem a propósitos de coesão na consolidação de um projeto de unidade nacional.

³ Os grupos de chorões que participaram da programação de música ao vivo da nascente rádio, ficaram conhecidos como conjunto regional, segundo Diniz (2003) pela associação de sua instrumentação com as músicas regionais, bastante popularizadas na época, que também usavam cavaquinho, violões, percussão e instrumento solista. Além disso, o conjunto regional, de acordo com Cazes (2005) sendo de uma formação que não precisava de arranjos escritos, tinha o poder da improvisação e assim podia acompanhar facilmente os cantores que participavam na música ao vivo das estações de rádio.

Em boa medida devido ao seu caráter majoritariamente instrumental, o processo de consagração do choro como gênero nacional foi diferente do processo do samba. A carência de letra impossibilita veicular, no plano do discurso, quaisquer mensagens com vistas a consolidar uma idéia de nação. Por isso, o lugar do choro foi sendo construído através de outras estratégias, em que a tradição aparece fortemente associada à idéia de nação e da cultura local: a legitimação do Regional Carioca é dupla, pois não apenas é reconhecido como defensor da forma mais tradicional, ele é também promotor da música verdadeiramente brasileira e carioca.

A estreita associação entre as noções de tradição e nação tem contribuído na configuração de uma peculiar relação da prática do choro com o mercado. O disco, os shows, os eventos, a publicidade, a programação nas rádios, as matérias jornalísticas e em geral todas as práticas que veiculam a música como objeto mercantil, contribuem na definição dos gêneros, na sedimentação de linguagens musicais. No caso do choro, já mencionamos – e discutiremos mais amplamente em capítulos posteriores – a importante contribuição do rádio e do disco na fixação do formato regional.

As discussões sobre música popular, assim como sua prática, estão também fortemente marcadas pela ênfase na organização e classificação dos sons, sendo a noção de gênero a principal categoria classificatória para organizar o universo musical (TROTТА, 2006). A idéia de gênero musical remete a configurações estéticas e simbólicas específicas, que nos dizem muito sobre como é vivenciado o gênero na sociedade. Ir a um show de punk conecta-nos com sensações e valores distintos aos associados a uma apresentação de choro. Na criação artística, o gênero musical atua como uma categoria operativa importante: “um determinado conjunto de elementos, por sua recorrência no repertório musical, se torna característico de sua prática e passa a habitar as memórias musicais individuais e coletivas da população categorizado enquanto tal” (TROTТА, 2006, p. 45). Assim, o gênero musical molda-se através da circulação de elementos referenciais através da sua comunidade musical, no mercado de música e de formas de divulgação como a mídia. A sonoridade produzida pelo formato regional nos remete imediatamente ao universo do choro, cujos elementos tem sido atualizados através dos ambientes em que se realiza a prática e difundidos na rádio, no disco, nas matérias jornalísticas. Nesse sentido, a noção de gênero musical é um “projeto construído” (OCHOA, 2003), atravessado por processos históricos como pelas ideologias que acompanham esses processos.

Ainda nesta Introdução, gostaria de fazer algumas colocações sobre consumo musical. Enquanto o choro faz parte da dinâmica do mercado, na forma de práticas (música ao vivo, gravada, publicidade, crítica musical, etc.), inseridas em um ambiente abstrato de compra e venda, ele passa a ser considerado um bem de consumo, um produto. No entanto, a música é consumida através de diversas formas, muitas das quais não envolvem a troca direta de dinheiro. As rodas de choro nas praças e feiras da cidade são hoje um exemplo expressivo do consumo musical no qual a troca passa por outras instâncias. A música está, na maior parte das vezes, entre as formas culturais mais ubíquas, o que tem reforçado seu poder social, fazendo com que a música seja um eficaz signo de diferenciação social, consolidando assim o seu lugar central nas disputas em torno de gênero, etnia e classe (STRAW, 2001). Nesse sentido, o ato de consumir diz muito a respeito das nossas escolhas sociais, das nossas visões do mundo e da nossa posição na sociedade (CANCLINI, 1999).

Através do consumo de música, define-se juízos de valor em torno da música assim como as formas ‘adequadas’ de se relacionar com ela. Will Straw (2001) identifica que, desde a perspectiva da indústria, existem dois tipos recorrentes de público que assiste à música ao vivo, “um deles costuma entender a música como a forma cultural mais festiva e comunitária, o pano de fundo de jogos sociais e rituais. O outro avalia a música como a mais pura e abstrata das artes, que transcende as formas sociais da linguagem e da narrativa para se conectar com o âmago emocional do ouvinte” (STRAW, 2001, p. 56, tradução nossa).

No decorrer deste trabalho, será possível atestar que o fato do choro ter sido sempre considerado como “a música dos músicos”, aparece como um critério que: por um lado, atua como signo de identidade – ao estabelecer um vínculo com sentimentos de pertencimento à sociedade e à cultura brasileira – e por outro lado, ajuda a “remodelar os sentidos dos espaços” (STRAW, 2001, p. 57, tradução nossa) da prática do choro. Por exemplo, hoje a Lapa não aparece mais como um lugar exclusivo para a execução de choro. Na realidade, as praças, feiras e ainda alguns bares e botecos da cidade revitalizam hoje a prática informal de choro. Nesses espaços, muitas vezes os concertos de choro não envolvem o pagamento aos músicos.

O consumo de música está cada vez mais mediatizado pelas tecnologias, que ajudam a unir ou isolar as pessoas (STRAW, 2001): o consumo musical pode ser uma experiência coletiva, vivenciada em diversos rituais e espaços que têm em comum a tendência à

sociabilidade, ou pode ser uma experiência midiaticizada por equipamentos que a tornem mais individual.

Como sabemos, a experiência musical privada começou com a comercialização do fonograma em suportes físicos, o que possibilitou a audição doméstica da música, prescindindo da execução ao vivo (YÚDICE, 2007). Depois viriam o rádio, a televisão e os dispositivos como o walkman e o iPod, orientados principalmente à audição privada: várias pessoas podem estar juntas usando esses aparelhos, mas não há um elemento aglutinador que possibilite a experiência coletiva, permitida por tecnologias anteriores. Hoje com o consumo via Internet, a experiência musical se caracteriza pelas práticas colaborativas e a interação entre internautas: ao estarem mediados pelo computador, perdem parcialmente a sensação da proximidade corporal resgatada de certa forma pelos espetáculos de música ao vivo, mas ao mesmo tempo criam comunidades virtuais em torno de preferências específicas. No decorrer deste trabalho, abordaremos alguns elementos da relação do choro com antigas e novas tecnologias.

METODOLOGIA E ROTEIRO DOS CAPÍTULOS

Identificamos dois mediadores importantes no movimento atual do choro. Por um lado temos o material construído em cima da prática do choro. Exemplos desse material são as matérias jornalísticas – artigos aparecidos em revistas, notícias, resenhas de discos – os depoimentos dos músicos e de pessoal vinculado ao movimento, os programas de rádio, as informações dos sites web e ainda os encartes dos CDs e o material de divulgação de eventos e encontros.

Tendo em vista o pouco interesse por parte da grande mídia e do mercado em relação ao choro, as matérias jornalísticas sobre ele são bastante escassas. O livro *O choro* de Alexandre Gonçalves Pinto, constitui um rico material sobre os ambientes sociais e músicos de choro na virada do século XIX para o XX. Já durante a década de 1960 – época de fortes embates discursivos e sonoros em torno do que ‘deveria’ ser e representar a música popular brasileira – vários intelectuais abordaram a temática do choro nos seus artigos para os principais jornais do país. Nos textos de Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e Lúcio Rangel, o choro legitima-se através da sua exaltação como a música “mais genuinamente brasileira”. No final da década de 1990, encontramos material que registrou acontecimentos

em torno do choro que resultaram atrativos para o mercado, como o surgimento de jovens músicos de tendência inovadora (como Hamilton de Holanda e o grupo Rabo de Lagartixa), a comemoração do centenário do nascimento de Pixinguinha em 1997 e o lançamento de uns poucos discos por gravadoras independentes bem conceituadas e relançamento de obras de mestres consagrados, na sua maioria por grandes gravadoras. No entanto, nos últimos anos, as matérias jornalísticas são cada vez mais raras, apenas resenhando concertos e shows de grande escala – um show no Teatro Vivo de choro e jazz, por exemplo – ou comentando a atuação de espaços com alta visibilidade, como a Escola Portátil de Música.

Por outro lado, desde a segunda metade da década de 1990, vem crescendo o interesse acadêmico em torno do choro. A biblioteca da UFRJ, por exemplo, registra 22 trabalhos de pesquisa sobre o gênero, publicados entre 1995 e 2009, enquanto que antes 1995, registram-se apenas 6 trabalhos. Quanto ao interesse mediático: em 1999, a TV Globo realizou a minissérie *Chiquinha Gonzaga*, sobre a vida da música homônima, figura emblemática da música popular brasileira. Já a partir dos anos 2000 tem tido alguma produção audiovisual sobre o gênero: foi produzido o documentário *Chorões*, patrocinado pelo Fundo de Cultura de Pernambuco, o filme *Brasileirinho* (que gerou um disco e várias séries de shows) pelo finlandês Mika Kaurismaki e o documentário *Nas rodas de choro*, focado no processo de aprendizado do gênero.

Entre os sites especializados em choro, alguns dos quais são analisados no decorrer deste trabalho, encontramos os seguintes:

- *Agenda Samba & Choro*. Este site foi criado e é mantido por fãs de samba e choro, que desenvolveram o site “por amor à música”. No site são publicados semanalmente encontros, eventos, shows e rodas no Rio, Niterói e São Paulo. O site também disponibiliza um guia de casas noturnas para ouvir esses gêneros, biografias de músicos, e uma lista de discos – junto com os dados para a venda – que não costumam ser distribuídos nas lojas.
- Sites de organizações culturais, como o Instituto Moreira Salles, o Instituto Cultural Cravo Alvim e o Instituto Jacob do Bandolim. Essas organizações disponibilizam *on-line* uma parte dos seus acervos de música popular brasileira e fornecem biografias e informações, se constituindo em mediadores fundamentais na legitimação do choro como gênero canônico da música brasileira.

- Sites dos clubes de choro disseminados pelo país, como o clube de Brasília e o de Santos. Esses sites, apoiados por organizações públicas e privadas atuantes no campo da cultura, apresentam as atividades e projetos dos clubes, que vêm contribuindo na legitimação do gênero através da formalização da sua prática.
- Sites dos músicos e grupos de choro. Grande parte da informação desses sites apresenta o histórico e a discografia dos artistas, expressando formas particulares de atualizar a prática do choro hoje.
- Sites de gravadoras que têm produção significativa em torno do gênero. Nesses sites encontramos elementos discursivos importantes relacionados ao perfil estético das produções das gravadoras.

Identificamos ainda programas de rádio especializados em choro na Rádio MEC, na Rádio Roquette Pinto e na Rádio MPB, podendo acessar ambas emissoras através da Internet. Todavia, o Instituto Moreira Salles disponibiliza a Rádio Batuta, que tem programas dedicados a figuras consagradas do choro. Por fim, a Rádio Nacional oferece um espaço dedicado ao conjunto Época de Ouro – conceituado grupo conformado na década de 1960 –, em que o grupo se apresenta com convidados.

Por outro lado, identificamos alguns espaços na cidade do Rio de realização da prática de choro hoje. Alguns deles são a Escola Portátil de Música, as apresentações de choro em espaços públicos, como a feira da praça General Glicério, em Laranjeiras, a praça São Salvador, no Catete e o “Choro na barca” evento que ocorre o último domingo de cada mês com a apresentação de um grupo de choro durante o trajeto da barca entre o Rio e Paqueta. Os encontros de choro nesses espaços vem se consolidando na última década, e, como avaliaremos, buscam atualizar o ambiente das rodas de choro, eventos que tem moldado o caráter do choro como “música para músicos”. Todavia, identificamos shows, séries de concertos e iniciativas de ensino veiculadas pela empresa privada e grandes instituições que atuam no campo da cultura.

No decorrer deste trabalho, examinamos alguns desses espaços e agentes em torno do choro, combinando a revisão de diversas matérias jornalísticas e de pesquisa – em formato impresso e *on-line* –, a realização de entrevistas semi-estruturadas com alguns dos agentes do movimento e observações diretas de alguns dos encontros musicais informais. Na etapa inicial da pesquisa, privilegiamos a revisão de diversas fontes escritas, fazendo uma primeira

aproximação ao gênero musical, identificando intérpretes, criadores, repertórios, pesquisadores e histórias. Enquanto criação artística, o choro constitui um universo extremamente rico, amplo e complexo, que no entanto, não desdobra-se para a produção textual em cima do gênero. A escassa bibliografia que analisa a prática do choro, consiste em sua maior parte em textos biográficos que não problematizam ou discutem a prática enquanto processo histórico, atravessado pelos processos próprios do contexto brasileiro e conduzido pelos atores desses processos.

Em um segundo momento da pesquisa realizou-se um levantamento prévio de sites em cima do choro e identificou-se agentes importantes no movimento de hoje. Realizou-se entrevistas semi-estruturadas com vários deles; contudo, com alguns conversamos mais informalmente. Sem dúvida, nossa condição de pesquisadora estrangeira define a interação com os participantes ativos do mundo do choro. Esse contato implicou na reprodução de uma das posturas básicas da pesquisa etnográfica “clássica”, aquela que diz sobre o estranhamento inicial do pesquisador em relação ao universo de pesquisa (CLIFFORD, 2002). O desconhecimento do mundo do choro fez com que as primeiras aproximações estivessem mediadas pela “desnaturalização”, por parte da pesquisadora, de elementos do universo do choro que têm sido naturalizados ao longo da história do gênero. Por exemplo, nos deparamos – no plano do discurso – com continuas referências à “brasilidade” das formas musicais populares, um elemento que verbalmente é extremamente difícil de explicar e entender, mas que ao mesmo tempo, é intensamente vivenciado pelos participantes do mundo do choro.

Na terceira etapa das atividades de pesquisa, acompanhamos alguns ambientes informais da prática de choro, assim como sites e blogs sobre o gênero, transpondo para o ambiente virtual a metodologia de observação utilizada nos ambientes *off-line* do choro. O acompanhamento forneceu material que, mesmo conhecido desde as primeiras aproximações, só na etapa final da pesquisa revelou ter uma significação mais complexa. Ao longo do trabalho colocamos alguns aspectos da riqueza desse material, que precisa ser mais profundamente abordado e problematizado em estudos posteriores. Essa combinação de métodos de pesquisa, de cunho antropológico, implica em que os dados resultantes do aproveitamento desses métodos de coleta de informações são construções em cima das interpretações construídas a partir do contato com os agentes e espaços do choro. Nesse sentido, este trabalho é uma “tradução” (CLIFFORD, 2002; GEERTZ, 2006), de múltiplos textos e narrativas surgidos da continua interação entre pesquisador e pesquisado.

O estudo em torno do movimento atual de choro abrange a segunda metade da década de 1990 até os dias de hoje. Durante a época do ponto de partida, teve vários acontecimentos que deram alguma visibilidade ao choro: em 1996 Rodrigo Ferrari e o designer Egeu Laus editaram a revista *Roda de Choro*. A revista só teve seis números e uma acolhida discreta porém significativa (teve até 300 assinantes no Rio de Janeiro). *Roda de Choro* foi um rico e amplo veículo de divulgação, que buscou abranger diversos elementos e atores relacionados à prática musical. Por exemplo, no número três – o único que conseguimos localizar –, o historiador Luiz Antônio Simas discute os vínculos entre a modinha e o choro nos primórdios de ambos estilos musicais. Na coluna “Opinião”, o luthier Mário Jorge Passos critica a pobre difusão do choro na rádio e na tevê. Na seção “Os instrumentos no choro”, o violonista Edgardo Cardoso descreve aspectos técnicos do pandeiro, mencionando ainda alguns pandeiristas contemporâneos e do passado. Quanto à seção “Raridades” o jornalista Ary Vasconcelos resenha livros e discos escassamente conhecidos no meio. Em “Receita de choro” são apresentadas partituras de músicas inéditas. “Histórias do Animal” fornece seções do livro de Gonçalves Pinto. O músico Henrique Cazes descreve aspectos da história do choro em “Desde que o choro é o choro”. Já o músico Marcus Ferrer opina sobre as possibilidades do formato instrumental na execução de choro em “Formação e transformação”. “Lançamentos” compõe-se de resenhas de discos recentes e relançados. Por fim, em “Mistura e manda!” é difundida uma agenda de eventos relacionados ao choro acontecendo em diversas cidades do Brasil. Como vemos, *Roda de choro* foi um interessante divulgador, que ao visar abranger os múltiplos meios, agentes e espaços de realização da prática, constituiu-se como legitimador fundamental do universo do choro nos 1990.

Também em abril de 1997, com motivo do centenário do nascimento de Pixinguinha, músico central no universo do choro e da música popular brasileira, o jornal *O Globo* publicou dois artigos sobre o músico. Além disso, na seção *Rio Show* foi anunciado o ciclo musical “O choro agora vai” que ocorreu no Humaitá com a apresentação de grupos que já tinham tido a sua época de auge, como Nó em Pingo d’Água, e outros que começavam a aparecer, como o Trio Madeira Brasil. Por fim, em 1999 foi criada a Acari, gravadora independente especializada em choro e principal viabilizadora da produção da Escola Portátil de Música. No site da Acari são apresentados discos, dados e informações sobre os músicos e a história do choro.

Assim, no primeiro capítulo, abordamos o processo histórico do choro como prática cultural, avaliando três momentos marcantes. O primeiro momento abrange os primórdios do

choro, sendo que boa parte do repertório e algumas figuras dessa época são altamente apreciados no movimento de hoje. Todavia, alguns músicos atuantes neste primeiro momento são valorizados não apenas em relação ao choro mas à música popular brasileira em geral, sedimentando assim a idéia do choro como matriz sonora.

Um segundo momento marcante foi a inserção do choro na rádio e no negócio do disco. Essa inserção contribuiu com a fixação e difusão de estilos de tocar, ouvir e compor; ainda colaborando com a incorporação de músicos e sotaques de outras regiões do país. O choro começaria assim a fazer parte da cultura nacional. O segundo momento também foi expressivo na preocupação intelectual em torno da construção de um projeto de unidade nacional, que no âmbito da música cristalizou-se na oficialização do samba como elemento representativo da nação brasileira (VIANNA, 2002).

Através da sua história, o choro tem estado entrelaçado ao samba, compartilhando espaços e simbologias com ele. Ambos gêneros nasceram das camadas populares urbanas dos finais do século XIX e ambos viraram mercadorias importantes da nascente indústria cultural brasileira nos começos do século XX. Ao longo do século XX, o choro e o samba foram o repertório de preferência para o entretenimento das autoridades e elites brasileiras nas suas festas e reuniões. Porém, enquanto o samba virou de “música maldita” a gênero canônico (Ibidem), o choro adquiriu, ao longo do tempo, o atributo de “música de qualidade”.

O terceiro momento marcante na história do choro foi a década de 1970. O show *Sarau* e os festivais de choro realizados no final da década, chamaram a atenção de jovens músicos, em uma época em que a aposta na música brasileira significou a resposta ao descontento pela situação política do país e ao “abandono” da indústria cultural da época, mais interessada na consolidação de gêneros musicais internacionais (DE MARCHI, 2006). Já nos 1980, as escassas iniciativas em torno do gênero estiveram centradas em projetos de ensino e sistematização de conhecimentos e foram veiculadas principalmente por instituições de fomento à cultura.

Iniciamos o segundo capítulo analisando a trajetória do choro na mídia e no mercado durante os 1990, desde a perspectiva dos músicos e de matérias aparecidas durante a década nos principais jornais do país. Posteriormente avaliamos alguns dos diversos espaços de choro ao vivo no Rio, discutindo critérios de valoração e atualização da prática. A partir dos anos 2000, identificamos um movimento significativo em torno do choro ao vivo tanto como de iniciativas de formalização do ensino.

No terceiro e último capítulo, avaliamos a circulação do choro no ambiente virtual. No contexto atual de convergência dos meios de comunicação, ferramentas e recursos, as plataformas digitais vêm se colocando como espaços fundamentais de socialização. Através das redes sociais, de blogs, de sites de organizações culturais e das web rádios, músicos e fãs do choro se encontram e reúnem para debater e compartilhar informações em torno da sua paixão. Ao longo desse capítulo, avaliamos os conteúdos e recursos disponibilizados nas páginas, assim como o nível de interação entre os usuários, fazendo ainda apontamentos sobre a relação entre a experiência musical e o ambiente mediático digital. Por “experiência musical” entendemos não apenas aquela mediada pelo mercado de música gravada e ao vivo, mas também como “informações que procedem das sensações, imagens e memórias, e da percepção, que as organiza” (YÚDICE, 2007, p. 19, tradução nossa).

Por meio da avaliação de alguns agentes e espaços do atual movimento do choro no Rio de Janeiro, visamos contribuir com a compreensão dos lugares, sentidos e discursos das práticas musicais no contexto da produção cultural contemporânea. Veremos que o choro configura-se hoje como uma prática cultural extremamente viva e ampla, mesmo não tendo a centralidade nem visibilidade do samba. A riqueza e complexidade da prática do choro nos obriga a delimitar o universo de pesquisa, excluindo vários agentes e espaços. Por exemplo, não incluímos uma análise sobre a dinâmica dos clubes de Choro espalhados pelo país, assim como deixamos fora o movimento em Niterói e Paquetá, cidades que vêm se consolidando nos últimos anos como pólos significativos de música ao vivo e diversos eventos em torno do choro. Todavia, não consideramos neste estudo a dinâmica do choro no mercado. Talvez devido ao seu lugar marginal na indústria de música, não há informações disponíveis sobre por exemplo o volume de vendas nem sobre o processo de produção de álbuns de choro.

Por fim, vale ressaltar que este trabalho foi feito desde o “olhar estrangeiro”, o que demanda levar em conta as limitações que pode ter um estrangeiro que não cresceu escutando o choro. O “olhar estrangeiro” pode tanto ajudar reforçar estereótipos sobre a sociedade que enxerga, como oferecer uma perspectiva crítica sobre certas características que têm sido naturalizadas pela sociedade à qual pertencem. Este último, é o ponto de vista que adotamos neste trabalho, nascido da curiosidade por entender como é construída e vivenciada a chamada “brasilidade” associada ao choro, mas também como uma tentativa, a partir de um olhar científico, de maior aproximação e conhecimento das valorações estéticas de um estilo musical extremamente rico e emocionalmente intenso como o choro.

1. O CHORO NA SUA DIMENSÃO HISTÓRICA

Iniciamos o estudo sobre o movimento do choro hoje buscando entender como ele foi se configurando como prática cultural urbana. O processo histórico do gênero está marcado pelas formas de consumo, os estilos de vida, os bens e serviços que surgem com o desenvolvimento urbano a partir de finais do século XIX. A veiculação da prática no negócio do disco e da música ao vivo das novas formas de divertimento popular trazidas pela industrialização, contribuiria com a sedimentação do gênero musical, tanto como com sua incorporação na cultura nacional. A integração seria definitiva com a veiculação da prática através da televisão, das iniciativas de instituições culturais e de textos sobre música brasileira de jornalistas e críticos musicais. É preciso fazer estudos mais aprofundados sobre o processo histórico do choro, assinalando suas continuidades e discontinuidades.

1.1. OS PRIMÓRDIOS

Como já assinalamos, a música popular aparece como um lugar que confere identidades a diversos grupos sócio culturais, nesse sentido, a experiência musical aparece como um fato político que costuma envolver a questão étnica, virando assim uma ferramenta de afirmação política de identidade. No caso do choro, ao ser ele tido como gênero canônico da música popular brasileira, um marcador de identificação se relaciona à origem: falar nas origens do choro significa fazer referência à origem de um tipo particular de sociedade, isto é, a sociedade urbana carioca.

As narrativas sobre o gênero, localizam suas origens a partir da segunda metade do século XIX. As últimas décadas desse século foram uma época de intensas mudanças na configuração do território brasileiro. O país passava de Monarquia para a República. O processo de industrialização iniciado nas últimas décadas do século XIX, junto como a prosperidade trazida pelo ciclo do café, começaria a mudar a face até então feudal dos centros urbanos da época. Surgiram as camadas médias, formadas por funcionários da incipiente área de serviços, militares de baixa patente e pequenos comerciantes, os quais vieram a engrossar as massas trabalhadoras que contribuiriam com o crescimento econômico e a prosperidade das regiões de Rio de Janeiro e São Paulo.

Assim, sendo centros com economias crescentes e aglomerações de migrantes procedentes de todo o país, essas regiões configuraram-se durante a época como pólos de

intensa efervescência cultural, em que os setores sociais emergentes começaram a gerar novas formas de inserção cultural nas nascentes cidades, cuja estrutura social estava virando diversa e complexa.

Nesse contexto, o choro surgiu como uma *linguagem comum* das heterogeneidades reunidas no Rio de Janeiro. O jornalista José Ramos Tinhorão assinala que o choro nascera das bandas de música dos escravos das fazendas fluminenses e da Corte na segunda metade do século XIX. Essas bandas tocavam nas festas religiosas das camadas mais pobres e estavam conformadas por flauta, cavaquinho e violão, tocados por músicos que eram chamados de chorões. Os tocadores de cavaquinho aprendiam, por exemplo, uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, as quais com o correr do tempo transformaram-se em esquemas modulatórios sob o nome de *baixaria*, por se verificar sempre nos tons mais graves do violão. As *baixarias* seriam as responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de choro a tal maneira de tocar, e chorões aos músicos de tais conjuntos (TINHORÃO, 1978).

Por outra parte, o historiador André Diniz assinala que,

Os instrumentistas populares, conhecidos como chorões, apareceram em torno de 1870. O espírito de confraternização desses músicos se revelava através do “choro”, música que nasceu a partir da fusão do lundu, ritmo de sotaque africano à base de percussão, com gêneros europeus. Suas interpretações musicais, ao sabor da cultura afro-carioca, eram o tempero para as audições nos “arranca-rabos” e cortiços das camadas populares, nos bailes da classe média - batizados, aniversários, casamentos - ou mesmo nos salões da elite da corte de D. Pedro II (DINIZ, 2003, p. 13,14).

Negros, brancos, mulatos, trabalhadores livres, funcionários, reuniam-se em festas religiosas, noites de música, eventos festivos, nos quais reproduziam o repertório dos salões cortesãos (valsas, polcas, xotes, mazurcas e quadrilhas), usando os instrumentos e conhecimentos musicais que tinham à mão. O choro foi se configurando assim como um tipo de música associada à heterogênea composição social e aos novos espaços de sociabilidade, concentrados em ambientes domésticos.

Alguns músicos deste primeiro momento são consagrados como figuras pioneiras, as quais, através da criação de polcas e vales começariam a dar forma não apenas ao choro como à música popular brasileira em geral. Entre eles encontramos a Viriato, Chiquinha

Gonzaga, Ernesto Nazareth e Antônio Joaquim Callado. Sobre Chiquinha⁴, o músico Henrique Cazes conta que sendo ela filha de uma mestiça e um português tenente do exército, trabalhou como maestrina do teatro de revistas e foi a criadora da famosa marchinha “Abre Alas”.

Entretanto, Joaquim Callado, mestiço, filho de um mestre de banda, foi músico de flauta e trabalhou como professor do Instituto Nacional de Música, criado em 1848 na capital do Império. Callado publicou bom número de músicas, incluindo polcas, quadrilhas e maxixes, muitos dos quais, tanto como as composições de sua parceira musical Chiquinha, estruturam-se em torno de determinadas passagens harmônicas, que caracterizam o choro até hoje (CAZES, 2005)⁵.

1.2. O INGRESSO DO CHORO NO NEGÓCIO DO DISCO E DA RÁDIO

Leite Alves. Quem não o conheceu? (...) conheci em um baile, na rua D. Feliciano, nome antigo daquela rua, ficamos muito amigos, dahi em diante todos os pagodes que elle, ou eu tinha, tocávamos sempre juntos, eu de violão ou de cavaquinho, faziam-nos o regallo destes bailes, que naquelle tempo de tudo barato existia a milhares, pois não havia lar que fazendo um baptizado, anniversario, casamento, etc., que não desse um baile, puxado ao leitão, ao peru, gallinhas, muitas bebidas, como sejam cervejas, vinhos, licores, etc. De forma que os chorões daquela época não passavam necessidades, comendo bem, e bebendo melhor (PINTO, 2009, p. 30).

O ambiente da prática do choro, tão ricamente descrito acima pelo carteiro e músico Alexandre Gonçalves Pinto no seu livro *O choro* – cuja edição original data de 1936 – mudaria nas primeiras décadas do século XX. O novo espaço urbano e sua máquina burocrática trouxeram novas formas de entretenimento popular, veiculadas nos meios de registro e divulgação. Através dos discos, da rádio e da modernizada imprensa e de lugares como os chopes-berrantes e os cafés concerto, sedimentavam-se formas musicais populares. Consumidores de diversas procedências e com diferenças culturais específicas começaram a compartilhar visões de mundo representadas nos filmes e na música transmitida pela rádio.

⁴ Chiquinha Gonzaga faz parte dos músicos brasileiros que ao longo do século XX suscitaram grande interesse, mais mediático e acadêmico do que musical, não apenas pelo seu pioneirismo musical, mas pela sua personalidade, rebelde e transgressora para a época. Figura mencionada, sem exceção, em qualquer material histórico sobre o choro, Chiquinha tem sido bastante biografada. Inclusive em 1999, a TV Globo produz uma minissérie sobre ela.

⁵ A posição privilegiada de Chiquinha e Callado na simbologia musical nacional reforça o fato de entender a intensa heterogeneidade social e cultural do Rio de Janeiro como propulsora do choro, que surgiria, como já mencionamos, como linguagem comum, comandada principalmente pelas nascentes camadas médias. Por outra parte, a televisão tem contribuído para o fortalecimento deste argumento sobre a origem do choro, mas apresentando-a sob a formato simplista do encontro entre o escravo e nobre, como evidencia-se na minissérie *Chiquinha Gonzaga*, transmitida pela TV Globo em 1999.

Como ressaltamos anteriormente, as tecnologias mediatizam nossa experiência musical (STRAW, 2001). A partir da emergência e popularização das gravações, a música torna-se em um objeto produzido e distribuído no mercado (TROTТА, 2006)⁶. Assim, a audição ao vivo da música, até então a única opção possível para vivenciar a música, ampliou-se para a utilização comercial e privada. Alguns chorões - servidores públicos como Patápio Silva e Pedro de Alcântara, encontraram no emergente mercado a chance de receber algum dinheiro. Patápio Silva, flautista e tipógrafo da Imprensa Nacional, teve uma atuação de destaque no Instituto Nacional de Música – hoje Escola de Música da UFRJ – e gravou para a Casa Edison⁷. Por sua parte, o flautista e funcionário dos Correios Pedro de Alcântara, iniciou sua carreira tocando nos Cinemas Odeon e Americano e ainda fez algumas gravações acompanhado do pianista Ernesto Nazareth⁸. Assim, a “música dos músicos” ampliou-se para o mercado, passando a se ajustar aos parâmetros dos espetáculos de música ao vivo nos cinemas e teatros, e por outro, às restrições na duração dos discos de 78 rpm.

O choro – tanto como outras formas de música instrumental – ocupou um lugar privilegiado nas primeiras gravações da emergente indústria fonográfica brasileira. Polcas, valsas e tangos, interpretados por bandas militares, preferidas para as gravações pela potência sonora, e solistas tocando flauta ou violão, conformaram a maior parte das primeiras gravações. Segundo Cazes (2005), entre 1902 e 1920, a proporção em gravações era 61,5% de música instrumental contra 38,5% de música cantada. Com o advento das gravações elétricas, que possibilitaram uma maior diversidade sonora, a música cantada começou seu auge: no ano de 1940, a proporção se inverteu, sendo 13,8% as gravações de música instrumental para 86,2% as gravações de música cantada.

Quanto ao rádio, ele teria um papel fundamental na sedimentação de repertórios e formas de tocar relacionadas ao choro. Em 1932, dez anos depois da estréia do rádio no Brasil, foi estabelecida a autorização para que as emissoras divulgassem anúncios, surgindo assim diversas emissoras comerciais, as quais focaram sua incipiente atividade em programas de auditório, mesclando rádio novelas, esquetes de humor e música ao vivo (KISCHINHEVSKY, 2007). Esse tipo de programas viraram um grande mercado de trabalho para os músicos, que, integrados ao formato de conjunto regional – cavaquinho, violões,

⁶ A música como objeto já existia sob a forma de partituras. As casas editoras, a maioria delas localizadas no centro do Rio, conformavam um pequeno mercado.

⁷ <http://www.dicionariompb.com.br/patapio-silva>. Acesso em 21.jan.2011

⁸ <http://www.dicionariompb.com.br/pedro-de-alcantara>. Acesso em 21.jan.2011

percussão e instrumento solista – podiam acompanhar facilmente os cantores que participavam nos concursos da canção na nascente rádio.

Esta formação instrumental, surgida com a música dos chorões em finais do século XIX (TINHORÃO, 1978; VASCONCELOS, 1984) fixou-se e é reconhecida até hoje como o formato básico do choro. Na década de 1930 se implementou o violão de sete cordas, característico dos grupos de choro de hoje. A sétima corda de violão, que permite ter maior gama de recursos para realizar as *baixarias*, foi introduzida, de acordo com Cazes (2005) pelos violonistas Tute e Dino 7 Cordas, ambos integrantes de diferentes conjuntos regionais entre as décadas de 1920 e 1945.

Todavia, o choro transformou-se, durante a época, em sucesso no mercado de música gravada. Por exemplo, o cavaquinista carioca Waldir Azevedo, que trabalhou na Rádio Guanabara e na Rádio Clube do Brasil, alcançou grande fama com o choro “Brasileirinho”, cujo lugar de destaque no mercado e na memória musical brasileira é indiscutível. Waldir ficou conhecido na história da música popular brasileira pela simplicidade das suas composições, que eram “bem ao gosto popular” (BERNARDO, 2004, p. 62). O trabalho de Waldir foi avaliado no já clássico depoimento de Jacob do Bandolim – figura canônica do choro, consagrada não apenas pelo seu trabalho artístico como por suas opiniões controvertidas e muitas vezes tradicionalistas sobre o gênero – ao Museu da Imagem e do Som em 1967:

O marco deteriorador da história da música brasileira foi o ‘Delicado’ [outro recorde de vendas de Waldir]. O ‘Delicado’ foi a música que começou a admitir o absurdo. Foi a música que abandonou todas as regras até então conservadas e mantidas para as composições brasileiras. Ele fez de tudo aproveitando-se de um ritmo que estava em voga, o baião. Esse ‘Delicado’ é um amontoado de sandices, de toleimas e de absurdos, e que, antes de ser lançado, foi ouvido por uma comissão composta por mim, Radamés Gnattali e, se não me engano, José Maria de Abreu, e foi condenado. Foi lançado, reconheço-lhe o êxito, respeito-lhe o êxito mundial, e cheguei à conclusão de que não entendo nada de música (depoimento ao MIS citado em: Bernardo, 2004, p. 63).

Outro músico que fez sucesso comercial foi o violonista paulistano Garoto, que atuou em numerosas rádios pelo país e nos Estados Unidos, ao lado de Carmen Miranda. Garoto ficou conhecido pelo seu aporte na modernização da música brasileira. Segundo depoimento encontrado no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS):

Aliando harmonização sofisticada a uma linha melódica de contornos modernos e tipicamente brasileiros, ele fez para o violão composições da maior relevância sob o ponto de vista musical e técnico. A harmonização – baseada em acordes alterados,

com progressões incomuns para a época – fez com que sua obra fosse considerada precursora das características que seriam desenvolvidas, mais tarde, na **Bossa Nova** [grifo do autor]⁹.

Nos depoimentos sobre Waldir Azevedo e Garoto, encontramos elementos da relação paradoxal entre o choro e o mercado, uma vez a prática musical começa a fazer parte das lógicas comerciais. Simbolicamente, o choro foi se configurando como ‘música sofisticada’, atravessada pela alta valoração do virtuosismo do criador – intérprete e da complexidade técnica das composições, como vemos no depoimento sobre Garoto. Nele e em outros nomes consagrados do choro, como Ernesto Nazareth, são altamente reconhecidos esses critérios, que podem entrar em tensão com as lógicas comerciais que, como assinala Trotta (2006) tendem a adotar procedimentos formais menos elaborados na criação e execução musical. Isso colabora com o posicionamento do choro como produto marginal no mercado de música, mas ao mesmo tempo simbolicamente central: os sucessos em vendas são também músicas-chaves da memória musical do país, sendo altamente valorados enquanto representações de qualidade musical e da identidade brasileira.

A partir da década de 1920, o popular começa a fazer parte das preocupações dos intelectuais e das vanguardas artísticas do modernismo, cujo material representou a busca pela peculiaridade e definição do povo brasileiro. A aproximação entre músicos populares, cronistas jornalísticos e intelectuais colaborou com a consolidação do samba como elemento da nacionalidade (VIANNA, 2002) e com o carnaval carioca como uma festa tipicamente brasileira (COUTINHO, 2006). A modernizada empresa jornalística, da mão de cronistas como Vagalume e Orestes Barbosa teve uma função fundamental na incorporação de formas culturais populares na cultura nacional, consolidando a mitologia nacionalista, elemento chave do projeto estado-nação (ibidem).

A rádio, por sua vez, também viria atender as ânsias pela construção de um sentimento coletivo de pertença à nação – atendendo ao mesmo tempo interesses da indústria multinacional – através da divulgação de regionalismos, música popular comercial, informações estrangeiras, tudo isso “polido” em seus matizes, para abranger maior quantidade de público (KISCHINHEVSKY, 2007). Não só era altamente valorizado o formato instrumental dos regionais, como também o era o repertório que evocasse o imaginário da época sobre o sertão. Assim, não foi casual que viraram sucesso comercial as músicas “Cabocla de Caxangá” e “Lua do Sertão” – ambas de Catulo da Paixão Cearense - para as

⁹ <http://ims.uol.com.br/Radio/D591>. Acesso em 17.jan.2011

quais o violonista pernambucano João Pernambuco forneceu a bagagem musical que trazia da sua terra (CAZES, 2005). Outros músicos que colaboraram para a incorporação de sotaques musicais nordestinos foram o bandolinista Luperce Miranda, o saxofonista Ratinho, o violonista Meira e o saxofonista e clarinetista Luís Americano.

O mercado de música ao vivo nos novos centros urbanos era veiculado também nos novos lugares de entretenimento urbano, como os cinemas e teatros, sendo divulgado e patrocinado pela modernizada imprensa:

Os Turunas de Mauricéa fizeram sua estréia na Capital, no velho Teatro Lírico, numa festa memorável, patrocinada pelo “Correio da Manhã”. “Envergavam traje roceiros, (...) com chapéus de grandes abas, nas quais apareciam pintados seus respectivos apelidos: “Patativa do Norte”, “Riachão”, “Guajurema”, “Periquito”, “Bronzeado”. Trazendo um repertório original, ritmos inteiramente desconhecidos do carioca, o sucesso dos Turunas foi enorme, sendo que a embolada “Pinião” tornou-se o maior sucesso do carnaval de 1928 (RANGEL, 1962, p. 94).

Outro grupo regional que fez sucesso no Rio foi o Caxangá, grande atração durante o carnaval carioca da década de 1910, interpretando repertório sertanejo e vestindo grandes chapéus de couro e alpercatas (DINIZ, 2003). Em 1919, o grupo Caxangá deu origem a Os Oito Batutas, “o primeiro grupo de negros a tocar na sala de espera de um cinema da Avenida Central – local destinado a músicos brancos e ‘refinados’ da sociedade carioca” (Ibidem, p. 29). Os Oito Batutas passaram a vestir terno e gravata, e pegaram o formato de jazz-bands norte-americanas: piano, banjo, saxes, trompetes e trombones. Em 1922, o grupo – a partir desse ano com número variável de integrantes e chamado Os Batutas – viajou para Paris, onde fez uma curta temporada em uma casa de danças. A partir da viagem do grupo, que em Paris passou despercebido na imprensa, Os Batutas ganharam ainda mais sucesso e fizeram temporadas na Argentina e no sul do Brasil.

Às vésperas da viagem para Paris, apareceram na imprensa comentários como este: “Oito, aliás nove parda-vascos que tocam violas, pandeiros e outros instrumentos rudimentares”. Mas também: “O fato de serem eles pretos não tem significação pejorativa para os brasileiros. As grandes orquestras de Paris (refiro-me às grandes orquestras de dança) são as jazz-bands de pretos norte-americanos e não me consta que a grande república sofra por isso algum eclipse” (CAZES, 2005, p. 58). Ao mesmo tempo, os cartazes anunciavam a presença do grupo apresentando-o como “a interessante e única trupe genuinamente nacional” (DINIZ, 2003, p. 30).

Não é possível mencionar Os Batutas sem fazer referência a Pixinguinha, um dos seus integrantes e uma das figuras mais representativas do choro. Amplamente biografado, Pixinguinha viveu sua infância em torno da efervescência do choro em finais do século XIX. O ambiente artístico dos terreiros da cidade, das casas das tias baianas e da própria pensão familiar, ajudaram a cultivar em Pixinguinha o interesse e a habilidade de improviso na interpretação de instrumentos de sopro (CAZES, 2005).

Pixinguinha fez destaque na renovação estilística do choro, pois várias das suas composições foram feitas em duas partes, diferentemente da forma rondó – três partes –, dos choros compostos até então. Entre as músicas inovadoras, destaca-se a melodia da famosa “Carinhoso”, que, de acordo com Diniz (2003), foi escolhida em plebiscito nacional, organizado pela Rede Globo em 2000, como a segunda composição mais bonita do Brasil.

Pixinguinha também é reconhecido por introduzir a percussão no choro e pela ênfase nos contrapontos das suas composições. A dupla feita com Benedito Lacerda na década de 1940 é uma rica evidência da sua habilidade e criatividade nos contrapontos. Por fim, Pixinguinha não só é reconhecido por seus aportes estilísticos ao choro, mas também por suas ligações com os elementos fundadores do gênero musical mais representativo da simbologia nacional: o samba. Além da sua ligação com os ambientes “originários” do samba – os terreiros negros das cidades e as casas das tias baianas –, na historiografia sobre o choro é inesquecível a referência à amizade e parceria musical entre Pixinguinha e Donga, também integrante de Os Batutas e um dos autores do samba “Pelo Telefone”, tido como o primeiro samba a ser gravado no Brasil.

A conexão com o samba reforça a posição privilegiada de Pixinguinha no universo do choro. Os dois gêneros musicais têm estado articulados historicamente, compartilhando espaços e simbologias. Ambos nasceram das camadas populares urbanas dos finais do século XIX e ambos viraram mercadorias importantes da nascente indústria cultural brasileira nos começos do século XX. Nas décadas de 1940 e 1950, o samba tornou-se um elemento definidor da identidade brasileira, enquanto, a partir de 1945, o choro começou a perder espaço no mercado do disco e na rádio.

Como foi anteriormente assinalado, a partir da década de 1930, as preocupações e projetos pela unidade nacional foram bem expressivas. O modo de canalizar as formas culturais negras, reprimidas até esse momento, foi incorporá-las na nascente indústria cultural e no discurso hegemônico da nacionalidade (COUTINHO, 2002). Enquanto a ‘oficialização’

do samba ocorreu principalmente – mas não unicamente – através das letras de músicas, o choro, pelo seu caráter primordialmente instrumental, seria incorporado no discurso hegemônico através de outras formas, que incluem a programação radial e a música ao vivo, e posteriormente, como veremos a seguir, a programação televisiva e a absorção pelos órgãos do estado encarregados da perpetuação do discurso da nacionalidade.

1.3. OUTROS VEÍCULOS DE DIVULGAÇÃO E NACIONALIZAÇÃO

Como vimos anteriormente, entre as décadas de 1920 e 1950, a música popular urbana, e especificamente o choro, foi se configurando a partir de múltiplos cruzamentos, não apenas pelos sotaques regionais trazidos pelos imigrantes aos centros urbanos, mas também pelas informações culturais estrangeiras transmitidas pelo rádio e o cinema. Por sua vez, a partir das primeiras décadas do século XX, o choro iniciou o processo de incorporação na cultura nacional, tendo o rádio, tanto como as novas formas de divertimento popular urbano, como palco privilegiado da sua divulgação e nacionalização.

Já as décadas de 1960 e 1970 foram marcantes na consolidação de um discurso hegemônico sobre o choro como música nacional. A imprensa, particularmente os textos jornalísticos em cima de formas de música popular foram fundamentais para integração do choro na memória musical brasileira. No material de jornalistas como Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e Lúcio Rangel, encontramos fortes referências à essência do ser nacional. Todos eles publicaram, nos jornais mais importantes do país, numerosos textos que abordam figuras, repertórios e histórias da música popular brasileira. Esses textos podem ser entendidos como estratégias – focadas na valorização de algumas formas culturais populares – para enfrentar o domínio simbólico norte-americano, que vinha sendo veiculado pela crescente indústria cultural brasileira.

Entre 1960 e 1970, foram publicados dois livros que reuniam artigos escritos pelo jornalista José Ramos Tinhorão para os jornais mais importantes do país. Em *Música popular: um tema em debate* e *Pequena história da música popular* – tanto como em outras obras que foram publicadas posteriormente – Tinhorão articula noções de povo e classe à idéia de nação brasileira, buscando colocar sua proposta como um “projeto de conscientização anti-imperialista” (SILVA, 2008, p. 78). A análise de Tinhorão sobre a história do choro, é um exemplo bem expressivo do projeto do autor. Depois de mencionar o contexto de mudanças no país que permitira o surgimento do choro, Tinhorão assinala que, com o advento de formas de divertimento popular nas primeiras décadas do século XX, o choro chegaria ao

seu fim. O autor afirma que muitos chorões abandonaram o ofício enquanto outros se aderiram às orquestras de cinema, de teatro musicado ou de jazz, “num primeiro sintoma de alienação que marcava o advento da influência esmagadora da música popular norte-americana no Brasil” (1997, p. 124).

Continua Tinhorão,

De toda a experiência se salvava afinal, um gênero novo de música popular, o choro, resultado da cristalização daquela maneira lânguida de tocar mesmo as coisas alegres, que foi a maior contribuição dos negros das antigas bandas das fazendas, em combinação com a maneira piegas com que as camadas médias do Rio de Janeiro apreenderam os transbordamentos do Romantismo (1997, p. 124-125).

Enquanto para Tinhorão a análise sobre o choro finaliza na segunda década do século XX, o crítico musical e jornalista Ary Vasconcelos é um dos primeiros autores em enxergar as transformações do choro ao longo do século XX. Vasconcelos publicou em 1964 a obra *Panorama da Música Popular Brasileira*, na qual é apresentado um percorrido histórico por gêneros e nomes consagrados. Vasconcelos foi um dos primeiros autores em enxergar as transformações do choro ao longo do século XX. No livro *Carinhoso etc. História e inventário do choro*, idealizado na década de 1970 e publicado finalmente em 1984, Vasconcelos propõe classificar a história do choro em seis gerações, desde 1870 até a década de publicação do livro. A descrição dos seis períodos do choro é na realidade a introdução ao conteúdo central do livro, que constitui a listagem, em ordem alfabética segundo os nomes das composições, do acervo discográfico relacionado ao choro do autor. O livro inclui as gravações cujos títulos vão da letra A à letra D, deixando para os seguintes dois volumes -que nunca foram publicados- o repertório da letra E para frente.

Logo no início da introdução do livro, Vasconcelos afirma:

Quando me refiro aqui a choro, emprego o termo no sentido lato de música instrumental que formava basicamente o repertório dos chorões: polcas, tangos brasileiros, valsas, mazurcas, maxixes, xotes, choros (aqui no sentido restrito) e, em casos excepcionais, até mesmo sambas e marchas. Em princípio, toda a música popular instrumental brasileira, desde que contenha, pelo menos, alguns elementos de brasilidade, poderia ser considerada choro (1984, p. 10).

Como bom estudioso da música popular, Vasconcelos não esquece de colocar a questão dos origens do nome do gênero musical. O autor menciona a versão do folclorista Luís Câmara Cascudo, que define a origem do choro no *xolo*, nome que os negros escravos davam a seus bailes. Vasconcelos também menciona a versão de Tinhorão sobre as *baixarias*

ou esquemas harmônicos responsáveis pela impressão de melancolia nas interpretações brasileiras de músicas européias, que por extensão passariam a ser denominadas choros.

Logo depois, Vasconcelos apresenta sua própria versão da origem do termo, sem fazer maiores aclarações sobre seu desacordo com as versões anteriores:

Essa filiação de *choro* (estilo, gênero musical) a *choro* (melancolia) é sedutora, mas não me soa correta. Quer-me parecer, antes, que a designação deriva de *choromeleiros*, corporação de músicos de atuação importante no período colonial brasileiro. Os *choromeleiros* não executavam apenas a charamela, mas outros instrumentos de sopro. Para o povo, naturalmente, qualquer conjunto instrumental deveria ser sempre apontado como os *choromeleiros*, expressão que, por simplificação, acabou sendo encurtada para os *choros* [grifos do autor] (1984, p. 17,18).

Ao abordar o percurso histórico do choro, Vasconcelos percebe que, ao longo das gerações, há momentos de esquecimento e outros de florescimento. Esta maneira de perceber a história do choro é uma das abordagens mais significativas da obra de Vasconcelos, permeando as narrativas da historiografia posterior sobre o gênero.

Por fim, o livro *Sambistas e chorões*, de Lúcio Rangel, publicado em 1962 reúne artigos, entrevistas e reportagens publicados pelo autor nos grandes jornais do Rio e São Paulo. Cada um dos textos homenageia uma figura destacada na música popular brasileira. Por exemplo, sobre o bandolinista recifense Luperce Miranda, Rangel afirma que,

Ele é, sem favor, um dos grandes instrumentistas brasileiros de todos os tempos. Possuindo uma técnica extraordinária, uma execução limpa, uma velocidade na interpretação de certos chorinhos que faz inveja a muita gente, mais, sensibilidade de verdadeiro artista, o homem que no Irajá, ensinou os primeiros rudimentos de música a Jacob, outro notável artista, está hoje acompanhando os cantores nem sempre afinados do “papel carbono”, os calouros que vão, trêmulos, enfrentar o microfone pela primeira vez (1962: 95,96).

Os jornalistas mencionados têm em comum o interesse pela aproximação às formas populares, divergindo nos sentidos específicos que lhe atribuem. Já desde a perspectiva de classe, já desde a ênfase no “tipicamente nacional”, os textos jornalísticos contribuíram com a valorização da cultura nacional, em uma época em que a economia nacional abria-se para o capital estrangeiro. Durante essas décadas, a indústria cultural brasileira teve um expressivo desenvolvimento, se articulando definitivamente aos parâmetros da indústria mundial. A partir do golpe militar de 1964, houve um intenso investimento nas telecomunicações e no mercado cultural do país, com foco na música popular comercial, nas telenovelas e na publicidade. O mercado brasileiro registrou um aumento no consumo de discos (ORTIZ, 1994) o que colaborou com a consolidação de grandes gravadoras multinacionais no país, a

diminuição do número das nacionais e por sua vez um menor investimento em gêneros locais diferentes ao samba (DE MARCHI, 2006). A década foi também a época da configuração de uma estética musical jovem, representada na figura do cantor e compositor Roberto Carlos (TROTТА, 2006).

A indústria da música se dividia entre o rock n roll, o iê iê iê de Roberto Carlos e o movimento tropicalista, o qual, em consonância com a indústria cultural da época, impulsionava a internacionalização da canção brasileira (COUTINHO, 2002) e a valorização de incorporações (TROTТА, 2006), enfatizando valores bem afastados dos associados à prática do choro. Segundo o violonista, cantor e compositor Paulinho da Viola: “Você imagina: um garoto de 12 anos acostumado a ouvir samba de quintal, aquela coisa dolente, o choro. A gente tinha que ficar ouvindo no maior silêncio. De repente tem uma música que faz um cara dar um tiro na tela e quebrar tudo” (COUTINHO, 2002, p. 76).

Já o rádio manteve durante a década de 60 certa diversidade nos conteúdos transmitidos, mas perdeu algo de espaço com a popularização de aparelhos de televisão. Na década seguinte, com a cisão das emissoras em FM/AM, o rádio em FM tenderia à homogeneização dos conteúdos e à aproximação à estética televisiva. A predominância das playlists – listas das músicas que deveriam ser as mais tocadas, de acordo com as grandes gravadoras multinacionais – (KISCHINHEVSKY, 2007) foi um fato bem expressivo dos processos de concentração e segmentação nas telecomunicações iniciados durante a época.

Nesse contexto, surge um movimento de revalorização de formas populares, agenciado principalmente pelo Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à UNE e representante da vertente nacionalista de esquerda. O restaurante Zicartola foi centro de aproximações entre intelectuais - preocupados pela busca das ‘raízes’ da identidade brasileira e pela ‘invasão’ de formas culturais estrangeiras- , músicos do nascente movimento da bossa nova e compositores dos subúrbios do Rio de Janeiro (COUTINHO, 2002)¹⁰. Esses encontros cristalizaram-se nos espetáculos “Noite de música popular brasileira” – realizado em 1962 no Teatro Municipal – , “Opinião” e “Rosa de Ouro”. O primeiro, ocorrido em 1964, foi uma

¹⁰ Para Coutinho (2002) tanto os intelectuais de esquerda como os bossa novistas representaram uma vertente ideológica popular-nacional, para a qual o povo é sujeito passivo da história e portanto deve ser conduzido à ação política. Por outro lado, o movimento da bossa nova também significou a busca pela modernização da música popular brasileira. Segundo Trotta (2006) a complexa estrutura harmônico-melódica e a redução das polirritmias do samba, foram alguns dos critérios que conferiram ao bossa nova o caráter de música nacional ‘sofisticada’, de ‘bom gosto’ e de ‘prestígio’. Como veremos no decorrer deste trabalho, esse caráter é também associado ao choro.

peça musical na qual participaram a bossanovista Nara Leão, o sambista Zé Kéti e o cantor de temas nordestinos João do Valle. O segundo, organizado no ano seguinte, apresentou gêneros urbanos como marcha, marchinha, rancho e gêneros rurais como lundus e jongs.

Quanto à música gravada, a redescoberta do popular pelos compositores da MPB refletiu-se em músicas como “Atrás do trio elétrico” (1969) de Caetano Veloso e o afoxé composto por Gilberto Gil, “Filhos de Gandhi” em 1973. Todavia, o grupo Os Novos Baianos foi fundamental na retomada de interesse no popular. A imagem contracultural associada a seus integrantes, junto à valorização de instrumentos como o cavaquinho e o violão de sete cordas – que faziam parte do formato do grupo – , suscitaram o interesse juvenil (DINIZ, 2003; CAZES, 2005) em torno de formas musicais regionais.

Por sua parte, o choro alcançou grande popularidade comercial durante a década de 1940 e inícios dos 50, através de shows e gravações de famosos nomes como a Orquestra Tabajara, Severino Araújo, Waldir Azevedo, Garoto, Abel Ferreira e Jacob do Bandolim. Jacob produziu ainda, na TV Record, em 1955, a Primeira Noite dos Choristas e em 1956 a segunda e última edição desse programa. Os dois programas reuniram grande número de músicos tocando ao vivo, sendo uma das primeiras veiculações da prática do choro no meio televisivo.

Depois desse curto sucesso – e a polêmica em torno da tensão ‘música de qualidade’ x ‘sucesso comercial’ que comentamos anteriormente – , o choro deixou de ser objeto atrativo para o mercado do disco e da rádio. No entanto, a partir dos 60, a prática musical começaria a ser intensamente absorvida por instituições do governo, virando objeto importante de atividades em torno da preservação cultural.

A década estaria marcada pela atuação do conjunto Época de Ouro, criado por Jacob do Bandolim, que também promovia rodas na sua casa. O conjunto gravou vários discos na RCA Victor, sendo o primeiro deles “Chorinhos e chorões”. Em 1968, o grupo participou, com Elizeth Cardoso e Zimbo Trio, de um show no Teatro João Caetano, no centro do Rio. O show foi promovido pelo Museu da Imagem e do Som, na época gerido por Ricardo Cravo Albin, que produziu dois LPs do show¹¹. A produção fonográfica foi escassa, consistindo principalmente em relançamentos de trabalhos de Jacob do Bandolim, pela RCA, e alguns lançamentos da gravadora Discos Marcus Pereira, que funcionou entre 1969 e 1982 e teria

¹¹ <http://www.dicionariompb.com.br/epoca-de-ouro>. Acesso em 25.jan.2011

uma atuação expressiva em lançamentos e organização de eventos em torno da música folclórica e popular brasileira.

Os 1970 foram bem expressivos quanto aos shows, festivais e a definitiva institucionalização do choro através da televisão e dos órgãos do estado. Em 1973, Paulinho da Viola e o escritor Sergio Cabral organizaram, no Teatro da Lagoa, o espetáculo Sarau, em homenagem a Jacob do Bandolim, falecido em 1969. O Sarau incluía sambas e choros interpretados pelo veterano flautista Copinha¹² e o conjunto Época de Ouro. Em 1975, foi realizada a Semana Jacob do Bandolim, organizada por Ary Vasconcelos e pelo Museu da Imagem e do Som, para comemorar a doação, ao Museu, do arquivo de Jacob. No mesmo ano, o Departamento de Cultura da Secretaria Municipal do Rio de Janeiro, realizou apresentações de choro em diferentes pontos da cidade.

Em 1977, a gravadora Discos Marcus Pereira organizou o Primeiro Encontro Nacional do Choro, em São Paulo. No mesmo ano, foi realizado o I Festival de choro, pela Rede Bandeirantes da Televisão¹³ e o espetáculo Choro na Praça, no Teatro João Caetano. No ano seguinte, realizou-se o II Festival de choro, enquanto entre 1977 e 1980, organizaram-se, no Rio, quatro edições do Concurso de Conjuntos de Choro. Alguns dos grupos participantes, como Os Carioquinhos, Galo Preto, Amigos do Choro e Nó em pingo d'água, continuam ativos até hoje, sendo representantes do movimento de choro atual. Esses grupos aproveitaram ainda o interesse do mercado fonográfico do final da década: a Victor gravou o primeiro trabalho do Galo Preto, enquanto a Som Livre (da TV Globo) produziu o disco de Os Carioquinhos.

No entanto, a maioria das gravadoras atuantes no país focaram-se em relançamentos, antologias e compilações. Por exemplo, a Phillips lançou Antologia do chorinho – de Altamiro Carrilho e seu conjunto – e a RCA produziu mais um volume da sua série História da Música Popular Brasileira, apresentando repertório de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Por outro lado, Paulinho da Viola, lançou o disco Memórias Chorando, com composições suas e de Pixinguinha, pela EMI-Odeon.

¹² No início da década de 1940, o paulistano Copinha atuou, além da rádio, no conjunto do Copacabana Palace e em diversos cassinos. A partir dos anos 1970, Copinha passou a integrar o conjunto de Paulinho da Viola e a orquestra da TV Globo. Copinha gravou ainda um disco para o Museu da Imagem e do Som (CAZES, 2005).

¹³ O choro passou a fazer parte da “era dos festivais”, que serviram como palco de encontro entre artistas, gravadoras e a empresa televisiva, representada pela TV Excelsior, a Record e a TV Globo.

Durante a década, o choro “pegou carona” com o samba, com uma intensidade, é verdade, muito menor do que acontece hoje. Por exemplo, o conjunto A Fina Flor do Samba destacou-se na época como grupo de choro e também como acompanhante da sambista Beth Carvalho. Também no ano seguinte, a Escola de samba Portela homenageou Pixinguinha, com o enredo *O mundo melhor de Pixinguinha*.

Assim, a partir da década de 70 consolida-se o discurso hegemônico do choro como música nacional, através da veiculação da prática musical por parte de instituições dedicadas à cultura, como pela imprensa e a televisão. Os músicos de choro trabalharam nas orquestras da empresa televisiva, produzindo discos junto com as gravadoras dela e as instituições culturais. O choro alçou-se definitivamente como gênero canônico da música popular brasileira através de textos jornalísticos, shows, discos e festivais, que são também campos de disputa pela legitimidade. Travam-se acirrados embates em torno do estabelecimento da simbologia mais “adequada” ou “válida”, através da ênfase nas formas consideradas tradicionais, ou, pelo contrário, naquelas percebidas como inovadoras.

O I Festival de choro, ocorrido em São Paulo em 1977, foi um exemplo expressivo dessa disputa, a qual mencionamos na Introdução. A música “Espírito infantil” – do grupo A cor do som – que recebeu a quinta colocação, suscitou uma grande polêmica. Segundo Vasconcelos: “Este último conjunto [A cor do som], é na realidade, um grupo brasileiro de *rock* [grifo do autor], integrado por quatro jovens músicos: Dadi, baixo elétrico; Armandinho, guitarra, bandolim elétrico e bandolim acústico; Mu, autor da música, piano, órgão e clavinete; e Gustavo, bateria. *Espírito Infantil* tornou-se o primeiro choro concebido e executado sob a influência direta do *rock*. Mas será... realmente um choro?” (VASCONCELOS, 1984, p. 43).

Cazes assinala que, embora a música mencionada não tivesse um desenvolvimento satisfatório, o timbre original do grupo e o tipo de interpretação chamaram a atenção e dividiram opiniões. Em meio à discussão, foi publicada, em diversos jornais, uma carta do maestro Gaya¹⁴, que é transcrita na sua totalidade no livro de Cazes. Vários trechos da carta são bem significativas do embate de interesses que definem a forma como o choro é representado e legitimado.

¹⁴ Nos 1940, o pianista Gaya tocou piano nos programas de calouros da Rádio Tupi, Rádio Transmissora e na Rádio Clube. Já na década de 70, trabalhou como arranjador em shows de várias figuras da MPB, como Maria Bethânia e Chico Buarque.

Gaya começa a carta afirmando que

O júri era do maior respeito, composto de valorosos e capazes defensores de nossas tradições populares. O resultado final, porém, foi de estarrecer. Enquanto eu esperava que se premiasse a criatividade dentro dos parâmetros do Choro, o que se viu foi exatamente o contrário. Os prêmios maiores foram para a imitação, o pastiche dos Choros já compostos até hoje. A explicação li no *Jornal do Brasil* de sábado, 29/10/1977, na reportagem de J.R. Tinhorão, que disse ter sugerido ao júri ‘que premiasse apenas os Choros interpretados de maneira mais convencional’.

O maestro continua a carta ressaltando que, ao contrário do insinuado por Tinhorão, o choro tem uma grande capacidade de criação, e cita diversas composições de músicos reconhecidos no gênero. Gaya prossegue assinalando que encontrou jovens participantes do Festival querendo trazer variadas influências musicais para o enriquecimento do choro, porém “o que se premiou foram as composições mais tradicionais, parecidas com tudo o que já se fez (...) Isso para não falar no Choro cromático de Benjamin Silva Araújo, cujo ‘pecado mortal’ foi ser muito elaborado, de difícil comunicação popular”. Gaya finaliza afirmando que “é hora de se aproveitar o interesse dos modernos meios de comunicação e estabelecer as bases fundamentais do Choro, não como peça estática de museu, mas como uma grande força na defesa de uma expressão brasileira viva” (CAZES, 2005, p. 162, 163). As palavras de Gaya são bem expressivas da tensão recorrente em relação aos critérios como os quais a prática de choro é valorizada: a sua divulgação através de meios de grande escala, pode entrar em tensão com os critérios de complexidade técnica e alto grau de elaboração com os quais são valorizadas várias figuras-chaves do gênero, como Ernesto Nazareth, Garoto e o pianista e arranjador Radamés Gnattali.

Trabalhando ativamente na composição musical desde a década de 1930, Gnattali formou o Quinteto Radamés, que teve atividade intensa em finais da década de 1950 e fez uma temporada em Europa em 1960. Gnattali contribuiu para o choro criando arranjos inovadores e outros tipos de harmonizações, o que foi bem expressivo no disco *Suíte Retratos*, “um divisor de águas na história do Choro” (CAZES, 2005, p. 127). Cada um dos movimentos da suíte – feita para bandolim, conjunto regional e orquestra de cordas – foi pensado para homenagear uma obra de quatro compositores considerados por Gnattali fundamentais na música brasileira. A continuação da experiência do Quinteto Radamés ocorreu já em 1980, com a formação de *Camerata Carioca*, cuja conformação instrumental típica dos conjuntos de choro – bandolim, violão sete cordas, dos violões de seis cordas, cavaquinho e pandeiro – interpretavam a obra, originalmente feita para orquestra. O repertório

da Camerata incluiu arranjos de Vivaldi, Piazzolla, Villa-Lobos, Pixinguinha e do próprio Gnattali.

Na década de 1980, diminuiu a veiculação da prática do choro por grandes instituições. Apenas foi organizada pelo Instituto Municipal de Arte e Cultura (RioArte), da prefeitura do Rio, a I Oficina de choro, nos prédios da UNIRIO. Junto com a Oficina, foram publicados métodos de ensino de cavaquinho e bandolim, iniciando-se assim a iniciativa de sistematização dos conhecimentos, que como veremos, distingue o movimento de hoje e contribui com a reconfiguração da prática de choro.

1.4. MAIS ALGUMAS HISTÓRIAS DO CHORO

Os trabalhos resenhados a seguir são uma pequena amostra da produção acadêmica que vem sendo feita nos últimos anos em torno do choro. Os três estudos buscam contribuir à caracterização do movimento atual do choro, especificamente na Lapa, fazendo alguns aportes relacionados a sua dimensão histórica. Ao serem realizados por músicos inseridos no ambiente de samba e choro, todos os trabalhos expressam a forma como os atores do mundo do choro carioca percebem o movimento atual.

A partir de uma perspectiva etnográfica, Oliveira (2003) foca sua dissertação de Mestrado em Música, nas rodas de choro, que considera como patrimônios culturais e mediadores de ideologias nacionalistas. O autor começa descrevendo o percurso histórico do choro, baseando-se em boa parte no livro de Cazes (2005) e identificando neste percurso a oscilação entre a autenticidade e o deslocamento dela, como elemento predominante na história do choro. Oliveira passa a apresentar depoimentos de músicos chorões e a descrição etnográfica das rodas de choro, destacando os laços fortes de amizade, camaradagem e consangüinidade como legitimadores das rodas do choro, ainda que os integrantes das rodas talvez nunca tenham se encontrado ou tocado juntos antes. O autor assinala também que o choro é percebido pelos músicos de hoje como “fusão” de traços entendidos como endógenos; o choro seria assim a “síntese” da música popular brasileira, e estaria fundado na noção de parentesco e do pertencimento à classe média urbana. Já sobre a dimensão estética do choro atual, Oliveira assinala que o conhecimento das *obrigações* – que tem sido sedimentadas ao longo do tempo – é fundamental para os músicos participantes das rodas.

Entretanto, na sua tese de Doutorado em Comunicação, Lima (2001), propõe entender o choro como portador de uma singularidade que lhe permite manter com a mídia

uma relação de peculiar autonomia. Segundo o autor, apesar do choro ser um movimento musical à margem da mídia e da indústria cultural, reúne um contingente expressivo de seguidores que têm espalhado o gênero pelo Brasil. A singularidade do choro descansa no seu caráter mestiço, que garante o prestígio e fascínio, enquanto produto da interpretação do encontro das informações ocidentais e tradicionais, principalmente as referidas à cultura afro-americana.

Assim, Lima passa a descrever o percurso histórico das expressões musicais brasileiras em torno do binômio músicas ocidentais x não ocidentais. O choro, bem como outros gêneros musicais afro-americanos, está em uma zona de fronteira, entre Ocidente e não-Ocidente, entre o popular e o erudito. O autor conclui que, na década de 1990, o choro conquistou espaços não centrais, mas prestigiados pela mídia, como os festivais Chorando Alto, em 1998, e o Free Jazz. Assim, o autor identifica duas vertentes atuais do choro: o tradicionalista e o que flerta com linguagens jazzísticas. Esta última vertente é percebida por Lima como uma estratégia para recuperar espaço na virada do século XX, “o choro, assim, está mais branco, menos mulato” (2001, p. 230).

Por fim, o objetivo da dissertação de Mestrado em Comunicação de Goés (2007), é realizar uma análise das práticas, estratégias e discursos dos atores sociais que fazem parte do circuito atual do samba e choro no Rio de Janeiro. A autora assinala que, no caso desse circuito, a retomada de interesse não provém de uma vanguarda, mas de jovens de classe média, que trazem para o circuito diferentes características do movimento pop internacional ou nacional. Ao longo do trabalho, a autora busca destacar rupturas e continuidades entre o processo de construção do samba e o processo do choro. Goés assinala, por exemplo, que no caso do choro, o atual nicho de mercado nasce dentro dos princípios mais conservadores da tradição. No caso do samba, é uma reformulação do gênero, que tenta se legitimar junto a grupos mais conservadores. A autora conclui que as estratégias enunciativas da imprensa ressaltam a idéia de uma trajetória “natural” e articulada entre samba e choro. Entretanto, o passado é chamado a entrar em cena quando se trata de legitimar uma novidade, em um momento em que estão sendo redesenhadas as relações dos gêneros musicais tradicionais com o mercado, estando aí envolvidos processos alternativos de produção, circulação e distribuição desses bens culturais.

2. O CHORO HOJE: ENCONTROS MUSICAIS AO VIVO

A prática de choro é hoje atualizada através de múltiplos espaços e agentes: os shows e apresentações promovidos e organizados por grandes instituições culturais, órgãos do governo e empresários, tanto como os encontros viabilizados por agentes de menor alcance, fazem parte de um movimento através do qual o choro permanece como prática cultural viva.

Como alguns autores têm assinalado (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2005), o renovado interesse pela música local passa hoje, entre outros aspectos, pela atenção na música ao vivo, em uma época de crise da grande indústria da música, tradicionalmente centrada em torno do negócio da música gravada. As múltiplas estratégias de artistas, empresários, gravadoras e conglomerados do entretenimento para promover a atividade musical não expressam apenas um momento de transição do negócio da música, como são evidências de um crescente interesse nas formas simbólicas como fator estratégico de desenvolvimento econômico e social (YÚDICE, 2006).

Nesse contexto, a prática do choro é hoje *lócus* de interesses e agentes diversos: ela é centro da atuação das políticas de responsabilidade social empresarial, assim como é uma fala de identidade para diversos grupos sociais. Primeiramente, faremos um elo de continuidade com o primeiro capítulo, identificando alguns elementos de destaque na prática do choro durante os 1990. Prosseguiremos examinando os critérios de valoração a partir dos quais a prática vem se configurando, isto é, analisaremos em que medida esses critérios são aplicados ou não nos espaços de realização da prática.

2.1. TRAJETÓRIA DO CHORO NOS 1990

Como já tem sido discutido por diversos autores (HALL, 2005; CANCLINI, 2003a; BHABHA, 2003), a época atual se caracteriza por um intenso fluxo, em boa parte do mundo, de conteúdos e bens culturais. A cultura local vem ocupando um lugar importante nesse fluxo, produzindo “articulações” entre o local e o global (HALL, 2005), expressadas em um renovado interesse no local, gerando reinterpretações e novas leituras ou “hibridações” (CANCLINI, 2003b), que tentam colocar e reafirmar as práticas locais em uma dimensão transnacional.

O final da década de 1990 foi uma época expressiva quanto a renovados olhares dos diversos estilos de música local no mercado brasileiro: estava em auge o movimento do mangue beat, que buscava valorizar práticas e representações culturais pernambucanas, revestindo-as com uma roupagem transnacional (SILVA, 2005). Também, alguns anos atrás tinha surgido no mercado o pagode romântico, que coloca o samba em uma outra dimensão, o que ao tempo gerou a categoria de samba de raiz, que revaloriza os elementos canônicos do próprio samba (TROTТА, 2006). Por outro lado, o pagode e outros gêneros locais como o axé e o sertanejo, ultrapassaram o rock nacional em vendas¹⁵.

Quanto ao lugar do choro no mercado brasileiro, o panorama não era tão otimista assim. É verdade que o choro nunca foi um grande vendedor de discos nem articulador importante de apresentações ao vivo, mas teve épocas de alguma efervescência. O curto período de auge no final dos 70 foi aproveitado por algumas gravadoras, como a RCA que produziu o primeiro disco do conjunto Galo Preto em 1978 e a Som Livre – selo da Globo dedicado à gravação das trilhas sonoras das novelas – que gravou o primeiro e único disco de Os carioquinhos. Já a década seguinte foi a época dos trabalhos independentes.

Como vimos, nos 1960 e 1970 na indústria cultural brasileira houve um expressivo desenvolvimento, o que representou um crescente controle de gravadoras multinacionais do mercado e a diminuição do número de gravadoras nacionais. As décadas de 1970 e 1980 estiveram marcadas pela produção independente – que na época significou o investimento de capital próprio na produção dos discos e apresentações – de música brasileira, então abandonada pelas grandes corporações (DE MARCHI, 2006).

Dessa forma, durante a década de 1980, o grupo Galo Preto gravou seu segundo disco. De acordo com Alexandre Paiva, cavaquinista do grupo,

[O primeiro] foi pela RCA. Na verdade, eles queriam aproveitar aquele negócio, tipo modismo, que não foi um modismo, mas para a gravadora foi. Gravaram o primeiro e depois nunca mais procuraram a gente para fazer o segundo, apesar de ter vendido muito bem o primeiro disco. Ai nós partimos com uma produção independente. Nós falamos com o Hermeto [Pascoal] “Hermeto, estamos querendo fazer um disco independente, não sei se você conhece a gente” (...) Um dia ele ligou, foi uma alegria, a gente estava no meio de uma batalha porque fazer um disco independente... hoje em

¹⁵ A grande indústria da música vinha experimentando uma queda nas vendas de discos desde meados da década, que remontou um pouco no final do milênio. De forma paralela, no mercado europeu surgiu a categoria *World Music* como uma das estratégias da grande indústria para enfrentar a queda em vendas através do investimento em nichos até então pouco explorados, como alguns estilos de música local (OCHOA 2003). O sucesso da categoria favorecia-se também com o interesse de organizações globais como a UNESCO em torno à articulação de políticas sobre diversidade cultural (OCHOA, 2003; SODRÉ, 2001).

dia, você tem um estúdio em casa e faz (depoimento concedido à autora em 17/ago/2010).

As produções de outros grupos foram veiculadas pela Funarte, que produziu o primeiro disco do Nó em Pingo d'Água em 1983 e o segundo e o terceiro da Camerata Carioca, em 1982 e 1983¹⁶.

Durante a década de 1990 a maioria dos trabalhos discográficos de choro foram produzidos pelos selos independentes de música brasileira, como Kuarup, Rob Digital e Saci. A Kuarup, gravadora carioca criada em 1977, tornou-se durante a década a maior lançadora de discos de choro. O discos “Chorando baixinho” (Joel Nascimento), em 1995, “Retratos” (Chiquinho do Acordeom, Raphael Rabello e Orquestra de Cordas Brasileiras), em 1990, e “Choro em Família” (Déo Rian), em 1995, são apenas alguns exemplos do catálogo em choro da Kuarup durante a década. A grave crise econômica no país da primeira metade da década de 90 atingiu o âmbito cultural, o que significou o fechamento de várias instituições e espaços culturais especializados na área, junto com uma fraca produção fonográfica. Ante a difícil situação, alguns grupos produziram seus trabalhos fora do Brasil. O primeiro disco de O Trio nasceu em Paris em 1993, e foi lançado no Brasil pela Saci (Sociedade de Artistas e Compositores Independentes), criada pelo instrumentista Maurício Tapajós.

Nas palavras do encarte do disco lançado em Paris, encontramos alguns dos elementos através dos quais a prática do choro é valorizada:

Para um músico brasileiro, nesses tempos em que a memória falha e o país perde sua alma, tocar choro é ser superlativamente brasileiro, é carregar o estandarte de uma nação sem ser necessariamente acadêmico. Aí é preciso, assim, jeito, uma grande habilidade instrumental, pudor, idéias, em suma, talento. O choro não morreu, ele espera somente aquele que, como Piazzolla para o Tango, saberá injetar-lhe uma dinâmica nova (Encarte do disco O Trio, 1993, tradução do francês para o português de Giordano Bruno).

A partir de meados da década, o final da crise econômica colaborou com uma pequena revigorada: a atuação da Rob Digital (extensão fonográfica da Rob Filmes) em torno do choro foi expressiva no final da década e continua sendo até hoje. Em 1999, o selo lançou “Cordas Novas”, do grupo Sarau e o “Tudo dança”, de Zé da Velha e Silvério Pontes.

¹⁶ Durante essa década a Funarte também organizou oficinas de choro. Os professores dessas oficinas continuaram desenvolvendo métodos de ensino por conta própria e posteriormente, alguns deles entraram a fazer parte da turma da Escola Portátil de Música, um dos principais agentes na cena atual, como será discutido mais adiante.

Esses trabalhos eram difundidos em curtas temporadas dos grupos em bares e restaurantes da zona sul do Rio ou em eventuais apresentações em salas e teatros como o CCBB e o Museu da República. Alguns grupos de choro, principalmente aqueles que surgiram no período de efervescência do final dos 70 e queriam se dedicar profissionalmente à música –diferentemente dos antigos chorões-, focaram sua atuação no acompanhamento a cantores da MPB,

Segundo Mário Seve, sax e flauta do Nó em Pingo d'Água,

A gente por tocar choro não participava em festivais de jazz, que era o que existia de cenário para música instrumental, só às vezes participava de algum projeto de música instrumental. O choro não era tão bem visto, não como hoje em dia que sempre tem choro nos festivais de jazz. Ai eu tinha esse outro grupo também, que era o Aquarela Carioca, esse trabalhava mais nessa época, fazia show com Ney Matogrosso, passou quase três anos trabalhando com ele, lançava músicas, lançava discos (Depoimento concedido à autora 18/ago/2010).

Outros músicos trabalharam ao lado de sambistas consagrados, aproveitando o terreno mais ou menos fértil que se apresentava para o “samba de raiz” que, como discute Trotta (2006) surgiu fazendo frente ao grande sucesso do pagode romântico. Por exemplo, o Nó em Pingo d'Água tinha realizado, alguns anos atrás, o projeto “Receita Carioca”, para o qual o grupo chamou vários sambistas consagrados como Dona Ivone Lara e Paulinho da Viola, e compositores de MPB como Ivan Lins para fazer junto com eles pequenas temporadas em bares da Zona Sul. Esse projeto permitiu ao Nó continuar trabalhando com alguns desses artistas, acompanhando-os nas suas turnês durante os anos seguintes.

Já os músicos do Galo Preto participaram, acompanhando as vozes de Elton Medeiros e Nelson Sargento, em um disco sobre a obra de Cartola, lançado em 1999 pela Rob Digital. A associação de músicos de choro com os do “samba de raiz” ajudaria a sedimentar o lugar do músico de choro como um músico ‘diferente’, situado fora do *mainstream*,

“Só Cartola” que revisa a obra do compositor nas vozes de quem tem autoridade para fazê-lo, é produto perdido no tempo num Brasil em que o culto à industrialização da arte conduz irracionalidade e mediocridade a termos de totalitarismo. Não dá para Cartola, Elton Medeiros, Nelson Sargento e Galo Preto competirem com a música sambaneja e derivados, e nem eles se prestariam a isso, mas acontece que hoje como nunca a totalitarização estrangula ao roxo a possibilidade de existência do que não seguir parâmetros definidos de dentro para fora. “Só Cartola” é disco pobre, gravado ao vivo e produzido com o menos possível. Vem ao mundo, por isso, como exemplo residual do que talentos enfeitados sabem e podem fazer pela música brasileira (Só Cartola. Folha Ilustrada. Folha de São Paulo. p. 9. 30/abr/1999).

A legitimação estética do choro na grande imprensa ocorreu através da sua aproximação aos parâmetros da música erudita, sem abandonar mas, pelo contrário, revalorizando a sua ligação com o passado e a tradição. No final da década de 1990, as escassas matérias sobre o choro representaram ele como “música de bom gosto” e “original”. Na resenha do disco “Tudo dança” de Zé da Velha e Silvério Pontes, lançado em 1999 pela Rob Digital, afirmava-se que,

Zé da Velha, uma simplificação de Zé da Velha Guarda, nome dado pela santíssima trindade de samba, Donga, João da Baiana e Pixinguinha, com quem aprendeu o fraseado típico dos chorões da antiga, com sopros suaves e contraponto inconfundível, faz uma parte essencial entre o choro tradicional e o moderno (...) É um disco para ouvir, dançar mas principalmente para amantes da boa música (Reafirmação de um casamento de ritmos e sons. Segundo caderno. O Globo. p. 2. 7/set/1999).

O centenário do nascimento de Pixinguinha, em 1997, foi a única matéria diferente das resenhas de discos que apareceu nos principais jornais do país. O mítico músico foi caracterizado através da decorrente associação entre o choro e o jazz,

O centenário Pixinguinha – carioca da cabeça aos pés, chorão de alma suburbana, criador e intérprete da melhor música produzida no Rio de Janeiro deste século – bem poderia ter tido uma glória internacional (...) Ao contrário do que alguns insistem, chorões como Pixinguinha – ou jazzmen como Louis Armstrong – tinham mais do seu país natal do que da África de seus antepassados. O jazz nascera em Nova Orleans, de uma fusão da alma realmente afro de seus criadores negros com as formas que eles aprenderam, quase por imposição, dos senhores brancos. Com o choro, o lundu, o samba, aconteceu quase a mesma coisa. Se puderam se afirmar com gêneros de música popular na virada do século, devem isso a uma mistura tão híbrida como a do jazz. O choro, então, tem suas raízes na polca européia, abasileirada depois por pioneiros e chorões daqui (O gênio passou e o mundo não viu. Segundo Caderno. O Globo. p. 1, 2. 19/abr 1997).

Nesse contexto, estando a indústria e a grande mídia escassamente interessadas no choro, mas ao mesmo tempo existindo uma certa onda de revalorização de estilos de música local que eram considerados mais próximos às “raízes”, foi criada a Acari Records. Em 1999, Maurício Carrilho e Luciana Rabello, que nos 1970 foram integrantes do grupo de choro Os Carioquinhos, acondicionaram um dos quartos da casa do flautista Álvaro, pai de Maurício, localizada no bairro de Acari, e produziram o primeiro trabalho da gravadora: um CD com treze composições de Álvaro, nunca antes gravadas.

Desde então, a Acari tornou-se o principal viabilizador da produção fonográfica do pessoal vinculado à Escola Portátil de Música, agente importante do movimento de hoje, que apresentaremos mais adiante. Segundo Luciana Rabello, diretora artística da gravadora:

Acari é uma gravadora pequena, que por ter pouco recurso, também é pequena, eu acredito que ela ainda ao longo destes dez anos ainda não conseguiu atingir a sua meta, acho que ainda tem um público muito grande que ela ainda não consegue atender por falta de recursos. Coincidiu que no momento em que ela poderia ter crescido muito a venda de CD diminuiu demais, porque hoje o suporte não é mais o CD, é Internet, então tem uma coincidência de fatores aí que não ajudou muito (depoimento concedido à autora em 27/jul/2010).

Sobre o músico de choro, principal alvo da Acari, Luciana comenta,

O músico de choro hoje também tem que ser um empreendedor, tem que ele mesmo saber se auto empresariar, ele próprio conseguir abrir os caminhos e “vender” a sua produção. Não existe mais a figura do empresário interessado na boa música, e a gente mesma que contrata sua equipe de produção e que oferece trabalho aos produtores. Você não pode ficar esperando que alguém venha a te propor trabalho, tem que você batalhar e abrir seu mercado. Essa é a realidade do músico de choro hoje e não só do músico de choro, do músico brasileiro que quer fazer música de melhor qualidade, de outras tendências também, o pessoal que trabalha com música instrumental mais ligada ao jazz, a mesma coisa. Esse é o novo perfil do músico no Brasil (depoimento concedido à autora em 27/jul/2010)¹⁷.

Frente a esse panorama – o negócio fonográfico em transição, o novo lugar do músico de choro –, a atuação da Acari e da Escola Portátil de Música busca ter o máximo controle das diferentes etapas da materialização do produto musical de choro. Na produção, a Acari fornece os meios técnicos para a gravação e o pessoal – na maioria das vezes vinculado à Escola Portátil – que define o perfil estético do disco. No campo da distribuição, a Acari prioriza a venda *on-line* mas também distribui em lojas que vendem material de gravadoras independentes como Biscoito Fino.

Paralelamente, tem um trabalho de divulgação, que ocorre através de espaços articulados à Escola Portátil. Por exemplo, o trabalho mais recente da gravadora, o “Volume II” do grupo Regional Carioca, teve, além do show de lançamento, mais uma apresentação no espaço FINEP que, em parceria com o pessoal da Escola Portátil, organiza, na primeira quinta de todo mês, um concerto de choro.

¹⁷ As palavras de Luciana fazem eco das análises de De Marchi (2006), sobre o novo perfil da produção independente brasileira. Segundo o autor, a partir da década de 1990 salientou-se o surgimento de uma “Nova produção independente” (NPI), a qual define-se como empresa que busca conciliar as expectativas comerciais com as diretrizes estéticas. Os sócios e diretores artísticos entendem as novas gravadoras como empreendimentos para que os produtos alcancem o mercado em condições competitivas com os de outras empresas. Os independentes dos anos 90 se tornaram mais músicos administradores do que músicos autônomos.

2.2. OS JOVENS MÚSICOS DE CHORO: INOVAÇÃO X TRADIÇÃO

Uma das características mais expressivas do movimento atual é o amplo interesse e participação da população jovem. A partir da década de 1960, as multinacionais criaram uma estética musical, especificamente dirigida a um público jovem, que podia vender em várias partes do mundo. Segundo Trotta (2006), a experiência musical jovem transnacional aparece representada como vivenciada em grupo, em shows e boates, através de música essencialmente dançável. A associação entre música e dança gerou uma estética que ultrapassou os eventos musicais e criou modelos de consumo de diversos bens dirigidos para um ‘público jovem’.

A associação de vários setores econômicos, tendo a música como centro, criou uma estética que definiu o que significa ser jovem: “a música juvenil é socialmente importante, não porque expressa a experiência dos jovens (autêntica ou não), mas porque define para nós o que é a ‘juventude’ (FRITH, 2001, p. 425, 426, tradução nossa). O jovem assim construído na dimensão transnacional é aquele que “vive intensamente, com sentimentos contrapostos pela impaciência de que o tempo passe e o lamento porque assim ocorra, em uma série de momentos fisicamente intensos que decorrem rapidamente e que serão os que a nostalgia codifique” (FRITH, 2001, p. 425 tradução nossa).

Como comentamos no capítulo anterior, a partir do golpe militar e principalmente na década de 1970, teve um expressivo desenvolvimento da indústria cultural brasileira, com um intenso investimento na música popular através das emissoras e da televisão (ORTIZ, 1994; DE MARCHI, 2006). Por uma parte, diversos sambistas ganharam espaços privilegiados no mercado de música, por outra, surgiu o movimento de Tropicália, cuja estética valorizava as incorporações e as influências culturais mundiais. Já nos 80, a estética pop e rock internacional se fortaleceu no país, com a incorporação do Brasil nas turnês de grandes grupos e a realização das primeiras edições do festival Rock in Rio.

Assim, nos 90, o rock tornou-se o caminho musical preferido pelos jovens urbanos brasileiros, “a adoção do rock nacional representava ainda um momento específico da cultura nacional, estreitamente identificada com esses símbolos de modernidade-mundo e ao mesmo tempo desconfortável com a situação política brasileira, que vivia o ocaso de uma longa ditadura militar e um período de muita instabilidade econômica” (TROTTA, 2006, p. 39).

Por outro lado, durante a década surgiram algumas iniciativas de renovação de alguns estilos de música popular brasileira, como foi mencionado anteriormente. Os movimentos de retomada são recorrentemente avaliados como movimentos de articulação entre a cultura local com a transnacional (KISCHINHEVSKY; HERSCHMANN, 2006; SILVA, 2005). Ante a queda de antigos projetos de nação, vêm surgindo tentativas de retomada das “tradições” que propõem outras maneiras de entender o conceito de nação e os discursos de modernidade (CANCLINI, 2003b).

No mundo do choro, apareceram alguns jovens músicos e conjuntos que estavam à procura da renovação, como o grupo Rabo de Lagartixa e o músico Hamilton de Holanda. O Segundo Caderno registrou o trabalho do Rabo de Lagartixa como uma busca pela expansão do choro:

O choro é uma fonte constante de surpresas. É o que promete para hoje o conjunto com o curioso nome de Rabo de Lagartixa em sua apresentação no Teatro Planetário, na Gávea, às 21h, mostrando seu repertório de choro salpicado por diversos estilos (...). O Rabo de lagartixa busca expandir a concepção do choro, adicionando-lhe elementos de outros estilos. “O que fazemos é uma tentativa de renovação da música brasileira – diz a saxofonista Daniela Spielmann – nossos arranjos de choro são estruturados sobre alguns elementos de samba, bossa nova, música nordestina e música popular, mas sempre respeitando a tradição. Somos uma nova geração transformando a estrutura do choro, uma tendência que abraçamos ao lado do Nó em pingo d’água e do Pagode Sardinha Jazz Club (Novas estruturas transformam a MPB. Rabo de lagartixa mostra seu choro incrementado no teatro Planetário. Segundo Caderno. O Globo. p. 4, 4/dez/1999).

Todavia, em meados da década, o bandolinista Hamilton de Holanda, na época com 19 anos, foi considerado o melhor intérprete no II Festival de choro. Desde então, a carreira musical de Hamilton tem sido muito ativa, com shows no Brasil e fora do país e a produção de sucessivos trabalhos discográficos, principalmente através de gravadoras independentes como Biscoito Fino, Kuarup e Pau Brasil. Hamilton é reconhecido hoje como uma figura muito importante no choro e na música instrumental brasileira.

Hamilton é um músico contemporâneo que faz, sem exageros, apenas boa música. Um artista de imensa brasilidade que para defini-lo seria preciso adicionar, além do Choro, a fluência de um improvisador do jazz, a energia de um roqueiro, o swing de um sambista, a precisão de um músico erudito, o vocabulário da música brasileira e o inesperado toque do gênio. Nascido no Rio de Janeiro, Hamilton mudou para Brasília ainda com alguns meses de vida. O concretismo da arte e arquitetura da capital federal, e a efervescência de músicos e música foram determinantes na sua formação. O Choro tem em Brasília um dos mais atuantes centros de produção e desenvolvimento do gênero desde que Pernambuco do pandeiro ajudou a criar o famoso Clube do Choro e que Waldir Azevedo mudou-se na década de 70 de mala e cuia para a cidade. E desde cedo cativou o jovem Hamilton, não fosse ele filho de seu

Américo, um dedicado violonista do gênero (website da Biscoito Fino: http://www.biscoitofino.com.br/bf/art_cada.php?id=120. Acesso em 17. Nov. 2010).

Essa resenha descreve muito acertadamente um outro critério de legitimação na cena atual do choro: inovação não significa apenas “incremento” ou “expansão” do gênero, como “virtuosismo” ou “genialidade” do criador. Através do reconhecimento desses critérios – altamente prestigiados na experiência musical erudita – é possível fazer uma “boa” música reconhecendo ainda o passado e a tradição.

Encontramos ainda que nos jovens músicos de choro do final da década de 1990, se faz apelo às incorporações, transgressões e intercâmbios, evocando o “espírito antropofágico” característico do modernismo brasileiro da década de 20, mas não na forma de projeto de unidade nacional-popular, como de reconhecimento de diálogo constante com a produção cultural mundial, que por sua vez vem produzir a “autêntica” música brasileira:

Acredito que estamos vivendo um momento especial na Música Popular Brasileira. A convergência de fatos, como a facilidade no acesso à informação e a vocação natural para a coisa me dão a certeza de que vivemos um Momento Virtuoso. E não é modismo, é simplesmente um movimento não-organizado de jovens músicos como personalidades e identidades individuais a fim de tocar o Brasil, e o mundo também. Baseados no que aconteceu de mais importante na Música Instrumental Brasileira, como por exemplo, Pixinguinha, Jacob, Baden, Egberto, Hermeto, Toninho, Raphael, e na música do mundo, como o Jazz, o Flamenco, a Música Cubana, a Música Africana, esses jovens criam, sem perceber, uma forma autêntica de fazer música. É como disse Oswald de Andrade, “A antropofagia nos une”. Música do Brasil para o Brasil e para o mundo. Esse disco é uma homenagem ao povo brasileiro e aos seus jovens “Brasileiros” (encarte do disco “Brasileiros”, Hamilton de Holanda Quinteto, Biscoito Fino, 2006).

No entanto, as tendências inovadoras e transgressoras no choro não surgiram apenas na década de 1990. Aliás, historicamente a criação musical tem sido possível através de misturas, intercâmbios e fusões. Ao mesmo tempo, o mercado de música tem sido um importante agente na fixação dos estilos musicais, delimitando sua sonoridade e simbologia. As constantes trocas constituem continuidades ou introduzem rupturas dentro da história do estilo musical, gerando muita discussão. Ao ocupar o choro um lugar privilegiado na hierarquia de música popular brasileira enquanto o gênero instrumental nacional mais antigo e importante, os embates são recorrentes e muito intensos, pois está em jogo a forma como é entendido o passado e a tradição, elementos fundamentais das simbologias nacionalistas.

Segundo Trotta (2006), a noção de tradição e de vínculo com o passado produz uma antítese, que também se torna um critério de valoração na música popular brasileira. Buscando se dissociar do paradigma rural e folclórico de um passado musical muitas vezes

visto enganosamente como estável e rígido, determinadas práticas musicais reivindicam legitimidade e consagração se auto-declarando modernas. “Ser moderno representa adotar elementos e técnicas recém inventadas, quase sempre ligadas a inovações tecnológicas de sonoridade, mas também se tornando visíveis através de vestuário, comportamento, linguagem, enfim, de um imaginário mundial moderno. Representa, enfim, valorizar o tempo presente” (TROTTA, 2006, p. 90).

Essa antítese começou a ser expressiva no choro a partir do final da década de 1970, quando surgiram grupos que não absorveram completamente as referências estéticas consagradas no choro. No final dessa década o choro começou a interagir com mais intensidade com outros universos musicais, deixando de incorporar alguns elementos do ambiente das rodas nos quintais dos subúrbios cariocas. Grupos como a Camerata Carioca, surgida na década de 1980 e dirigida por Radamés Gnattali, figura importante na música erudita brasileira e Nó em Pingo d’Água, que incorporou uma sonoridade diferente à fornecida pelo tradicional formato regional, foram alvo de diversas críticas, por “atentarem” contra a “tradição” do choro.

Segundo Henrique Cazes,

A gente viveu ao longo da década de 80 um momento muito ruim, havia também uma má vontade por parte dos chorões mais tradicionais com as experiências que estavam sendo feitas. Ao contrário do que as pessoas imaginam, a Camerata Carioca não era um conjunto aceito, boa parte dos chorões não gostavam daquilo. As expressões que usavam eram “aquilo é muito complicado”, outros diziam “esse negócio de tocar Vivaldi é coisa de veado”, esse era o tipo de coisas que a gente escutava ao longo desse tempo todo, experimentando, tocando Piazzolla, Villa-Lobos, Tom Jobim, muito Radamés (depoimento concedido à autora em 04/ago/2010).

Já Mário Seve afirma,

Nesse disco [“Receita de samba”, terceiro trabalho do grupo] a gente não usou o sete cordas, mas baixo elétrico, violão, bandolim, sax e sem cavaquinho. É claro que com isso a gente perdeu um pouco da linguagem do contraponto, esse desenho que fazia o sete cordas sempre, mas a gente ganhou um pouco na questão rítmica, um disco martelado, a gente mexeu muito com a harmonia, a gente alterou muito a harmonia, era um disco só dedicado à música do Jacob do Bandolim (depoimento concedido à autora em 18/ago/2010).

Sobre o “Receita de samba”, Papito Mello continua,

Ai o Nó criou esse veio um pouco mais moderno do choro, tirou o violão sete cordas e o cavaquinho e colocou o baixo elétrico. Foi extremamente criticado durante muito tempo, o Nó ficou à margem de todas as amostras de choro, de todas as coisas de choro (depoimento concedido à autora em 05/ago/2010).

O reconhecimento desses dois grupos como representantes legítimos dentro do universo do choro ocorreu através de dois caminhos. No caso da Camerata Carioca, a legitimação aconteceu via critérios de qualidade da música erudita: atuando amplamente nesse campo, o trabalho de Radamés Gnattali, diretor da Camerata, é representado também como fundamental para o enriquecimento da linguagem do choro. Já no caso do Nó em Pingo d'água ganhou lugar assim que o conjunto foi conceituado por representantes da vertente mais tradicional do choro.

Papito Mello afirma:

O Época de Ouro foi o primeiro grupo de choro, foi a primeira entidade dentro do choro que começou a respeitar, a dar valor a Nó em pingo d'Água, porque até então todo mundo era crítico, além de não gostar, ninguém dava valor (...)A introdução do baixo elétrico foi um choque para o pessoal do choro, mas para surpresa de todo mundo e pelo Celsinho [filho de Jorginho do pandeiro, que é um pandeirista consagrado de choro] estar fazendo parte, ter entrado no Nó em pingo d'Água, o Época de Ouro que era o grande baluarte do choro, dos grupos de choro mais conceituados que existiam, passou a ouvir mais o que acontecia dentro do Nó em pingo d'Água e passou a gostar. A gente gravou, a gente fez vários shows com Dino [Dino Sete Cordas, tido como introdutor do violão de sete cordas nos conjuntos de choro] Dino gostava de tocar comigo, eu fiz várias gravações junto com ele (depoimento concedido à autora em 05/ago/2010).

2.3. ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA

De acordo com Trotta (2006), as categorias de classificação musical trazem informações sobre as representações envolvidas na prática de determinado tipo de música. Essas representações são construídas através de processos de escolha e sedimentação de elementos musicais e não musicais que tornam-se característicos das práticas musicais e moldam a sua simbologia. Relacionar-se com uma prática musical significa se associar às formas simbólicas e representações que definem essa prática e orientam seu consumo.

Por exemplo, o consumo de muitos estilos de música popular está mediado pela noção de convite: a participação corporal e a sensação de associação coletiva são esperadas e desejadas. Por outro lado, a experiência musical erudita tende a ser contemplativa e individual e é altamente valorizada a atenção nos detalhes técnicos da performance. Essa valoração deriva da complexidade harmônico-melódica, que por sua vez é entendida como um critério de qualidade.

As condições sociais em que o choro estruturou-se como “a música instrumental mais importante do Brasil” favoreceram a configuração de uma simbologia que importou muitos elementos da música erudita. Como foi apresentado no primeiro capítulo, nos seus primórdios, na virada para o século XX, o choro fez parte do repertório tocado nos salões e eventos sociais da nascente elite carioca. Na mesma época, os chorões, na sua maioria funcionários públicos que dedicavam-se à música nos seus momentos de lazer, executavam choros, valsas, tangos, modinhas e lundus em festas e reuniões oferecidas nos quintais da nascente classe média carioca. Assim, foi se configurando a noção do choro como associado a um ambiente doméstico e restrito.

A capa original do livro de Alexandre Gonçalves Pinto, *O Animal*, apresenta uma banda de sopros e dois violões, em frente da qual há três casais adultos dançando. Não é a toa que essa imagem, que evoca um ambiente festivo, foi trocada na reedição da Funarte (lançada em 1976 e relançada em 2009) por uma ilustração que apresenta três músicos – flauta, violão e cavaquinho – tocando em um espaço fechado e vazio, que bem poderia ser a sala de um quintal.



IMAGEM 1: CAPAS DO LIVRO *O CHORO*

Capa original do livro (esquerda) e capa da reedição (direita).

O livro do Animal é rico em descrições em torno do caráter privado dos eventos de choro, aos quais apenas assistiam conhecidos e amigos:

Fui convidado pelo grande professor Cupertino, para assistir um conjunto de chorões, lá para as bandas de Água Santa (...) Em passos cadenciados cheguei à casa, que era um verdadeiro Paraíso, onde habitaram nossos primeiros pais (...) Cupertino recebeu-me sorridente agradecendo o meu comparecimento ao seu convite. Estavam todos tocando em um belo terraço que tem a sua casa (PINTO, 2009, p. 50).

No decorrer do século XX, o choro continuou se desenvolvendo em encontros privados e restritos¹⁸, que foram ficando conhecidos como *saraus*, evocando as reuniões com música, comida e bebida que foram muito comuns na vida cortesã no Rio do século XIX. Como discutimos no capítulo anterior, em 1973 Paulinho da Viola chamou o conjunto Época de ouro para fazer um show que chamou de “Sarau”, fazendo um paralelo com o ambiente de encontro e amizade que caracteriza os saraus. Esse ambiente tem uma significação complexa, escassamente abordada nos estudos sobre a história do choro. O presente trabalho não busca aprofundar na dimensão histórica do choro, apenas faremos uma referência a um dos aspectos desse ambiente musical, por considerá-lo fundamental para entender algumas das novas características da cena atual do choro.

Esse aspecto tem a ver com o funcionamento daqueles encontros musicais como espaços fundamentais de aprendizado musical, atravessado pela presença de figuras consagradas que atuam como detentoras e transmissoras dos conhecimentos musicais, localizados fora do sistema de ensino, como habitual nos estilos de música popular. Segundo Alexandre Paiva:

No início a gente tocava muito na casa das pessoas, a gente ia onde tinha sarau (...) Em um dos saraus, o pai do Afonso que foi que me ensinou a tocar cavaquinho, ele fazia uns saraus em Botafogo, na casa dele. Era uma loucura porque a gente estava tocando, todo mundo, a gente sentado no chão olhando e tocando junto, as pessoas iam aparecendo, de repente aparecia Moraes de Moreira por lá, vindo não sei de onde. Numa dessas, um amigo nosso, Luis Eduardo, ele apareceu com Claudionor Cruz lá (...) A gente ia todo sábado à tarde para a casa do Claudionor Cruz, eu saía da faculdade lá no Fundão e ia direto para a casa do Claudionor Cruz. Ele ensinava tudo (depoimento concedido à autora em 17/ago/2010).

Já para aqueles que não acompanhavam o “método” de algum dos nomes respeitados nem faziam parte de famílias tradicionalmente vinculadas ao choro – família Carrilho,

¹⁸ Teve, é claro, algumas exceções, como o emblemático boteco Sovaco da Cobra, localizado na Penha, no Rio de Janeiro. Durante os 1970, esse boteco foi ponto de encontro de chorões novos e velhos, constituindo referência fundamental na história do choro, como espaço-chave de divulgação do gênero durante essa década.

Rabello, Silva – , o aprendizado em choro tornava-se uma empreitada pouco simples. De acordo com Mário Seve:

Era um trabalhão, ouvir gravação, ir aos saraus, escrever as partituras, porque não tinha nada escrito. Então era essa a agonia (...) eu assistia a rodas de choro com Abel Ferreira, com Joel Nascimento, era um negócio meio misturado, você ia no teatro, você via os caras tocando, ia no Sovaco da Cobra, às vezes encontrava com eles, aí você já tocava alguma coisa, eventualmente estava na casa do Maurício Carrilho, na Penha (depoimento concedido à autora em 18/ago/2010).

Essa forma de aprendizado, característica do choro e de estilos de música popular, mudou a partir da criação da Escola Portátil de Música (EPM) que é hoje um agente fundamental na configuração da cena musical do choro no Rio de Janeiro. Criada em 1999 sob a direção de duas figuras consagradas da cena atual, Maurício Carrilho e Luciana Rabello, a Escola legitima sua atividade em torno da realização de uma espécie de ‘arqueologia’ do choro, que privilegia o ensino e a pesquisa de repertório inexplorado dos primeiros chorões, nos primórdios do gênero. Segundo o site da Escola, “a EPM vem colocando o choro em posição de destaque no cenário do século XXI, incentivando jovens compositores que, por seu estudo do repertório dos mestres dos séculos passados, colaboram para o alargamento do repertório contemporâneo de forma fundamentada, com base em referências sólidas”¹⁹.

O ensino, organizado em aulas aos sábados foca-se no treinamento em flauta, clarinete, saxofone, trompete, trombone, violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro, percussão, piano, acordeom e canto, acompanhando os estilos e conhecimentos de nomes específicos consagrados no gênero. Assim por exemplo o ensino em pandeiro acompanha exclusivamente o estilo desenvolvido por Jorginho do pandeiro, integrante do clássico conjunto Época de Ouro. O ensino do piano está sob a direção de Cristovão Bastos, figura canônica no universo da música popular brasileira.

Segundo o site da EPM, “o que começou com cerca de cinquenta alunos na Sala Funarte passou para perto de cem na UFRJ, em seguida o número de interessados mais que triplicou no casarão da Glória, e hoje em dia, no campus da UniRio na Praia Vermelha, são 23 professores e cerca de 600 alunos”²⁰. Assim, o ensino do choro vem se formalizando, mudando seu caráter de atividade empírica e restrita para uma prática definida por métodos formais e principalmente orientada a um público amador, interessado na tendência mais tradicional do choro. De acordo com o cavaquinista Henrique Cazes:

¹⁹ <http://www.escolaportatil.com.br/>. Acesso em 16.out.2010

²⁰ Ibid.

Quando começa a trabalhar essa turma, dessa geração [alguns dos músicos dos grupos de choro que apareceram no final da década de 1970] a gente inaugura uma coisa que não existia na história do choro, que era a transmissão organizada, codificada do aprendizado, da experiência do conhecimento. O conhecimento era uma coisa assim, inclusive tinha uma coisa assim de maçonaria, uma coisa fechada, que ninguém conseguia penetrar, só os iniciados, esse tipo de coisa que era comum dentro do choro e que era cultivado pelos mais velhos (depoimento concedido à autora em 4/ago/2010).

Por outro lado, a EPM busca atualizar algumas das referências estéticas chaves do gênero. Aos sábados, logo depois das aulas, é realizado um ensaio geral, convidando a todos alunos a participarem dele:

O ensaio aberto semanal do Bandão – provavelmente o maior regional do mundo, que reúne todos os alunos da Escola – já virou, graças ao boca-a-boca, uma mistura entre programa carioca de sábado e atração turística informal. Ali, aos pés do Morro da Urca, curiosos e amantes da boa música comparecem toda semana para ouvir os arranjos especialmente feitos para o grupo, seja de clássicos da música brasileira, seja de composições inéditas (material de divulgação da EPM 2010).



FOTOGRAFIA 1: BANDÃO DA ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA

Setembro 2010. Acervo da autora.

2.4. O “GERENCIAMENTO CULTURAL” NA PRÁTICA DE CHORO

A Escola Portátil de Música não é a única iniciativa de sistematização de ensino do choro. Empresas como Rio Scenarium e instituições do governo do estado do Rio, como a Escola Villa Lobos, oferecem algumas aulas e programas didáticos que incluem repertórios, instrumentação e formas de tocar relacionadas ao choro. Em 2006, a Rio Scenarium organizou o projeto Scenarium Musical, em que jovens da periferia da cidade aprenderam a tocar cavaquinho, violão, e tiveram ainda aulas de canto²¹. Já a Escola Villa Lobos oferece cursos de nível técnico em harmonia e teoria musical, trazendo repertório do choro como parte do programa de ensino.

Um elemento de destaque das iniciativas focadas no ensino – que também veiculam apresentações, shows e palestras em torno do choro – , é o financiamento e patrocínio por parte de órgãos do governo. A legitimação do choro como música canônica nacional passa pela veiculação da prática através de grandes instituições de divulgação de formas culturais brasileiras, instituições que podem ser entendidas como “instâncias de consagração” (BOURDIEU, 2007), que têm o poder de selecionar o conjunto de bens simbólicos a ser visibilizados, excluídos e transmitidos. Nesse sentido, as “instâncias de consagração”, visíveis através de leis de incentivo, programas curriculares, políticas de cultura do governo, visam manter e reproduzir discursos hegemônicos que, no caso da prática do choro, estão relacionados à unidade nacional.

A Lei de Incentivo à Cultura vem gerando uma atuação expressiva por parte da empresa privada – e de órgãos do governo – em torno da cultura. A FINEP, a Petrobrás, os Correios, o BNDES são algumas das agências que vem investindo em bens simbólicos locais associados a discursos nacionalistas. Shows e palestras em torno do choro não expressam apenas o fato da prática do choro aparecer como produto ou serviço; investir nesses eventos significa também legitimar o universo simbólico associado a essa prática, tanto como legitimar o investimento cultural como elemento central do *bussiness doing* de hoje.

O Centro Cultural dos Correios patrocinou o projeto “Jacob do Bandolim – Naquela mesa em tempos modernos” – realizado em fevereiro de 2010 – fazendo referência a essa dupla legitimação:

²¹ <http://www.rioscenarium.com.br/responsabilidadeSocial.aspx>. Acesso em 05.fev.2011

Jacob do Bandolim – autodidata e, inegavelmente um marco na Música Popular Brasileira – tem sua obra celebrada pelos Correios, que ratificam a importância da valorização e da difusão da arte e cultura do País com a ampliação de suas ações de patrocínio a cada ano, ao mesmo tempo em que remetem esse bem cultural à sociedade. Tendo como palco o Centro Cultural Correios, a série de quatro diferentes concertos prestigia o público com arranjos que colocam, lado a lado, a sonoridade de instrumentos tradicionais e não tradicionais do Regional, numa preciosa leitura da obra do compositor de clássicos choros, como “Noites cariocas” e “Doce de coco” (Material de divulgação projeto Jacob do Bandolim – Naquela mesa em tempos modernos. Ver material nos Anexos).

Na “economia cultural” (DU GAY, 1997) a cultura aparece como instrumento fundamental para a melhoria sociopolítica e econômica (YÚDICE, 2006). De acordo com o BNDES, uma das instituições brasileiras de maior investimento em cultura,

Dentre as maiores riquezas do Brasil encontram-se, sem dúvida, suas várias formas de expressão cultural. Uma cultura plural, pujante, que nos identifica, nos diferencia e nos orgulha. Para o BNDES, contudo, cultura é ainda muito mais: é uma alavanca para o desenvolvimento socioeconômico sustentável do Brasil. A diversidade cultural do País é um grande ativo a ser empregado em prol da riqueza e do bem-estar da sociedade brasileira. A economia da cultura é um setor estratégico e dinâmico, tanto pelo ponto de vista econômico como sob o aspecto social. Suas diversas atividades geram trabalho, emprego, renda e são capazes de propiciar oportunidades de inclusão social, em particular para jovens e minorias. Para isto contribui sobremaneira a característica intrínseca da economia da cultura de atuar com a diversidade²².

Desde 1985, o BNDES promove o projeto Quintas no BNDES, que compõe-se de apresentações de música brasileira de diversas tendências. Entre a programação voltada para o samba e cantores da MPB, tiveram destaque em 2010 as apresentações de antigos e novos músicos de choro, como Altamiro Carrilho, o bandolinista Daniel Magliavacca, o grupo Alcantilado e o Quarteto Radamés Gnattali.

Já a FINEP, que financia projetos em diversas áreas, realiza, em parceria com a Escola Portátil de Música, o projeto Instrumental FINEP, em que se apresentam músicos – a maioria deles ligados à EPM – tocando repertório variado de música instrumental, com destaque para o choro (ver material de promoção dos eventos na FINEP nos Anexos).

Por fim, a Caixa Cultural, seção de responsabilidade social do banco Caixa, patrocinou no ano passado uma série em homenagem ao centenário de nascimento do compositor e letrista Noel Rosa, figura emblemática do mundo do samba. Mais uma vez, a prática musical local – neste caso o choro e outros gêneros instrumentais – é apresentada,

²² http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Areas_de_Atualizacao/Cultura/ Acesso em 05.fev.2011

desde a perspectiva empresarial, fazendo uma estreita conexão com elementos do imaginário nacional:

Letrista incomparável, melodista sedutor, o Poeta da Vila se faz ouvir na interpretação de alguns dos mais destacados nomes de nossa música instrumental. O foco recai sobre os instrumentos de sopro, domínio no qual a tradição brasileira é riquíssima: Callado, Patápio Silva, Anacleto de Medeiros, Luiz Americano, Pixinguinha, K-Ximbinho e muitos outros. Felizmente a lista não cabe aqui. Também felizmente não se esgota no passado a vivacidade dessa tradição (Material de divulgação Série Sopro de Noel. Ver material nos Anexos).

Essa é a cara “oficial” da prática do choro hoje. No âmbito do “gerenciamento cultural”, a prática musical atualiza-se através da referência e observância de repertórios clássicos do choro, fazendo ênfase, em alguns casos, na renovação nos arranjos e nos formatos instrumentais, todo isso vinculado a narrativas nacionalistas.

2.5. LAPA

Depois de alguns anos de aparente recuperação, desde meados da década de 2000 a indústria fonográfica parece se encontrar em uma nova ‘crise’, o que vem tendo como resultado, entre outros, a queda no número de lançamentos de artistas nacionais nas faixas de menores vendas e o investimento em negócios digitais para enfrentar a queda na venda de CDs (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2005). Por outro lado, no campo da cultura, as empresas vêm investindo no universo da *experiência*, isto é, na dimensão simbólica e significativa, para seduzir e encantar os consumidores, tendo a música ao vivo como um campo privilegiado (HERSCHMANN, 2007a).

No Brasil, localidades como Pelourinho em Salvador ou a Lapa no Rio de Janeiro, podem ser entendidos como espaços configurados em torno à vivência de “experiências” intensamente marcadas pela valorização da cultura local. Historicamente voltada para a música e para a vida boêmia, a Lapa viveu no começo dos anos 2000 uma renovada efervescência, representada em numerosas casas noturnas cuja programação está centrada no samba e em menor medida no choro.

A Lapa aparece representada como um espaço de celebração da identidade nacional. Segundo Herschmann (2007a), o fato do samba aparecer associado ao choro na Lapa, parece afastar a possibilidade de ver o samba tocado ali como um gênero “popularesco” e de “baixa qualidade”, alguns dos critérios que tem sido usados na valoração de alguns estilos musicais fortemente associados ao samba, como o pagode. Nesse sentido, enquanto o choro empresta

para o samba tocado na Lapa “garantia de qualidade”, o samba confere a sua popularidade e espaço no mercado, abrindo portanto espaços de visibilidade para o choro.

Durante boa parte da década de 2000, a Lapa foi um espaço privilegiado na consagração do samba e do choro como gêneros musicais canônicos, pois ali eles são representados através de determinadas práticas, registradas no passado, que são reconhecidas como fundamentais. De acordo com Herschmann e Trotta (2007), no caso do choro, algumas formas de tocar são respeitadas rigorosamente a partir da gravação original, incluindo a obrigatoriedade de frases de ligação, contrapontos e a estrutura geral do arranjo.

No entanto, a progressiva consolidação da Lapa como estandarte da vida cultural carioca acabou evidenciando uma contradição entre o caráter que foi desenvolvendo o bairro e critérios estéticos marcantes na definição do choro. Com o passar do tempo, o ambiente da maioria das casas voltadas ao samba e choro, foi se tornando cada vez mais dançável e festivo, o que resultou, entre outros aspectos, na disponibilização de espaços e equipamentos sonoros que favorecessem o convite ao encontro corporal. A “identidade carioca” celebrada e promovida na Lapa é hoje principalmente vivenciada através da festa e do baile. A relação com a música tocada nas casas noturnas passa fundamentalmente pela participação corporal.

Entre os protagonistas do movimento atual do choro, persiste a idéia de que o perfil atual da Lapa opõe-se ao caráter próprio desse gênero musical. Lembramos que o choro tem se legitimado pela valoração da audição ativa e a atenção aos detalhes sonoros e técnicos, fazendo com que seja reconhecido como uma “música de qualidade”. Por outro lado, o ambiente atual da Lapa estaria próximo à experiência da musical popular, na qual predomina o convite à participação corporal, ao sentimento comunitário, ao compartilhamento em larga escala de determinadas obras ou artistas do samba. De acordo com Trotta (2006), a ênfase na quantidade pode representar um rebaixamento na hierarquia de estilos musicais que circulam pela sociedade, pois músicas em larga escala costumam adotar procedimentos técnico-formais com menor grau de elaboração, distanciando-se da noção de qualidade.

Luciana Rabello afirma,

É importante que as pessoas tenham aonde tocar, acho que é importante que o mercado possa absorver essas pessoas, mas como tudo que vem numa ascensão da moda, isso traz coisas positivas e negativas, você tem que saber selecionar o que você escuta na Lapa. [A revitalização da Lapa] foi bacana, agora, em matéria de qualidade, aquilo que é super explorado tende a cair a qualidade (depoimento concedido à autora em 27/jul/2010).

De acordo com Mário Seve,

A Lapa é um lugar de entretenimento, não é um lugar de se ouvir música, mas é um mercado desabado para o músico. Muita gente fala assim: “o Rio de Janeiro está bom, tem muita música porque a Lapa tem uma casa atrás da outra”, mas na verdade tem uma que outra casa, a própria música que o Maurício [Carrilho] faz, que a Luciana [Rabello] faz, não é uma música que cai bem na Lapa, é uma música mais para ouvir (...). Hoje em dia o choro que está na Lapa, é tocado para dançar, então você tem que tocar com mais pegada, você tem que tocar com mais percussão, você tem que tocar com frequências baixas, as pessoas dançam com o som do tambor, não dançam com o som da flauta, o que faz as pessoas dançar é o som da bateria, do surdo, então isso também já modifica um pouco o jeito de tocar o choro (depoimento concedido à autora em 18/ago/2010).

A relação com a música na Lapa passa pela interação corporal e por uma alta participação do público – cantando a letra, batendo as palmas – , elementos que dificilmente poderiam se associar ao caráter de “música para os músicos” que define o choro. De acordo com Henrique Cazes:

Se você colocar o choro naquele formato tradicional lá na Lapa, dá até problema, tem reclamação de cliente, eles não estão a fim de ouvir isso não. Tem que ser uma coisa animada, tem que ter outro tipo de atitude com relação à interação com o público. Às vezes você vê o cara tocando choro, ele está praticamente falando o discurso para si mesmo, está falando para si mesmo (depoimento concedido à autora em 04/ago/2010).

Mesmo com a transformação da Lapa para um ambiente mais festivo e dançante, há alguns espaços cuja programação tem choro, que aparece associado nesses espaços não ao samba mas ao gênero com que o choro tem sido recorrentemente vinculado, o jazz. Em lugares como Santo Scenarium – administrado pela empresa de entretenimento Rio Scenarium, um dos carros-chefe da revitalização da Lapa no final dos 1990 – e Lapinha, se organizam e divulgam apresentações de grupos cujo repertório atravessa choro, jazz e bossa nova, todos eles gêneros valorizados como “música de qualidade”. No capítulo seguinte, que trata das novas formas de circulação da prática do choro, principalmente através da rede digital, discutiremos as atividades desses dois lugares, sendo eles exemplos de estratégias de divulgação da prática através da Internet.

2.6. PRAÇAS, BOTECOS E FEIRAS

Até aqui avaliamos o movimento atual do choro em espaços ‘institucionais’ como a Escola Portátil de Música e iniciativas oficiais e privadas que atuam no campo da cultura, como as organizações culturais e as casas noturnas. Nessa avaliação identificamos alguns critérios de valoração da prática enquanto ela aparece diretamente vinculada ao mercado de música – gravações e apresentações para as quais os músicos são contratados – .

Há outros espaços em que a prática de choro se atualiza em torno da intensa valorização – ao tempo que resignificação – da roda de choro, elemento fundamental que tem sido escassamente abordado nos estudos em torno do gênero. No movimento atual, é comum ler nos sites e notícias na Internet, e ouvir que jovens músicos e fãs do choro falarem em ‘roda de choro’ para se referir a diversas apresentações musicais relacionadas ao choro, com intermediação ou não de couvert, ingresso ou algum tipo de troca de dinheiro pelo acesso à música. No site Agenda do Samba & Choro – o qual avaliaremos no capítulo seguinte – que divulga eventos sobre esses gêneros principalmente no Rio, São Paulo e Niterói, encontramos a noção de roda de choro associada a eventos com características diferentes. Por exemplo, de acordo a duas notícias publicadas na Agenda, a roda pode se referir a uma apresentação, gratuita ou não, que ocorre a intervalos regulares de tempo:

A roda de choro que acontece quinzenalmente na Rua do Ouvidor recomeça este sábado (8 de janeiro). Os músicos tocam de 14h às 17:30h, gratuitamente, em frente ao Restaurante Antigamente (número 43 da rua). No repertório, clássicos, contemporâneos e a produção própria dos músicos (Notícia publicada em 06.jan.2011)²³.

Uma nova roda de choro está acontecendo na cidade toda segunda-feira. Rola no restaurante Sobrenatural, em Santa Teresa - local que, conforme já publicamos, às sextas abriga uma roda de samba. O choro fica por conta de Lenildo Gomes (bandolim, ex-integrante do "Dobrando a Esquina" e atualmente no recém-formado "Pimba na Pitomba"), Henrique (violão) e Pedro (percussão - o pandeirista do grupo Panela di Barro). O local tem cerveja de garrafa grande e é especializado em frutos do mar. As boas pedidas são os pastéis de camarão e de siri. Horário: das 19 às 23 horas. Couvert: apenas R\$ 5 (Notícia publicada em 24.jul.2008)²⁴.

Também, a roda pode aparecer associada a uma série de shows com convidados:

Nesta sexta e sábado (26 e 27/02), haverá uma honrosa Roda de Choro no Auditório Ibirapuera, nos dois dias às 21h. O evento vai reunir os excelentes músicos Alexandre Ribeiro (clarinete), Luizinho 7 Cordas, Zé Barbeiro (violão de 7 cordas), Henrique Araújo (bandolim e cavaquinho) e Léo Rodrigues (pandeiro e percussão). A Roda de

²³ <http://www.samba-choro.com.br/noticias/25114>. (Acesso em 21.jan.2011). O encontro no restaurante Antigamente acontece de quinze em quinze dias, aos sábados a partir das 14h, e desde finais de 2010, vem ocorrendo também às terças à noite. O evento é promovido e organizado conjuntamente pelos administradores do restaurante e Rodrigo Ferreira hoje dono da livraria Folha Seca -que fica do lado do restaurante- e quem nos 1990 trabalhou na produção de discos e shows de choro, participando também da criação e edição da revista *Roda de choro*, que circulou entre 1996 e 1997. Boa parte dos músicos que passam no Antigamente fazem parte da Escola Portátil de Música. No Anexo, apresentamos registro fotográfico do encontro.

²⁴ <http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/19778>. (Acesso em 21.jan.2011). O encontro no Sobrenatural já não acontece mais.

Choro vai contar com a presença de convidados diferentes a cada noite (Notícia publicada em 26/fev/2010)²⁵.

No entanto, de acordo com o músico Mário Seve:

Acabou que as rodas de choro que se falam hoje são em bar, mas em bar não é roda de choro, é música de apresentação, é diferente. Roda de choro para mim, como para Luciana [Rabello], para o Maurício [Carrilho], podia ser até em um bar, mas não era música de apresentação, era reunião de músicos para tocar, e aí apareciam não-músicos, pessoas que gostavam, apareciam também e bebiam, comiam, o negócio era uma conversa de domingo (depoimento concedido à autora em 18/ago/2010).

Ainda segundo Henrique Cazes:

Uma roda de choro é uma coisa que tem uma série de parâmetros, encontro doméstico, tem o dono da casa que convida, não tem hora para começar, não tem hora para acabar, não tem intervalo, não se cobra ingresso, não se vende bebida, tem uma série de condições pontuais que fazem com que o ambiente funcione de uma determinada maneira. E existe músico que toca choro, que é bom e tal que gosta de tocar em roda e existe músico que é bom e que não gosta de tocar em roda (...). A roda de choro é uma experiência interessante porque ela é a junção de coisas que são aparentemente impossíveis de se juntar, como competição e solidariedade, como improvisado e rigor formal, como uma coisa que tem uma hierarquia subjetiva que está ali mas que ninguém precisa falar nada, não tem o xerife. (depoimento concedido à autora em 04/ago/2010).

De acordo com esses depoimentos, a roda implica, por uma parte, atenção nos aspectos técnico-formais da execução, e por outra parte, está associada a um ambiente de camaradagem e interação entre músicos e não-músicos, mediada pela comida e bebida e que pode ou não passar pela fala ou pelo convite ao encontro corporal. Esse ambiente é altamente valorado nos eventos musicais relacionados ao choro que tem lugar não apenas em bares, como em praças e feiras da cidade, constituindo assim um espaço simbólico importante que é continuamente revisitado em shows e capas de CDs.

Lembremos que a prática de choro configurou-se ao longo do tempo principalmente em recintos domésticos, fechados ou privados, que como vimos, foram veículos privilegiados para a divulgação e o aprendizado do choro. Segundo Luciana Rabello:

[As rodas] continuam existindo. Muitas rodas por aí, mas diminuíram em número. Sovaco da Cobra, onde a gente ia muito, não, mas tem outros lugares, outros redutos em que acontece isso ainda. Talvez não com a frequência dos melhores músicos como tinha na década de 70 e 80. Tinha as rodas com Dino Meira, Canhoto, Abel Ferreira, Zé da Velha, exatamente por aquilo que eu te disse: as pessoas trabalhavam com música, profissionalmente, mas não com choro, o choro era um trabalho eventual, então nos finais de semana por ser o choro a paixão delas, elas procuravam um

²⁵ <http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/23773>. Acesso em 21.jan.2011

momento de lazer. Esse quadro não é mais assim (depoimento concedido à autora em 27/jul/2010).

Hoje a prática de choro reconfigura-se em encontros em espaços ao ar livre, onde quem quiser – músico e não músico – pode chegar. Esses encontros, chamados de ‘roda de choro’, ou simplesmente ‘choro’ ou chorinho’ são divulgados principalmente pelo boca a boca. Um desses eventos ocorre aos domingos, entre as 11h e as 13h30, na praça São Salvador, no bairro de Catete, na Zona Sul da cidade. Segundo depoimento de Maurício Carrilho, o evento surgiu em 2005, por iniciativa de alunos da Escola Portátil, com o propósito de exercitar o aprendizado das aulas (depoimento concedido à autora em 27/set/2010).

O que começou como um encontro informal e espontâneo é hoje um evento que dinamiza outras atrações para além da música: quem chega na praça não apenas encontra pelo menos dez músicos tocando –muitos dos quais incorporam-se no decorrer do encontro-, como tem a opção de comprar discos em uma barraca da Biscoito Fino colocada ao lado do coreto. O visitante também pode tomar uma caipirinha na barraca do Zé Luis – quem fornece bebida aos músicos – ou comprar cerveja e água à algum dos vendedores localizados na praça. O visitante ainda tem a opção de dar um olhada em uma venda informal de instrumentos musicais artesanais, do lado da barraca do Zé Luis.



FOTOGRAFIA 2: RODA DE CHORO NA PRAÇA SÃO SALVADOR

Fevereiro de 2011. Acervo da autora.

Outro evento de caráter regular muito reconhecido e freqüentado hoje, é o que acontece em um boteco da Rua Augusto Severo, na Glória, toda quinta entre as 20h e as 23h. O grupo fixo – que não é contratado para tocar lá – compõe-se de três ou quatro músicos que vão definindo, entre eles, o repertório a ser tocado. Diversos pandeiristas, cavaquinistas, violonistas e sopristas (alguns dos quais freqüentam também os encontros na São Salvador) saem e entram na roda, enquanto os visitantes do bar ficam sentados ao redor de alguma das mesas situadas na rua ou permanecem em pé, justo em frente da mesa (com comida e bebida) em torno da qual se situam os músicos, evocando assim o ambiente doméstico característico da prática de choro, já assinalado aqui.

A roda de choro contribui com a revitalização temporária do boteco, que o resto da semana é escassamente visitado. Às quintas, pelo contrário, fica lotado de clientes, jovens e velhos, muitos dos quais são também visitantes freqüentes de lugares emblemáticos de samba – e em menor medida do choro – como o bar Beco do Rato, localizado a poucos metros da Augusto Severo, e o samba da Pedra do Sal, na Gamboa.



FOTOGRAFIA 3: RODA DE CHORO NA GLÓRIA

Janeiro de 2011. Acervo da autora.

Quanto ao repertório executado, a tendência, tanto na São Salvador como na Glória, é tocar temas conhecidos nos variados gêneros de música instrumental, como vales, polcas e choros, incluindo ainda forrós, sambas e outros gêneros habitualmente cantados, como acontece no encontro no boteco da Glória. Nas músicas com letra, o público participa batendo as palmas e cantando. No boteco da Glória às vezes é repartido entre os assistentes um papel com a letra da próxima música cantada a ser executada.

Os dois eventos resenhados são um exemplo dos múltiplos encontros em torno do choro que vêm acontecendo em diversos pontos da cidade²⁶. Neles, alguns critérios de valoração associados à prática do choro, não são evidentes. Como já discutimos, a audição ativa, a atitude de contemplação e o virtuosismo do compositor ou intérprete, são altamente valorados na prática do choro. Porém, nos encontros que resenhamos, o público bate as palmas, conversa e dança e pode ainda comprar comida e bebida. Ao mesmo tempo, nesses espaços revigora-se o eixo simbólico da prática: ao resgatar para os encontros públicos o ambiente de camaradagem e a opção de aprendizado musical que caracteriza os encontros domésticos de choro, a prática musical é atualizada e vivenciada intensamente como “música dos músicos”. Em palavras dos próprios músicos, “esse lance do choro na feira é muito legal, não é um espaço profissional, nada disso, é um espaço para você tocar música por prazer” (Mário Seve, depoimento concedido à autora em 18/ago/2010).

Outro dos encontros em que a prática de choro vem se reconfigurando, é o Choro na Barca, realizado no último domingo de cada mês. Trata-se da apresentação de um grupo de choro diferente a cada edição no percurso da barca que vai do Rio a Paquetá. Essa ilha vem tendo um movimento significativo em torno de alguns gêneros de música popular, representados em pequenos shows e palestras em bares e restaurantes. O evento é organizado e patrocinado pela Casa de Artes Paquetá, que promove diversos eventos culturais, tendo o choro como um elemento importante na sua programação. A conexão com o passado e a identidade carioca como eixos legitimadores da prática é evidente, como vemos nos cartazes de promoção do evento:

²⁶ Desde 2000 e até maio de 2010 houve um encontro de choro na feira da rua General Glicério, em Laranjeiras, aos sábados entre as 11h e as 15h. O grupo fixo que tocava ali acabou se consolidando, em 2001, como o conjunto Choro na feira. Alguns dos integrantes do Choro na feira estão vinculados à Escola Portátil, trabalhando como professores permanentes ou substitutos. Atualmente, o grupo está na etapa final da produção de seu segundo disco (Domingos Teixeira, violonista do Choro na Feira. Conversação com a autora em 16/set/2010). Não há previsão de volta a Laranjeiras do Choro na Feira, por enquanto, o espaço é aproveitado para a prática musical espontânea e irregular.



IMAGEM 2: CARTAZ DE DIVULGAÇÃO ‘CHORO NA BARCA’

Por fim, gostaríamos de mencionar o evento chamado Roda das Flores. Esse evento é organizado duas vezes por ano, o primeiro sábado do ano e o sábado que abre a primavera, por Alfredo Brito, que “além de arquiteto, é um amante do choro, um pensador e defensor do patrimônio histórico” (Choro realiza o sonho da casa própria na Rua da Carioca. Segundo Caderno. O Globo. p. 3. 18/jul/2010). Na Roda das Flores tem destaque a observância de elementos escassamente presentes nos outros eventos: a Roda das Flores é realizada em um espaço fechado – uma casa situada no boêmio bairro de Santa Teresa – no qual chegam músicos destacados no movimento atual, como os jovens alunos da EPM com alguma trajetória em shows de choro, o cavaquinista Henrique Cazes, o percussionista Beto Cazes e o

flautista Leonardo Miranda. O público participante, convidado diretamente pelos músicos, permanece em silêncio durante as execuções, as quais vem sendo gravadas por Brito desde o surgimento do evento. Ao longo do encontro, tanto os músicos como o público entram e saem da salinha onde acontece a execução musical. A casa oferece ainda bebida e petiscos, de graça, aos participantes do evento.



FOTOGRAFIA 4: RODA DAS FLORES

Setembro de 2010. Acervo da autora

Todos esses encontros de choro ao vivo que surgiram na última década contribuem para a atualização e legitimação da prática musical, através da observância de formas de tocar, repertórios e formatos de instrumentação (com eventuais exceções no encontro na Glória, onde é recorrente a visita de uma sanfonista e de um gaitista) do passado. Atualizam-se ainda os elementos de valoração da prática, através de diversas formas de interação que não necessariamente são mediadas pela contratação dos músicos. É por isso que para alguns fãs as rodas podem ser entendidas como “lugares de resistência” situados para além do mercado. O seguinte texto, mesmo relacionado às rodas de samba, expressa bem essa percepção:

A cidade ferve também com as Rodas de Samba que acontecem por ruas e praças, e que expressam de certa maneira uma das mais genuínas formas de fazer samba carioca. Samba feito na rua, onde quem quiser pode chegar. Observando por um aspecto muito particular, esse modo de realização cultural que acontece na via

pública, pode ser visto como um modo de resistência cultural. Apesar de o samba estar muito bem no mercado cultural – Obrigado! – o encontro possibilitado por esse tipo específico de evento cria uma espécie de sistema próprio de afirmação da identidade popular e democrática da cultura do samba. E implicitamente rejeita os discursos que dão explicações de que o samba é um fenômeno, com a sobrevivência consentida e realizada apenas para o consumo (...) Essa prática vem de muito tempo. Lá pelo início do século passado a praça era o lugar do samba na cidade, o melhor exemplo, no caso do samba é da Praça Onze. Da casa de Tia Ciata, e para além do interior do espaço ‘privado’ de suas dependências, se tornou ponto de encontro dos moradores de vários morros, da população pobre e majoritariamente negra e acabou por confundir-se a existência da praça ao samba (Martins, Roberta “Nosso samba ainda é na rua” <http://www.samba-choro.com.br/noticias/25070>. Acesso em 05/jan/2011).

Nos encontros informais em torno do choro que vêm acontecendo na cidade, os jovens interessados na música popular brasileira têm a chance de aprender e treinar choro, porém, uma característica distintiva no movimento atual é a ênfase na sistematização do ensino. Tendo seu antecedente direto nas oficinas em choro organizadas pela Rio Arte na década de 1980, hoje assistimos a uma articulação entre músicos, organizações de fomento à cultura e gravadoras independentes, que se traduz em diversos projetos e iniciativas de formalização do ensino de choro, como a Escola Villa Lobos, as atividades didáticas organizadas por empresas como Rio Scenarium, a Escola Portátil de Música e ainda a publicação de métodos de ensino criados pelos músicos e veiculados por gravadoras independentes. Essas iniciativas ajudam a mudar o caráter do choro como atividade amadora e restrita para uma prática definida por métodos formais, que atrai tanto a profissionais da música como a público que curte o choro nos seus momentos de lazer.

Alguns dos jovens músicos que atuaram no choro no final da década de 1970 e nos 1980, são figuras chaves no movimento atual. Já na década de 1990 as gravadoras independentes viabilizaram grande parte das produções fonográficas de choro, enquanto que no final dessa década surgiram alguns músicos de tendência renovadora. Já nos anos de 2000, persiste uma tendência mais conservadora, centrada na pesquisa de repertório surgido nos primórdios do choro e na observância de estilos de tocar, arranjos e passagens harmônicas consagradas e altamente valorizadas por figuras consideradas pelos mais jovens como os “chorões” de hoje.

Tanto nos espaços amadores como nas iniciativas de profissionalização, atualiza-se a intensa afetividade associada ao choro, assim também revisitada na atuação de instituições de fomento à cultura, as quais, desde a perspectiva do “gerenciamento cultural” enfatizam o

caráter fundador do gênero, principalmente através da organização e patrocínio de espaços ao vivo.

3. CHORO E NOVAS FORMAS DE CIRCULAÇÃO E CONSUMO

Nos capítulos anteriores, vimos como a prática de choro inscreve-se em um permanente processo de reconfiguração, no qual percebemos rupturas e continuidades em relação aos critérios de valoração associados à prática. No primeiro capítulo, demos conta de alguns aspectos da dimensão histórica do processo, visando ressaltar a contribuição dos meios mais tradicionais de divulgação tais como shows, rádio, produção fonográfica e textos jornalísticos para a sedimentação de elementos que conformaram e conformam a prática do choro. Já no segundo capítulo, avaliamos a atualização da “música dos músicos” em múltiplos espaços: em shows e rodas em diversos lugares, aulas e oficinas e através da produção de discos.

Este último capítulo tem como foco a circulação e consumo de choro através da Internet, que, como o rádio e outras tecnologias de comunicação, vem colaborando para a configuração em geral da experiência musical no século XXI. Analisaremos alguns blogs, sites de instituições culturais e webrádios especializados em choro que o colocam como elemento importante nas suas plataformas. Primeiramente, sublinharemos algumas questões úteis para repensar o consumo musical e as novas formas de circulação dos bens simbólicos.

3.1. EXPERIÊNCIA MUSICAL EM REDE

A música via Internet perde parte da materialidade adquirida com o advento do formato digital. Ao longo do século XX, a indústria da música estruturou-se principalmente em torno da produção, comercialização e distribuição de música gravada em múltiplos suportes físicos. A partir da virada para o século XXI, esse panorama vem se alterando dramaticamente: os quatro conglomerados de entretenimento que controlam esta indústria estão à procura de estratégias para se reposicionar no negócio da música. Alega-se uma grande crise no negócio, evidenciada pela crescente queda nas vendas de fonogramas e em boa parte devido ao também crescente compartilhamento de arquivos digitais fora do controle dos conglomerados. Isto é, a música como objeto tangível está perdendo valor (HERSCHMANN, 2007a), enquanto a música em formato digital, disponível via Internet e no HD dos computadores, vem sendo intensamente trocada entre os usuários da rede.

A popularização de mídias e tecnologias sempre influi na transformação da sociabilidade e dos modos de interação (STRAW, 2001). Por exemplo, a popularização do transistor e da televisão (e antes, da imprensa) permitiram o acesso a informações remotas em

âmbitos domésticos e privados; enquanto o telefone possibilitou a interação ao vivo entre pessoas separadas por grandes distâncias. Já a Internet carrega essas opções e muitas mais, gerando um longo debate em torno da sua conceptualização. Por um lado, para alguns autores a Internet viria ser um novo meio de comunicação, pois tem um funcionamento separado e independente dos outros meios, como a rádio e a televisão. Por outro lado, com a convergência tecnológica, as mídias estão integradas. Em outras palavras, a rede telemática apresenta como característica fundamental a integração de recursos anteriormente separados, nesse sentido, mais do que ser uma forma completamente inovadora, a Internet carrega traços dominantes de formas anteriores.

Por exemplo, se queremos assistir a um show ou a uma roda de choro, podemos efetivar isto sem mesmo sair de casa, apesar de perdermos a participação ativa que caracteriza as rodas atuais, basta procurarmos estes eventos no YouTube. Todavia, enquanto assistimos ao evento *on-line*, de repente podemos ter dúvidas sobre tal ou qual músico ou música. De novo, não é necessário procurar textos ou ainda fazer ligações aos colegas e amigos procurando respostas, apenas devemos colocar as palavras-chaves de nossas dúvidas em qualquer motor de busca da Internet. Encontraremos múltiplas informações em diversos formatos – textos, vídeos, fotos, áudio – ; e inclusive poderemos, em alguns casos, não apenas acessar aqueles conteúdos mas modificá-los. Assim, alguns recursos e dados anteriormente separados em meios de comunicação específicos – imprensa, rádio, tevê, telefone, cinema – convergem na Internet, que entendemos aqui como uma plataforma digital de integração e veiculação de formas precedentes.

A convergência não só abrange conteúdos e recursos mas, como assinalam Ferraretto e Kischinevsky (2010), acarreta a integração em vários níveis que atingem desde as relações de trabalho e modos de produção, até a dinâmica do capital dos grupos de comunicação. Desde a década de 1990, assistimos a um acirrado processo de concentração em que o capital, a produção e os meios são controlados por umas poucas empresas (DE MARCHI, 2006; FERRARETTO; KISCHINEVSKY, 2010). Assim, a nova plataforma comunicacional está virando mais uma fonte de lucro, com formas de funcionamento transpostas das estruturas dos oligopólios de informática, telecomunicações e entretenimento.

Por outra parte, ela também aparece como palco privilegiado para divulgação de diferentes manifestações. O usuário da rede tem uma oferta ampla de opções de atuação, que inclui a criação e compartilhamento de dados em diversos níveis – desde criar um site até

subir um álbum de fotos no Facebook- e a troca mínima de dados – restringir o acesso ao uso do e-mail, por exemplo – . Assim, a outrora definida distinção entre emissor e receptor tende a se dissolver (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2008), novos atores surgem, sob a forma de consumidores/produtores.

Na área da música, os estudos sobre esses novos consumidores destacam a formação de grupos e comunidades em torno de interesses musicais semelhantes assim como a utilização de diferentes mídias, em um ambiente que alguns chamam de “cultura das redes” (LEÃO; PRADO, 2007), a qual “faz o internauta, em relações comunitárias na rede, refletir sobre a música e ainda exercitar a forma de se expressar pela escrita” (Ibidem, p. 77). Outros autores abordam as formas de consumo musical via Internet através dos sites criados em torno da divulgação e consumo, como MySpace e Last.fm, visando compreender como as novas plataformas tecnológicas vem afetando a experiência do receptor/emissor e as relações que ele estabelece com a música e os músicos (AMARAL, 2007; YÚDICE, 2007).

Ao perder parte da sua materialidade, a música quando consumida via Internet, também perdemos parte de seu valor monetário: não mais precisamos ir à loja (ou ao camelô, onde encontraremos discos ilegais e mais baratos). Na rede, encontramos a maioria da música em diversos blogs e sites através dos quais outros internautas disponibilizam, muitas vezes de graça, amplos catálogos musicais. Assim, o acesso à música via Internet passa pela imaterialidade do download e do compartilhamento P2P (*peer to peer* ou ponto a ponto) questionando o antigo modelo de comercialização musical²⁷ e enfatizando a emergência de práticas que visam questionar o funcionamento da grande indústria do entretenimento.

As atividades de socialização ligadas às redes virtuais emergem na época da popularização da Internet, nos anos de 1990. Na mesma década, o boom de redes virtuais suscita variados estudos sobre a matéria, sendo o mais popular as análises de Pierre Lévy. As questões suscitadas por Lévy tanto por estudos de outros autores, têm trazido muito debate em torno das características, possibilidades e potencialidades das práticas interativas na rede. De acordo com Sá (2005) a rede telemática esteve, na sua origem, na década de 1960, definida por dois movimentos contraditórios: por um lado, a instituição militar e suas estratégias de controle e defesa; e por outro lado, a contracultura emergente na Califórnia, que daria origem,

²⁷ Em torno do consumo musical gratuito na Internet há longas e intermináveis discussões, que abordam desde o lugar e a importância das formas artísticas na nossa sociedade, até questionamentos sobre o capitalismo atual e a pertinência de legislações sobre a propriedade dos bens simbólicos. Todos esses tópicos fogem ao alvo deste trabalho.

posteriormente, à cultura eletrônica libertária dos primeiros usuários, que perceberam a comunicação em rede como um processo horizontal e resistente ao controle e à censura. Essa visão vai permear fortemente muitas das análises e estudos sobre a comunicação por computador, gerando dois enfoques principais. Uma das vertentes celebra o surgimento das comunidades virtuais enquanto espaços democráticos de comunicação, livres de preconceitos e hierarquizações. Por sua vez, a segunda vertente centra-se na crítica à desmaterialização dos espaços públicos, à perda de noções de tempo, espaço e memória em prol das experiências mediadas pelo computador (SÁ, 2005).

A autora continua a ressaltar que é preciso contrastar essas vertentes com o objeto empírico, visando colocar as noções associadas ao ambiente midiático da rede enquanto mediadas e moldadas pela cultura, e não como se fossem categorias estruturantes da vida contemporânea que produzem resultados homogêneos sobre ela. Essas noções são antes fruto do refazer social e vem definidas por códigos múltiplos e heterogêneos (Ibidem). Aqui adotamos essa perspectiva de análise.

Diversos tipos de música e a sua relação com territórios ou comunidades podem resultar em distintas práticas via Internet à margem do modelo dos grandes conglomerados. Por exemplo, de acordo com Yúdice (2007), na prática da música fusion colombiana – muito associada a questões de compromisso cultural e de política de identidade –, a remuneração e o reconhecimento estético e social em torno da criação artística são elementos altamente valorados. Por outro lado, o anarco-punk evita fazer da sua prática uma propriedade, nesse sentido, sua circulação tende a ser aberta e altamente colaborativa, deixando as obras fora do registro dos direitos autorais (OCHOA; BOTERO *apud*: YÚDICE, 2007).

No caso do choro, é expressiva a transposição de agentes, atores e narrativas. Boa parte dos sites em que a prática do choro ocupa um espaço significativo é desenvolvida por grandes instituições culturais apoiadas por universidades, entidades governamentais e organizações privadas, o que escassamente ocorre com os sites mantidos por fãs e músicos de choro. Assim, a prática do choro no âmbito ‘oficial’ (atividades e projetos patrocinados por instituições de cunho estatal ou organizações culturais, como vimos no capítulo anterior) é transposta para a web através de sites, que analisaremos aqui, de organizações culturais como o Instituto Moreira Salles, que articula parcerias com secretarias estaduais, e a Fundação

Cravo Albin, que tem convênios com instituições como a UNIRIO, a FINEP e o BNDES²⁸. Os sites ‘oficiais’ de choro são ricos em informações textuais e sonoras, na maioria das vezes em torno da história do gênero e de figuras do passado. Todavia, nesses sites as práticas colaborativas são escassas e a atualização dos conteúdos é pouco frequente.

Verificamos ainda a transposição de formatos e linguagens para a web no caso dos sites de emissoras de rádio com programas dedicados ao choro que são transmitidos simultaneamente *on-line* e *off-line*. Avaliamos aqui os programas dedicados ao choro da Rádio MEC, da Rádio MPB e da Rádio Roquette Pinto assim como os *podcasts* da Rádio Nacional e do Instituto Moreira Salles.

Por outro lado, existem sites de divulgação de trabalhos, eventos e palestras em torno do choro, mantidos por músicos, produtores e fãs do gênero. São exemplos desses sites os mantidos pelos clubes de Choro espalhados pelo país e os desenvolvidos por fãs do gênero, como a Agenda do Samba & Choro e numerosos blogs, como Quintal do choro. Nesses sites, não é evidente a participação de grandes instituições nem grandes empresas; alguns desses sites buscam inclusive se manter “independentes”. Muitos deles, ao estar em formato de blog ou em plataformas de rede social como MySpace, Facebook e Last.fm, permitem e encorajam a colaboração na criação de conteúdos por parte dos internautas através do uso de diversos recursos, principalmente vídeos e fotografias. Assim, o consumo de música passa não apenas pela participação em debates ou expressão através da escrita, de opiniões, como pela evocação da experiência ao vivo, através da publicação de trechos de rodas e shows. Exemplificamos esse tipo de sites examinando a Agenda do Samba & Choro e alguns blogs e sites dos clubes de choro.

Não pretendemos fazer aqui uma distinção rígida entre sites de choro – evidentemente, atores e narrativas circulam entre eles –, mas assinalar algumas características que os diferenciam, em uma tentativa de compreensão da circulação de discursos sobre o choro via Internet. A seguir, examinamos alguns sites com conteúdo bem expressivo em torno

²⁸ O Instituto Moreira Salles e a Fundação Cravo Albin, possuem, como outras organizações, amplos acervos musicais, formados em boa parte por material em cima do choro. Escolhemos esses dois institutos pela sua atuação expressiva via Internet, o que não acontece com outras organizações como o Instituto Jacob do Bandolim – cujo site tem seus conteúdos desativados – e o Instituto da Imagem e do Som (IMS). Este último possui coleções de algumas figuras consagradas da música popular brasileira – no caso do choro, há músicos como Abel Ferreira e Waldir Azevedo –, e um catálogo de partituras de músicos eruditos e populares, mas não disponibiliza o catálogo nem o material do acervo via Internet. Quanto à Escola Portátil de Música, seu site está focado em informações sobre os cursos e professores da Escola.

da prática do choro. Iniciaremos discutindo exemplos da presença do choro nas redes sociais Facebook e Last.fm. Continuaremos com os sites de instituições culturais, logo depois discutiremos alguns exemplos de sites mantidos por fãs e os sites das emissoras de rádio. Finalizaremos avaliando as ferramentas e os conteúdos dos sites de duas gravadoras independentes que têm choro nos seus catálogos.

Buscamos fazer uma espécie de “netnografia”, termo acunhado por estudiosos dos ambientes virtuais (SÁ, 2005; AMARAL, 2007), trazido da etnografia, que resulta na coleta de dados através da observação direta. Através do acompanhamento de sites em torno do choro, buscamos avaliar os recursos disponibilizados, a hierarquia dos conteúdos e o nível de participação dos usuários, para assim dar conta das dinâmicas de circulação e consumo do choro via Internet.

3.2. O CHORO NAS PLATAFORMAS DE REDE SOCIAL: FACEBOOK E LAST.FM

Como no caso de outros estilos musicais, o choro circula, de maneira ampla e recorrente, via Internet através de múltiplas plataformas de rede social. Ao fazer uma rápida visita no You Tube, encontramos centos de vídeos de shows, músicas e até lições de ensino de instrumentos e repertório de choro. Também, muitos músicos e grupos buscam promover seu trabalho através de plataformas como MySpace, que permitem integrar arquivos de áudio e vídeo na interface e trocar informações – em diversas mídias – com outros grupos e fãs.

Em redes populares como Facebook e Last.fm – especializada em música – encontramos alguma movimentação em torno do choro, embora não tão intensa como no caso de outros gêneros. O caráter vivo mas marginal que distingue o choro é transposto para a rede: o Facebook não é um lugar privilegiado para a criação de perfis de grupos de choro, entretanto, as páginas que homenageiam o gênero são escassas e há pouca participação dos usuários nelas, sendo exceção a página criada para promover o V Festival de Choro. Durante o festival, a página foi atualizada através de informações sobre as oficinas, apresentações e fotos dos músicos organizadores – participantes. Também foram postados vídeos e links de acesso a registros fotográficos no Flickr, rede social focada no compartilhamento de registros fotográficos.

Outra página no Facebook com alguma atuação em torno do choro é a da gravadora Biscoito Fino, que, como veremos, tem uma atuação significativa quanto à produção de discos

de choro. A página criada na rede social é atualizada permanentemente, postando informações sobre lançamentos e eventos dos artistas da gravadora.

Já a Last.fm é uma plataforma de rede social destacada quanto à segmentação, organizações e troca de informações sobre música. A plataforma constrói um perfil de cada usuário, exibindo as escolhas e preferências musicais em uma página feita a partir das informações coletadas do programa de execução de música do computador do usuário. A partir da página – perfil é possível acessar a múltiplos recursos que permitem acrescentar, trocar e modificar conteúdos. A Last.fm não possui um número fixo de *tags*²⁹ – como o MySpace – , permitindo a criação e produção coletiva de bancos de dados sobre artistas e gêneros. Todavia, as *tags* não vinculam-se necessariamente a estilos ou gêneros musicais, mas podem agregar valores relacionados a preferências subjetivas (AMARAL, 2007). Nesse sentido, a Last.fm é extremamente heterogênea quanto à classificação musical, ao tempo que pode nos dizer muito sobre a complexidade do consumo musical via Internet.

Por exemplo, músicos clássicos de choro, como Waldir Azevedo e Altamiro Carrilho, aparecem rotulados com a *tag* ‘chorinho’. Já a *tag* rádio ‘chorinho’³⁰ toca músicas dos nomes consagrados, de alguns poucos músicos contemporâneos, relacionados ao choro e ao samba tradicional, tanto como de compositores da bossa nova influenciados por repertórios de choro e todas as músicas com a palavra chorinho no título. Entre as músicas mais escutadas rotuladas com a *tag* ‘chorinho’, encontramos “Cochichando”, de Jacob do Bandolim e “Um bilhete para Didi” dos Novos Baianos. Na seção de vídeos encontramos gravações caseiras da execução de repertório consagrado, assim como gravações de concertos de diversos músicos e grupos.

Já na *tag* ‘choro’ aparece o texto seguinte:

Choro, tradicionalmente chamado de chorinho, é um estilo de música popular instrumental brasileira. Suas origens datam do século XIX no Rio de Janeiro. Apesar do nome, o estilo usualmente tem um ritmo rápido e alegre, caracterizado pelo

²⁹ As *tags* (literalmente, etiquetas) fazem referência ao conteúdo dos arquivos armazenados, construindo um sistema de indexação de informações em torno dos elementos criados / difundidos / consumidos na plataforma de rede social.

³⁰ Através das *tag* rádios, o usuário da Last.fm pode escutar, via Internet (por *streaming*) uma lista de músicas rotuladas com uma *tag* específica, tendo a opção de baixar no computador algumas delas. A Last.fm disponibiliza ainda um serviço de rádio *on-line* sob assinatura.

virtuosismo e improvisação. Choro é considerado a primeira e mais importante música popular típica do Brasil (tradução nossa)³¹.

Os grupos e músicos reunidos com essa *tag*, são diversos e numerosos, mas apenas uns poucos apresentam informações sobre eles. Também são escassas as comunidades formadas sob a *tag* “choro”, estando uma delas ligada ao site Agenda do Samba & Choro. Os usuários dessa comunidade postam múltiplos eventos em torno do choro e da MPB acontecendo dentro e fora do Brasil. O resto das comunidades reunidas sob essa *tag* não registra comentários dos usuários.

3.3. SITES DESENVOLVIDOS POR INSTITUIÇÕES CULTURAIS E FÃS

3.3.1. Instituto Moreira Salles

O IMS é uma organização cultural privada que, na área de música – coordenada por Bia Paes Leme, do pessoal da Escola Portátil de Música –, foca-se na pesquisa do repertório de figuras emblemáticas de música popular brasileira, principalmente das primeiras décadas do século XX. Seu acervo reúne textos e registros fotográficos e sonoros. A coleção musical, com mais de cem mil registros – e pelo menos 1786 registros rotulados com a palavra “choro” – reúne, entre outros materiais, a coleção de José Ramos Tinhorão (que inclui cartazes, jornais, fotos, filmes) e partituras e gravações de Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e do chorão Antônio D’Áurea, além do material do fotógrafo e pesquisador Humberto Franceschi. O acervo inclui fotografias de fonogramas produzidos pela Casa Edison no início do século XX e da Columbia e RCA Victor da década de 1930. O motor de busca do acervo do IMS disponibiliza o catálogo *on-line*, mas não é possível acessar o material. Todavia, o site veicula um blog para a participação dos usuários, porém são escassas as entradas relacionadas à música, sendo mais frequentes as entradas em torno de fotografia, belas artes e literatura.

A seção “Música” do site do IMS apresenta, além do acesso a informações sobre o acervo musical, uma lista de músicos e pesquisadores cujas coleções e produções fazem parte do acervo. Ao acessar algum dos nomes da lista, aparecem informações biográficas e, no caso

³¹ “Choro traditionally called chorinho, is a Brazilian popular music instrumental style. Its origins are in 19th century Rio de Janeiro. In spite of the name, the style often has a fast and happy rhythm, characterized by virtuosity and improvisation. Choro is considered the first (and most important) popular music typical of Brazil” (<http://www.last.fm/tag/choro/wiki>). Acesso em 12.fev.2011.

de alguns músicos e pesquisadores, um link a sites dedicados a eles e desenvolvidos dentro do próprio site do IMS.

Por exemplo, a página “Pixinguinha na pauta” apresenta informações – visuais e sonoras – do livro homônimo organizado por Bia Paes Leme. O livro compila arranjos feitos para o programa O pessoal da Velha Guarda – apresentado por Almirante e com direção musical de Pixinguinha – transmitido pela Rádio Tupi nas décadas de 1940 e 1950. O programa contava com a participação de três grupos diferentes: Orquestra do Pessoal da Velha Guarda (que executava arranjos de Pixinguinha), o Grupo de Chorões (que acompanhava cantores convidados) e o regional de Benedito Lacerda e Pixinguinha.

O livro é apresentado a partir do viés conservacionista, que ressalta alguns elementos – o valor da “qualidade” junto com as narrativas fundadoras – de destaque na simbologia do choro:

O programa O Pessoal da Velha Guarda promoveu na sociedade brasileira um importante movimento de conscientização e valorização da identidade cultural e musical do país. Uma rede de ouvintes foi construída ao longo de cinco anos, formada por antigas e novas gerações de pessoas que encontraram no programa um espaço de referência para o acesso e o cultivo da sua herança cultural, em apresentações musicais de excelência³².

Assim, desde a perspectiva do IMS, os valores da prática do choro são atualizados via sua estreita conexão com elementos discursivos em torno da cultura nacional, como assinalado por Hall (1998, p. 58): “as *memórias* do passado; o *desejo* por viver em conjunto; a perpetuação da *herança*” [grifos do autor].

Outro dos sites especializados em músicos e desenvolvidos dentro do site do IMS é o dedicado a Garoto. A entrada no site é recebida com recursos sonoros relacionados no repertório do músico paulistano, estrela dos regionais na década de 30. No site pode-se ouvir trechos de músicas – acompanhadas de ficha técnica – que compõem a obra de Garoto, através dos links “composições próprias”, “composições em parceria” e “gravações como intérprete”. Por fim, o perfil estético de Garoto é apresentado via critérios de valoração do choro: “basta ouvir as composições e interpretações de Garoto – que é considerado um

³² <http://ims.uol.com.br/hs/pixinguinhanapauta/pixinguinhanapauta.html>. Acesso em 17.jan.2011

‘músico dos músicos’ mais do que das massas – para entender a admiração que ele tem despertado em sucessivas gerações de instrumentistas e estudiosos”³³.

3.3.2. Instituto Cultural Cravo Albin

O site funciona como meio de difusão do trabalho do ICCA, que promove e incentiva fontes e informações em torno da música popular brasileira, “visando a divulgação, defesa e conservação do nosso patrimônio histórico e artístico”³⁴. O instituto tem parcerias com universidades públicas e órgãos governamentais de apoio à pesquisa. Através das parcerias o ICCA veicula diversas atividades em torno de figuras consagradas de gêneros como a bossa nova, o samba e o choro. O único projeto veiculado via Internet é o dicionário *on-line* Cravo Albin da música popular. O dicionário reúne cerca de nove mil verbetes, sendo uma ampla fonte de informações sobre músicos e gêneros musicais de diversas épocas. A página inicial do dicionário apresenta os logos das instituições parceiras e quatro *banners* que listam os dez novos verbetes, os verbetes mais visitados do mês, os verbetes mais visitados da semana e os aniversariantes na data de acesso à página, disponibilizando a opção de acessar quaisquer nome da lista. O motor de busca por palavras-chave proporciona os critérios “geral”, “artista”, “personalidade”, “grupo”, “termo”, “instrumentos”. No caso do critério “artista” a informação aparece organizada sob as categorias “biografia”, “dados artísticos”, “obra”, “discografia”, “bibliografia crítica”. O dicionário não disponibiliza acesso a recursos sonoros e / ou visuais.

Outro dos projetos do ICCA divulgados no site chama-se ‘Catálogos temáticos’, que visam homenagear figuras, temas e gêneros representativos da música popular brasileira. O catálogo *Novos caminhos do choro* – organizado por André Diniz – apresenta a produção discográfica sobre o gênero desde 1980 até inícios de 2000. No site da apresentação do livro é possível escutar exemplos de músicas e músicos emblemáticos do gênero, mas o catálogo não está digitalizado *on-line*. Por fim, o terceiro projeto do ICCA divulgado no site e relacionado à prática de choro é o Sabatinas Musicais, que funciona como um veículo de reafirmação e consagração, pois consiste em apresentações musicais realizadas uma vez por mês no final das quais os músicos convidados recebem o diploma “Ernesto Nazareth”. O site apresenta o registro fotográfico – acrescentado com informações sobre os músicos participantes – de cada uma das edições do Sabatinas, cuja primeira e até hoje única série, foi dedicada ao

³³ <http://ims.uol.com.br/hs/garoto/garoto.html>. Acesso em 17.jan.2011

³⁴ <http://institutocravoalbin.com.br/sobre-o-icca/apresentacao/>. Acesso em 17.jan.2011

bandolinista Joel Nascimento, que “junto com seu grupo de chorões” – assim é rotulada uma das fotos, na qual identifica-se a Joel e vários dos jovens músicos mais destacados da EPM –, participou das Sabatinas, atuando como músico e mestre de cerimônia.

Examinamos o site do IMS e do ICCA pela sua atuação expressiva em torno da prática do choro via Internet. Através dessa atuação o choro alça-se como gênero canônico e matriz da música brasileira a partir da atualização de repertórios, formatos, formas de tocar e músicos do passado, assim como atuações de viés conservacionista como a criação e manutenção de acervos. Enquanto instituições culturais de grande alcance, realizam grandes projetos que envolvem pesquisa e utilização de recursos fotográficos e sonoros, veiculando inclusive sua própria produção fonográfica. Por exemplo, o ICCA tem seu próprio selo através do qual produz os discos que acompanham os “Catálogos Temáticos” e os que fazem parte de outros projetos que a instituição desenvolve. Por outro lado, esses sites não oferecem recursos e espaços para o internauta participar ativamente, e é bastante escassa a disponibilização de recursos multimídia. Nesse sentido, eles funcionam basicamente como meios de divulgação, em que o formato da imprensa escrita é transferido para o ambiente web.

3.3.3. *Agenda do Samba & Choro*

O site foca-se no choro e o samba ao vivo, principalmente em São Paulo, Rio e Niterói, fomentando a interação permanente entre os usuários, como o exemplifica o lema do site “O boteco virtual do samba e do choro”. No *banner* esquerdo há acesso a múltiplos recursos através dos quais o usuário pode participar, como “Lista de discussão”, “Artistas”, “Partituras” e “Artigos”, todos eles mantidos com conteúdos criados pelos internautas. Já a seção central da página inicial apresenta notícias, que podem ser também visualizadas organizadas por assunto, como “Shows e rodas”, “CD”, “Sítios pela Internet”, “Outros” (informações variadas, como notícias sobre inscrições a prêmios de música, publicação de teses, artigos) e “Filmes e DVDs”. No *banner* direito, há um link de acesso ao motor de busca, um para a opção de fazer uma contribuição anual ao site, e um link para compra de discos diretamente aos seus autores/produtores. Os conteúdos da Agenda são atualizados nas terças e quintas.

O site se apresenta como tendo um perfil “independente”, localizado fora do grande mercado, da grande mídia e do patrocínio de casas noturnas. O link de compra de discos avisa que ali “tem um monte de coisas bacanas que nunca vão aparecer em lojas que tratam a

música como produto de supermercado”. Já o link para acessar as fotos – de eventos e artigos, enviadas pelos usuários ou colocadas pelos administradores do site – lembra ao leitor que “já tá na hora de conhecer a cara de quem não tem espaço na mídia”.

Segundo um dos administradores da Agenda:

Veja ou outra a gente é procurado para ter algum patrocínio mas ao mesmo tempo que a gente sabe que isso seria bom para o site, mas a gente também tem um pouquinho de medo de perder a nossa independência que é uma coisa que a gente preza muito, [independência] a respeito da gente falar das nossas opiniões livremente. Vou te dar um exemplo, vamos supor que a Agenda do Samba & choro passa a ser patrocinada pela casa noturna *Samba Bom*, se um dia eu não for bem atendida lá e colocar um comentário no site, aí depois o dono “poxa, Eugênia...” ou então vou lá e critico “botaram um grupo muito ruim, um grupo de pagode meloso”, então o dono “você criticou a casa” (Eugênia Rodrigues, depoimento concedido à autora em 04/ago/2010).

A interação dos usuários da Agenda ocorre principalmente via texto, sendo bastante escassa a criação e circulação de conteúdos usando outras mídias:

Eu recebo e-mail da pessoa, músico, produtores e baseada nessas informações eu publico uma notícia, entro em uma área restrita no site, tenho uma senha, eu publico a notícia desde qualquer lugar e é tudo muito interativo porque as notícias tem espaço para comentário, então se eu vou em um show ali de, vamos supor, Abraçando o Jacaré, você vai lá, põe um comentário, já outra pessoa já pode ler, gostar, concordar ou discordar, é muito dinâmico, a gente tem uma página principal, é muito legal porque é muito dinâmico [as pessoas participam] tanto através dos comentários das notícias quanto na lista de discussão (Eugênia Rodrigues, depoimento concedido à autora em 04/ago/2010).

Na Agenda, a valoração do choro atualiza-se através da troca contínua de informações entre os usuários, com temáticas diversas: opiniões (em geral, favoráveis) sobre os shows e eventos, perguntas pela localização de partituras e material de ensino, poemas que exaltam o samba e o choro, em fim, o site é palco de expressão de elementos de legitimação do choro e de discussões que fazem parte do processo de atribuição de sentido em torno do gênero. Os conteúdos da “Lista de discussão” são bem expressivos dos embates em torno da consagração do gênero, como o exemplifica o seguinte debate – do qual transcrevemos alguns trechos – que teve lugar em janeiro de 2011.

O usuário Oliveira iniciou o debate assim:

Amigos, boa noite!! Recentemente li uma matéria no Blog do Estadão com uma entrevista do Lobão em que ele critica o Choro e Bossa Nova [Segundo Lobão no artigo]: “Pense no choro. O choro parece uma língua morta. Quando você ouve, você é remetido ao século 19. Trata-se de um gênero feito por servidores públicos. Você não pode trocar de corda, não pode isso ou aquilo” (...) Achei interessante repassar

apenas para refletirmos sobre o que uma pessoa retardada e imbecil como o Lobão é capaz de fazer quando se tem um pequeno espaço na mídia (lamentável).

Por sua vez, o usuário Lourival respondeu:

O choro, para mim é excelente, mas, na realidade, mantém-se realmente como uma música do século 19, embora eu não ache que seja "uma coisa morta". As tentativas de inovar no choro desperta animosidades terríveis (que o diga Armandinho, excepcional instrumentista, quando executa o choro numa guitarra baiana, os puristas só faltam lhe fuzilar). O João Gilberto (que eu adoro algumas vezes) tem momentos de chatice infundável. É preciso retirarmos do pedestal de muitos de nossos artistas, que são bons, repito, mas não são perfeitos.

As colocações do usuário Gabriel encerraram a discussão:

Olha, aqui na capital do Brasil e do choro não tem isso não. Aliás, o Clube do Choro de Brasília, maior referência mundial em choro desse planeta atualmente sempre recebe Armandinho, Nicolas Krassik, Hermeto Pascoal e outros artistas que nada tem a ver com o ostracismo do choro tradicional. É de lá que vem alguns grandes nomes da vanguarda do choro moderno, como Hamilton de Holanda, Rogério Caetano, Gabriel Grossi, Daniel Santiago, entre outros. Na Escola de Choro Raphael Rabello se ensina, além dos instrumentos tradicionais, viola e gaita cromática. Por aqui, o choro tem carinha e corpinho de século XXI.

A participação ativa que distingue a Agenda do Samba & Choro não é prática recorrente em outros sites, os quais, ao contrário da Agenda, são ricos na utilização de recursos multimídia para veicular informações sobre músicos, trabalhos discográficos e eventos ao vivo. O blog Quintal do Choro, por exemplo, apresenta resenhas e fotos de capas de discos, biografias de músicos consagrados e informações – acompanhadas de registro fotográfico – de eventos ao vivo como o Chorinho na Barca e séries de shows em diversas salas do Rio. O site também apresenta informações e links de acesso a sites de divulgação do choro, como IMS. Os conteúdos do blog estão organizados por tags como “Biografias” “Divulgação” e “Vídeos”. O blog teve início em 2008 e o último post foi publicado em junho de 2009. Já os sites dos clubes de Choro³⁵, como o site do clube de Santos e o de Brasília, fornecem informações – com texto, vídeo e fotos – sobre suas atividades e projetos. Todavia, o site do clube de Santos criou, em janeiro de 2010, um blog do clube, disponibilizando nele notícias, entrevistas e *podcasts* delas em torno da prática do choro na cidade de Santos.

Por fim, os sites de casas noturnas em cuja programação o choro ocupa um lugar significativo. A página principal do blog da casa Santo Scenarium (da empresa Rio Scenarium) apresenta resenhas dos artistas a se apresentar às quintas, sextas e sábados. O

³⁵ O Clube de Choro de Brasília, criado em 1977, é beneficiado pela Lei de Incentivo à Cultura permitindo o financiamento de diversos órgãos do governo federal, como o Banco do Brasil e a Petrobrás. Já o Clube de Choro de Santos, criado em 2002, tem parcerias com setores de Turismo e de Cultura do governo municipal.

repertório dos músicos é basicamente autoral, passeando pela bossa nova, a MPB, o samba, o jazz e o choro. O blog fornece acesso a fotografias da casa (situada em um antigo casarão na Lapa) e à conta de Twitter. Não há ferramentas nem recursos destinados à participação dos usuários. As resenhas dos artistas são usualmente acompanhadas de fotografias deles e ocasionalmente vídeos de apresentações prévias.

O choro divulgado no blog do Santo Scenarium é apresentado com uma cara moderna, através da sua associação a estilos musicais brasileiros valorados como “música sofisticada” ou estilos internacionais com forte destaque para o jazz. No discurso do Santo Scenarium valorizam-se as influências externas e internas, o passeio por diferentes estilos e tendências. Assim foi apresentado no blog um dos shows que aconteceram em janeiro de 2011:

Vocês vão reparar que a programação do Santo deu uma "abrasileirada" neste fim de semana. Isso não é um reflexo do carnaval que está chegando. Foi uma baita coincidência mesmo. E bota coincidência nisso: quinta e sexta as duas "meninas" que comandam seus grupos tocam juntas em um programa de TV da Rede Globo. Tanto a Guta [Guta Menezes] quanto a Dani [Daniela Spielmann] são feras no choro, MPB e samba-jazz e adoram improvisar. Alguém aí sabe dizer qual o programa que elas tocam juntas? Bom, enquanto você vai pensando vou falando do sábado com a All That Jazz Band. Essa turma animada faz um belo - e agitado, passeio que vai do Mardi Gras de New Orleans ao nosso Carnaval. O que é mais legal, é que o show é bem didático e dando a volta ao mundo, eles mostram exemplos de músicas de baile de todo o mundo: Itália, México, Cuba, Inglaterra, França, Grécia, Rússia, Israel, Eslováquia e Alemanha. Claro que no final só podia terminar com a música de New Orleans e as eternas marchinhas do Rio de Janeiro³⁶.

Por outro lado, o site da casa Lapinha apresenta na sua página principal os links de acesso a informações sobre os shows da semana. A programação musical está focada na MPB, enquanto às segundas é anunciada uma roda de choro comandada por Rogério Caetano. Não há recursos sonoros nem audiovisuais disponibilizados no site, nem ferramentas para a participação dos usuários.

3.4. RÁDIOS E *PODCASTS*

No primeiro capítulo deste trabalho, comentamos a importante função do rádio na nacionalização do choro, assim como na sedimentação de alguns elementos que o caracterizam. A popularização do transistor – e de outros meios de divulgação – ampliaria a circulação dessa prática musical, que continuaria sendo vivenciada nos eventos domésticos e

³⁶ <http://santoscenarium.blogspot.com/>. (Acesso em 12.fev.2011). O programa de TV mencionado na resenha é o Altas Horas -transmitido pela Globo- programa de auditório que apresenta entrevistas e música ao vivo.

também passaria a ser um produto do mercado de música, sob o formato de disco e de shows e apresentações para as quais os músicos são contratados.

Vimos também que a prática do choro foi se configurando através de critérios de valoração que a aproximaram da música erudita e a afastaram da música comercial massiva. Nesse sentido, logo depois da época de auge dos conjuntos regionais nas diversas emissoras da época de 30 e 40, a prática do choro nunca foi mais apropriada com a intensidade dessas décadas pela grande indústria da rádio. Ela por sua vez iniciaria, algumas décadas depois, um processo de concentração empresarial e homogeneização de conteúdos. A partir de meados da década de 80, a homogeneização foi bem expressiva na consolidação de uma ‘cultura pop internacional’ – traduzida para o âmbito da rádio na predominância dos *playlists* (ORTIZ, 1994; KISCHINHEVSKY, 2007). Na década de 90, assinala Kischinhevsky (2007), surgiram as rádios ‘alternativas’, em parte como resposta à rádio ‘jovem e pop’ estabelecida pelas grandes redes de rádio.

Com o advento de novas tecnologias de comunicação e consumo que, como assinalamos anteriormente, tendem a integrar conteúdos, estruturas, formatos e linguagens, o rádio vive um momento de transição. Hoje o rádio vem sendo integrado a novos suportes tecnológicos, que retomam alguns elementos do rádio analógico, como a segmentação e os programas, e trazem também novidades, como a recepção sob demanda e não sincrônica e a integração de mídias. Já na sua versão “antiga” ou através dos novos suportes, o rádio, como outros meios, vem se incorporando à crescente segmentação característica da sociedade atual, devido a especializações no consumo e nos processos comunicativos (FERRARETTO; KISCHINHEVSKY, 2010).

Por sua parte, a prática do choro continuou o processo de incorporação à cultura nacional através da apropriação da simbologia da prática por algumas instituições do governo. Frente à impossibilidade de ser utilizado para construir discursos de unidade nacional – como ocorreu com o samba – ; ele alçou-se como gênero emblemático através da inclusão de sua prática nos programas e políticas culturais governamentais, como o Projeto Pixinguinha, no qual a prática de choro tem sido central desde o surgimento do Projeto em 1977 e continua sendo até hoje.

Nesse sentido, o choro não ocupa um lugar privilegiado nas emissoras comerciais, na grande imprensa, nos principais canais de televisão controlados por grandes empresas de entretenimento. Ele é principalmente veiculado nas emissoras de caráter público ou aquelas

privadas que têm um perfil marcadamente “cultural”³⁷, sendo exceção o programa Choro MPB, na emissora Rádio MPB. Aqui analisaremos esse programa e alguns da Rádio MEC, especializados no gênero ou que dedicam algumas edições a seus músicos e repertório. Não existe nenhum programa de choro veiculado exclusivamente *on-line*, pelo contrário, houve a transposição, para a Internet, dos conteúdos veiculados em AM/FM, com textos que divulgam informações sobre os programas e as instituições que os desenvolvem³⁸.

À exceção dos programas de rádio transmitidos simultaneamente *on-line* e *off-line*, o choro é consumido via Internet sob demanda e de maneira não sincrônica; o usuário é quem decide quando vai ouvir/ver os conteúdos que acessa, colocando-se em um papel mais ativo na relação com o novo ambiente midiático. Como assinalam Herschmann e Kischinhevsky (2008), com o rádio sob demanda, chamado de *podcasting*³⁹, a mediação exercida pela rádio fica em xeque, pois o internauta passa a ter a opção de programar os conteúdos radiofônicos, veiculando novos usos e novas linguagens. Por exemplo, o *podcast* possibilita ouvir gravações radiofônicas que não se encontram no dial, diversificando as opções de escuta. Também, se comparado com o rádio analógico, há diversidade nas linguagens e formatos dos temas abordados no *podcast*.

No entanto, para o caso do choro, não verificamos novidades quanto à circulação musical através do novo suporte; os *podcasts* em torno do choro disponibilizam conteúdos radiofônicos de forma assincrônica, mas não é possível baixar nem atualizar os conteúdos dos arquivos de áudio. Aqui examinamos o *podcast* Rádio Batuta, do Instituto Moreira Salles. Através desse *podcast*, o usuário pode ter acesso *on-line* a componentes do acervo do Instituto, organizados por séries ou episódios que trazem debates, entrevistas e trabalhos em literatura, artes e música do Brasil.

³⁷ Já na TV Brasil, o choro muito escassamente chega a ocupar alguma das matérias da programação, reduzindo sua aparição na promoção de programas do governo, como é o caso da música “Valsa em si” (de Hamilton de Holanda) que aparece como música de fundo na propaganda de um programa de incentivo à leitura.

³⁸ Kischinhevsky (2007) assinala que de acordo com Alves (2004) a migração do rádio para a rede de Internet ocorreu em sucessivas fases. Na primeira houve a transposição dos conteúdos em AM/FM para o novo ambiente; na segunda, passam a ser produzidos conteúdos complementários e independentes dos transmitidos pelo formato analógico. Já na terceira, desenvolvem-se conteúdos e ferramentas exclusivos da web. O autor assinala que, contudo, essas etapas coexistem nos rádios do Brasil. Como veremos mais adiante, as rádios via web relacionadas ao choro correspondem à primeira etapa.

³⁹ Há muita discussão em torno da classificação das novas modalidades do rádio via Internet. Para alguns o *podcast* é o arquivo digital transmitido via Internet e atualizado através de softwares, como RSS e Atom, que funcionam sob a assinatura e permitem a atualização permanente de conteúdos veiculados na Internet. Para outros, o *podcast* também pode se referir à série de episódios de algum programa. É esta última a noção de *podcast* que é assumida pelos sites aqui resenhados.

3.4.1. Rádio MEC

A Rádio MEC surgiu em 1923 como Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e foi rebatizada Rádio Ministério de Educação assim que passou a fazer parte do âmbito oficial a partir de 1936. A MEC está hoje integrada às Rádios EBC. A rádio conta com um acervo fonográfico com cerca de cinquenta mil fitas com gravações e programas realizados desde o início da emissora. Quanto aos estilos musicais difundidos, a MEC foca-se, tanto em AM com em FM, na música instrumental, com destaque para o jazz e a música erudita, difundindo ainda alguns gêneros de música popular brasileira, como o choro, o samba, a bossa nova e gêneros regionais. A programação da MEC pode ser escutada simultaneamente *on-line* e nos *podcasts* dos programas.

O Roda de choro é o único programa dedicado exclusivamente ao gênero, porém, o choro ocupa espaço significativo em outros programas como Música e Músicos do Brasil, Sala de Música, e o dedicado ao grupo Época de Ouro, sendo os dois primeiros veiculados na MEC FM e o último na Rádio Nacional AM. O primeiro, transmitido aos sábados ao meio dia, surgiu em 1958 e apresenta entrevistas e trabalhos discográficos de compositores e intérpretes brasileiros de música de concerto. O choro faz presença recorrente na programação, como o exemplifica a edição do dia 15 de dezembro de 2010, dedicada ao lançamento do álbum “Inédito Zequinha de Abreu”, de Genésio Nogueira. O violonista interpreta obras do consagrado compositor de choro, entre elas, “Os Pintinhos do Terreiro”, “Tico-Tico no Fubá”, “Branca”, “Tardes de Lindóia” e “Não me Toques”. Além do mais, a edição do dia 29 de janeiro de 2011 foi dedicada ao Quinteto Brasília, que interpreta obras de Amaral Vieira, José Siqueira, Rodrigo Lima, Liduíno Pitombeira, Pixinguinha, Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu. O site da MEC disponibiliza a programação dos últimos cinco meses, assim como os *podcasts* dos últimos três meses.

Já o programa Sala de Música é apresentado, na MEC FM, aos domingos às 23h, com reprise na MEC AM, as quartas-feiras às 23h e aos domingos às 16h. O programa é dedicado a figuras e músicas emblemáticas da música popular brasileira, com destaque para a música instrumental. O Sala de Música é apresentado pelo jornalista Jorge Roberto Martins, autor, junto com o músico Afonso Machado, do grupo de choro Galo Preto, do livro *Na*

cadência do choro, patrocinado pela Petrobras em 2005⁴⁰. A programação e os conteúdos dos três últimos meses do programa estão disponíveis no site da Rádio MEC.

O choro conforma boa parte da programação do Sala de Música. Por exemplo, a edição do dia 09 de janeiro de 2011, intitulada Especial Ela e Ele, apresentou duetos entre artistas homens e mulheres. O repertório, bem expressivo em choro, foi o seguinte (a ordem é: título da música / autor / intérpretes):

- Confidências / Ernesto Nazareth / Maria Teresa Madeira – Pedro Amorim
- Luz / Edmundo Villani-Côrtes / Arlete Tironi Gordilho – Felipe Veiga
- Eu quero é sossego / K-Ximbinho / Daniela Spielmann – Bilinho Teixeira
- Meditando / Garoto / Andrea Ernest – Tomás Improta
- Valsa do trovador / Luciana Rabello – Cristóvão Bastos – Paulo Cesar Pinheiro / Luciana Rabello – Mauricio Carrilho
- Morro velho / Milton Nascimento / Maria Teresa Madeira – Rildo Hora
- Revivendo o passado / Freire Jr. / Fernanda Canaud – Joel Nascimento

Já o repertório do passado e os músicos consagrados integraram o Sala de Música durante o mês de fevereiro de 2011, através do especial dedicado ao saxofonista Paulo Moura (dia 16) e a edição intitulada Ritmos Brasileiros (dia 20), que apresentou composições de Joaquim Callado, Anacleto de Medeiros, Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho.

Quanto ao programa Época de Ouro, ele vai ao ar às sextas às 17h e apresenta ao vivo o emblemático conjunto Época de Ouro. Semanalmente, o grupo recebe convidados no auditório Radamés Gnattali⁴¹ do prédio da Rádio Nacional no centro do Rio. O programa é produzido por Jorginho e Celsinho do Pandeiro, sendo ambos figuras importantes no movimento de choro de hoje, pela sua participação intensa nas atividades da Escola Portátil de Música. A programação e os *podcasts* do programa estão desatualizados, porém, em contraste com os programas anteriormente resenhados, o site do Época de Ouro disponibiliza vídeos de trechos de músicas executadas durante o programa, como o “Treme Treme”, (de Jacob do Bandolim) e “Diga-nos”, de Dino 7 Cordas e Canhoto.

⁴⁰ Mais informações sobre o livro estão disponíveis no site:

<http://www2.petrobras.com.br/minisite/memoriacultural/port/musica/NaCadenciadoChoro.asp> desenvolvido pela Petrobras para difundir os projetos culturais patrocinados cada ano pela companhia.

⁴¹ Descrito pelo apresentador do programa, Cristiano Menezes, como “o lugar sagrado da música popular brasileira”.

Esse programa é um veículo fundamental da legitimação do choro hoje, pois incorpora elementos que enfatizam a observância de formatos, repertórios e formas de tocar do passado. O programa – que resgata para hoje o formato de auditório que caracterizou a ‘Época de ouro’ da rádio brasileira – é dedicado exclusivamente ao conjunto regional fundado pela figura emblemática de Jacob do Bandolim. Durante o programa, o conjunto executa repertórios de figuras muito conhecidas como a dupla Pixinguinha/Benedito Lacerda, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, K-Ximbinho e o próprio Jacob do Bandolim, assim como de outros menos conhecidos como o citarista Avena de Castro e flautista Dante Santoro. Todavia, a música cantada encontra espaço no programa: cantores e cantoras de destaque na vida noturna da Lapa ou em eventos de cunho governamental, são convidados recorrentes, tendo o Época de Ouro o papel de acompanhante das vozes que habitualmente cantam repertório do samba mais tradicional e da MPB.

As músicas executadas estão entremeadas por comentários do apresentador e dos integrantes do conjunto, que contam anedotas em torno do repertório executado. São freqüentes as referências à presença de músicos notáveis ou amigos entre o público assistente ao auditório, assim como o relato de estórias relacionadas aos pedidos musicais feitos pelos assistentes e ouvintes através da rádio. Nesse sentido, o programa resgata a experiência musical ao vivo, um elemento que na prática de choro é fundamental, pois é neste tipo de experiência onde atualiza-se o sentimento de pertencimento ao coletivo e nesse sentido, a noção de fazer parte da nação brasileira⁴². O programa veicula ainda uma agenda de eventos em choro no Rio de Janeiro: no final da apresentação, o cavaquinista Jorge Filho divulga informações sobre a programação do Santo Scenarium, assim como próximos eventos a serem realizados em Paquetá ou Niterói.

Por fim, o programa Roda de Choro é especializado no gênero, apresentando trabalhos discográficos de diversas épocas. O programa surgiu em 1999, junto aos outros projetos de divulgação do choro dos fundadores da Escola Portátil de Música. De acordo com o produtor do programa João Carlos Carino:

O início do programa Roda de Choro que foi com o apoio do Maurício Carrilho e da Acari, da Luciana, do Pedro Amorim e tal (...) Nos primeiros anos do programa, o artista era chamado para tocar o que ele gostava de ouvir, o artista era o programador.

⁴² Uma experiência similar à proposta no programa Época de Ouro da Rádio Nacional foi o programa Escola Portátil no Ar, que teve lugar de dezembro de 2006 até dezembro de 2008. O programa apresentava shows ao vivo com professores, alunos e convidados da Escola Portátil de Música. O site dessa organização disponibiliza alguns vídeos do programa.

Então eu chamava o Maurício Carrilho e ele fazia quatro programas no mesmo dia, então no programa Roda de Choro ele apresentava o disco de Radamés Gnattali que ele gostava, ele comentava o disco do Pixinguinha com Benedito Lacerda, aí ele falava do disco dos Carioquinhos, ele trazia de casa os discos de choro que ele tinha e ele tocava. Então a gente apresentou durante alguns anos uma coisa de formação musical, depois que fizemos muito isso, o programa começou a apresentar entrevistas, discos novos, programas inéditos, os inéditos do choro (depoimento concedido à autora em 19/ago/2010).

Atualmente, Carino apresenta semanalmente diversos fonogramas, com destaque para músicos das quatro últimas décadas, relacionados ao choro:

Você recebe discos das gravadoras, recebe e-mails, pesquisa na Internet os lançamentos, é procurado pelos artistas, agora por exemplo recebi um disco (...) isso aqui já é um programa, dar uma pesquisada, chamá-los ou dar uma pesquisada no disco, no currículo deles, eu acho que o negócio não é o que eu falo, o negócio é o que eu toco (depoimento concedido à autora em 19/ago/2010).

Entre os trabalhos discográficos apresentados no Roda de choro, podemos mencionar o disco de encontro entre o violonista australiano Doug de Vries e os instrumentistas Mauricio Carrilho, Nailor Proveta, Luciana Rabello, Naomi Kumamoto e Jorginho do Pandeiro. “No repertório, choros inéditos de Doug e Mauricio que comprovam que a boa música não tem nacionalidade”, diz o boletim informativo enviado por e-mail aos usuários cadastrados. Também encontramos duas edições dedicadas ao grupo Nó em Pingo d’Água, apresentando músicas de figuras emblemáticas executadas pelo grupo, como Lamentos do morro (Garoto), Ainda Me recordo (Pixinguinha), Assanhado (Jacob do Bandolim) e 1 x 0 (Pixinguinha).

3.4.2. *Rádio Roquette Pinto*

Na Rádio FM Roquette Pinto, fundada em 1934 e controlada pelo governo do Estado do Rio, é transmitido o programa Choros, Chorinhos e Chorões (título que evoca o nome do primeiro LP do conjunto Época de Ouro) apresentado por Clarice Azevedo, aos domingos às 21h. A Roquette Pinto dá destaque aos nomes e repertórios consagrados da música popular brasileira. O site da rádio disponibiliza o arquivo de áudio da última edição dos programas previamente transmitidos *off-line*. Os arquivos podem ser escutados *on-line*, mas não existe a opção de baixá-los no computador.

3.4.3 *Rádio MPB*

A rádio MPB (FM) é uma rádio comercial focada em tocar música brasileira de diversas tendências. A rádio, originada há dez anos, vem atuando também como produtora de grandes shows, através de parcerias e patrocínios de grandes empresas privadas e instituições públicas. O programa Choro MPB, transmitido aos domingos às 8h (a opção de *podcast* é

disponibilizada apenas para assinantes da Rádio MPB) é o único programa de choro na rádio comercial. Segundo seu produtor e apresentador, o músico Henrique Cazes:

O choro ficou restrito à rádio MEC, a rádio Cultura, a primeira vez nos últimos anos que o choro aparece na rádio comercial e numa rádio comercial de grande audiência. A gente está conseguindo, às 8 horas da manhã de domingo, ter quarenta mil ouvintes, é um negócio espetacular, então ali eu estou mostrando os discos novos, os trabalhos novos, também estou homenageando os grandes mestres, alguns muito desconhecidos, que são fabulosos mas que ninguém conhece, estou também tocando gravações raras, coisas que nunca foram lançadas comercialmente, que eu vou juntando no meu acervo ao longo dos trinta e tantos anos, quer dizer, tem um assunto de manter um interesse também, nunca coloco muita gravação antiga no mesmo programa para não ficar a coisa com cara de pesquisador, aquele som que só o pesquisador gosta, é uma coisa que também tem um papo, tem humor, sempre conto uma história engraçada (depoimento concedido à autora em 04/ago/2010).

Essa tentativa de colocar o choro em uma perspectiva mais “comercial”, é potencializada em outras ações em torno do programa Choro MPB, como a festa realizada em outubro de 2010 para comemorar o primeiro ano do programa. A festa foi organizada e patrocinada pelo setor de marketing da organização Rio Scenarium. No ambiente de antiquário do bar (localizado no coração da Lapa, patrimônio histórico da cidade) se apresentaram músicos de destaque no movimento atual, como o trompetista Silvério Pontes e o bandolinista Joel Nascimento. Assim, o passado é vendido e consumido através do investimento em elementos simbólicos fortemente associados ao sentimento de pertencimento à sociedade brasileira⁴³.

3.4.4. Podcast da Rádio Batuta

Através da Rádio Batuta o IMS explora seu acervo e coloca parte dele para o público, em séries de programas que apresentam matérias diversas relacionadas à música brasileira. No banner superior da página inicial são atualizadas informações sobre os episódios dos programas, já a seção central apresenta as atualizações via Twitter sobre o programa, a maioria delas veiculadas pelo pessoal do programa. A página ainda disponibiliza um link de acesso a outras atividades do IMS, a um motor de busca, assim como acessos diretos as contas do Instituto no Twitter e no Facebook⁴⁴.

⁴³ O investimento em elementos simbólicos não abrange apenas a escolha do lugar, o repertório e os convidados da festa. A representação do passado toma conta de mínimos detalhes, como o exemplificam as caixinhas de palitos repartidas durante a festa. Nas caixinhas – que tinham impresso o logo do Choro MPB – podia se ler: “contem 40 palitos e música de altíssima qualidade”.

⁴⁴ A conta no Facebook do IMS é atualizada várias vezes por semana, postando novidades – em texto, gráficos, criação de eventos e links – relacionadas ao blog e ao Instituto.

Todavia, o programa resgata para a rede a noção de concurso, habitual na rádio analógica. Através do Teste Batuta, os ouvintes do programa podem concorrer a livros e materiais lançados pelo IMS, respondendo um teste sobre o último programa transmitido e enviando o questionário ao e-mail da Rádio Batuta. A página do programa disponibiliza os resultados de testes anteriores.

Uma das séries da Rádio Batuta, chamada Os Batutas, privilegia o repertório do começo do século XX e as figuras pioneiras do choro. O programa, cujo nome homenageia ao grupo com o qual Pixinguinha iniciaria seu sucesso musical, está organizado no site por episódios, cada um deles focado em uma figura do passado. Ao acessar os blocos (no site aparecem cada uma das músicas vinculadas aos blocos), o usuário pode escutar repertório composto/executado pela figura homenageada e informações biográficas e artísticas.

Os homenageados são apresentados fazendo referência a suas ligações com outras figuras consagradas, assim como a aspectos estéticos de destaque na sua atividade musical. Por exemplo, o episódio dedicado ao pandeirista carioca João da Bahiana, nascido no final do século XIX inicia com o seguinte relato:

O homenageado deste programa foi o responsável pela introdução do pandeiro no samba. Foi parceiro de Pixinguinha e Donga, com quem formou o Grupo da Guarda Velha. Além de compositor e instrumentista, também era cantor. Suas obras também foram gravadas por grandes nomes da música brasileira como Carmen Miranda, Carlos Galhardo e Araci de Almeida. Artistas que ajudaram a escrever a história de João Machado Guedes... o nosso João da Bahiana!!!⁴⁵.

3.5 SITES DE GRAVADORAS

Como temos assinalado no decorrer deste trabalho, o choro enquanto gênero musical exibe um lugar marginal, ao tempo que simbolicamente central, no imaginário dos profissionais da música. Devido a seu caráter primordialmente instrumental, que tem sido valorado através de critérios que aproximam o choro à música erudita (revestindo-o ainda com narrativas nacionalistas), as produções em torno do gênero tem sido veiculadas, nas três últimas décadas, através da produção própria como por meio de gravadoras brasileiras independentes.

⁴⁵ <http://ims.uol.com.br/Radio/D508>. Acesso em 17/jan/2011

No contexto da reestruturação da produção fonográfica nacional, as gravadoras independentes do país funcionam hoje como empresas bem estruturadas, que vêm investindo nas novas formas de comercialização da música (DE MARCHI, 2006). Assim, muitas delas esmeram-se no design e nos recursos fornecidos nos seus sites, priorizando ainda a venda *on-line* dos produtos. Por outro lado, muitas das novas gravadoras são presididas artisticamente por pessoas com autoridade no meios musical e fonográfico, o que ajuda a dar credibilidade junto ao mercado (ibidem). Por exemplo, a Acari é gerenciada por Luciana Rabello e Mauricio Carrilho, duas figuras-chave no movimento do choro atual, como já assinalamos. Por sua vez, a Biscoito Fino é presidida pela cantora e compositora Olívia Hime e a empresária Kati Almeida Braga. Já a Kuarup, a partir de 2010 comandada por empresários de São Paulo, foi criada pelo produtor Mário de Aratanha e pelo músico Airton Barbosa.

Não discutiremos aqui a dinâmica do choro no mercado independente brasileiro, pois não advertimos um movimento significativo em torno da configuração de uma cena *indie* do choro, como encontramos outras estratégias de legitimação e re-consagração do gênero que temos avaliado no decorrer do trabalho. Aqui nos centraremos nas formas como é apresentado o choro nos sites da Biscoito Fino, a Acari e a Rob Digital, gravadoras independentes com atuação expressiva em torno do gênero via Internet.

Há outros selos e gravadoras que veiculam produções em choro, basicamente através da revenda de trabalhos antigos e lançados por grandes e pequenas gravadoras. Por exemplo, o selo Revivendo, criado em 1987 e focado na música popular brasileira, apresenta no seu catálogo *on-line* as compilações “Ases do choro” lançadas pela BMG em 1999, a coleção da obra da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, relançada também pela BMG em 2004 e o segundo volume do Chorinho do Brasil, lançado pela Warner no ano passado. Encontramos ainda no catálogo do Revivendo algumas produções da Kuarup e da Biscoito Fino.

3.5.1. Biscoito Fino

O choro teve um papel significativo na criação da Biscoito Fino, cujas sócias organizaram o projeto Compasso, que na primeira edição abrangeu uma série de shows com músicos de samba e choro. A gravação do projeto deu início, em 2000, à Biscoito Fino, cujo interesse focou-se na música brasileira que vinha perdendo espaço nas grandes gravadoras. O site disponibiliza a venda da música em disco, e em alguns casos, em faixa (formato MP3). A página inicial apresenta os lançamentos de CD e DVDs mais recentes, os links de acesso a diversas redes sociais e no YouTube, assim como links à agenda de shows e aparições na

mídia dos artistas da gravadora. Por fim, é apresentado um link com acesso a dados de localização das lojas da gravadora.

A maioria das produções em choro disponíveis no catálogo são compilações e discos, todos produzidos pela gravadora, de músicos contemporâneos como Daniela Spielmann, Mário Seve, Zé Paulo Becker e Hamilton de Holanda. A Biscoito Fino lançou ainda o projeto Choro 100, com fins didáticos:

A Biscoito Fino está lançando o projeto Choro 100, onde o músico ou o estudante de música terá à disposição uma orquestra portátil para acompanhá-lo em 14 choros compostos por alguns dos melhores chorões brasileiros, como Pixinguinha, Ernesto Nazareth e João Pernambuco. São músicas escolhidas por cobrirem todo o espectro de instrumentos e deixarem a pessoa capacitada para tocar em qualquer roda de choro. Um método didático feito em edição bilíngüe para violão, pandeiro, baixo, bandolim, cavaquinho e sopros⁴⁶.

Por outro lado, encontramos a referência a misturas de choro com estilos musicais transnacionais, elemento que como temos visto, é incomum nos discursos, oficiais ou não, em torno do gênero:

Consagrado como um dos maiores instrumentistas brasileiros, Armandinho traz neste trabalho a síntese de suas principais vertentes artístico-musicais. O chorinho, misturado ao rock, pop e a música regional brasileira, interpretados com maestria por ele e sua banda, no seu estilo inconfundível de tocar o bandolim⁴⁷.

3.5.2. *Acari Records*

Esta gravadora foi criada em 1999 e veicula principalmente produções e compilações contendo composições de compositores dos primórdios do choro, vendendo exclusivamente *on-line* e por telefone. A página principal apresenta, entre outros elementos, os lançamentos mais recentes, um link para compra – em disco ou em faixa (formato MP3) – e um *link* de acesso a informações textuais e sonoras sobre um músico específico que seja parte do catálogo. O *link* é atualizado cada vez que a página é recarregada. Os dados biográficos estão acompanhados de trechos sonoros do repertório do músico, além da ficha técnica de cada faixa o álbum em que se encontra e um *link* para comprar a faixa apresentada.

Entre os critérios do motor de busca fornecido pelo site encontramos “Gêneros musicais” e “Músicas por instrumento”. A maioria dos gêneros que aparecem no primeiro

⁴⁶ Resenha do disco Choro 100 - Pandeiro http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat_produto_cada.php?id=424. Acesso em 17.jan.2011.

⁴⁷ Resenha do disco Pop Choro. http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat_produto_cada.php?id=439). Acesso em 17.jan.2011.

critério são estilos regionais, como o baião, o frevo e o coco, assim como gêneros fortemente associados ao choro, como a valsa, a polca, o schottish e o tango brasileiro. Já no segundo critério, temos a opção de procurar músicas em instrumentos regionais e ligados a formatos tradicionais de choro. Há ainda links de acesso direto às listas de todas as músicas e artistas do catálogo.

3.5.3. *Rob Digital*

No catálogo da extensão fonográfica da Rob Filmes tem destaque o samba a MPB, as trilhas sonoras, choro e outros estilos de música instrumental, vendendo *on-line* e em lojas especializadas. No *banner* esquerdo encontramos a lista de gêneros em que está organizado o catálogo, *links* com imagens para acessar as produções mais recentes e o motor de busca. A seção central apresenta mais lançamentos recentes, assim como os últimos discos importados. Quanto ao *banner* direito, nele encontramos notícias em texto e vídeo sobre os artistas da gravadora. O usuário tem a opção de escutar trechos de músicas do material discográfico veiculado na página.

As produções organizadas em torno do gênero “choro” são majoritariamente de músicos contemporâneos, que aparecem resenhados na página através da valorização das incorporações:

No som, há juventude e bom-humor: o QU4TRO A ZERO dá atenção ao aspecto lúdico, brincalhão, presente no choro desde os seus primórdios, em faixas como O Gato e o Canário, polca de Pixinguinha e Benedito Lacerda; Um Baile em Catumby, maxixe de Eduardo Souto e Conta Outra, composição inspirada de Danilo. Ao mesmo tempo, há seriedade: o grupo propõe uma nova perspectiva dentro do choro, em que um profundo embasamento na sua tradição se associa à liberdade na utilização (criteriosa) de elementos de outros universos musicais, do samba às músicas latinas, do jazz à música erudita⁴⁸.

Em outros casos, os músicos e seu trabalho são legitimados através da conexão com músicos consagrados de choro e também de samba:

Este primeiro cd do Grupo Orquídea é o resultado de quatro anos de encontros de grandes músicos no famoso Bar Orquídea, em Niterói-RJ, onde as animadas rodas de choro d'hos domingos celebram a boa música brasileira. O quarteto central é formado por Ronaldo do Bandolim (do Época de Ouro e Trio Madeira Brasil), Rogério Souza (violonista e arranjador do Nó em Pingo D'Água), Silvério Pontes (trompetista de vários artistas como Cidade Negra e Ed Motta e parceiro de Zé da Velha), Marcio Almeida (cavaquinista dos Oito Batutas com Paulo Moura e parceiro de shows e

⁴⁸ http://www.robdigital.com.br/site_2010/mais_informacoes.asp?codigo_produto=512. Acesso em 12.fev.2011

discos de Altamiro Carrilho, Martinho da Vila e Beth Carvalho) e Celsinho Silva (pandeirista e percussionista do Nó em Pingo D'Água)⁴⁹.

O site não disponibiliza recursos para a interação dos usuários. Já a página da gravadora no Facebook, atualizada mais ou menos a cada dois meses, registra alguma participação, restrita a comentários sobre os posts dos administradores.

O lugar canônico do choro é transposto – e reafirmado – no consumo *on-line* do gênero. Como pôde se atestar neste capítulo, a interação entre os internautas não é intensa, porém, consumir choro através da rede digital confere ao gênero um lugar de status. No caso dos blogs e sites de fãs, assim como nas redes sociais e os sites de instituições culturais, a divulgação de música de choro aparece associada com uma forte identificação com o nacional, com a reafirmação do sentimento de “brasilidade”. Trata-se, no consumo via Internet, de estar “lutando pela nossa boa música”, como ressalta a Agenda do Samba & Choro.

Nos sites avaliados, verificou-se a tendência à observância de repertórios e instrumentação consagrados nos primórdios do gênero, reafirmando assim o lugar do choro como linguagem musical fundadora da música popular brasileira. Já a ênfase em misturas e inovações apenas aparece em sites em que o choro está mais associado a critérios de qualidade que a questões de identificação com a simbologia nacionalista, como foi atestado nos sites de gravadoras independentes e das poucas casas noturnas da Lapa que hoje veiculam choro.

⁴⁹ http://www.robdigital.com.br/site_2010/mais_informacoes.asp?codigo_produto=13. Acesso em 12/fev/2011

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho foi possível constatar que, nos seus primórdios, a prática de choro realizou-se majoritariamente em lugares domésticos, em ambientes festivos e de encontro dos grupos sociais emergentes nos novos centros urbanos no final do século XIX. Os eventos festivos de música e encontro em ambientes privados ou restritos constituíram ainda espaços privilegiados de aprendizado. O ambiente de sociabilidade que acompanha o choro desde aquela época permanece hoje como referencial simbólico que é revisitado em shows, palestras, capas de CDs e, de forma muito intensa, nos encontros amadores que vêm acontecendo na última década em diversos pontos da cidade. Nesses encontros, a prática de choro é reconfigurada, trazendo para o presente não só repertórios e formas de tocar do passado, mas também aspectos que previamente não foram característicos do mundo do choro. Muitos dos músicos participantes desses encontros são velhos chorões, outros, a grande maioria, são jovens interessados em se aproximar musicalmente ao choro, através da execução e, em menor medida, da criação.

Assim, a “música dos músicos” é fortemente vivenciada hoje, se constituindo em palco de celebração da “brasilidade”. Apoiar, produzir, divulgar e consumir choro significa se comprometer com o nacional, especificamente com as “raízes” da identidade brasileira. Mesmo sendo considerado por seus produtores, intérpretes e fãs como gênero fundador, o choro não costuma ser avaliado, no plano do discurso, como “música de raiz”: talvez a ênfase na observância de arranjos, passagens harmônicas e formatos do passado, faz com que o choro seja escassamente associado a transformações sonoras significativas ao longo do tempo, como, por exemplo, ocorre com o samba, que desdobra-se hoje em diferentes formas (samba de roda, samba de partido-alto) que não absorvem todas as referências estéticas do ambiente “original” do samba.

Por isso, o choro pode até ser percebido como “música do passado” – um exemplo disso foi a discussão aqui apresentada entre os usuários da Agenda do Samba & Choro –, mas raramente como “música de raiz” (e, nesse sentido, também não haveria espaço para um “neo-choro”). Pois, mesmo seus produtores/consumidores reconheçam mudanças na criação e execução do gênero, o referencial simbólico e a intensa afetividade que caracterizaram a “música dos músicos” desde seus primórdios, continuam a ser fortemente valorizados e atualizados no movimento de hoje.

Ao longo do trabalho também pôde-se constatar como as tecnologias midiaticizaram – e midiaticizam – a experiência musical de choro, continuamente representado como “música brasileira de qualidade”. O gênero fez parte das primeiras gravações fonográficas feitas no Brasil, assim como foi protagonista dos programas de auditório e de música ao vivo durante as primeiras décadas do rádio no país, passando inclusive, na década de 1970, a ser objeto de interesse da empresa televisiva. Já na era digital, o consumo de choro continua a ser renovado através da Internet. Assim, a tecnologia deslocou a prática de choro de seus ambientes “originais” transformando-a em mais um produto subordinado ao modelo comercial de compra e venda, sendo ainda mediador fundamental na incorporação do choro na cultura nacional. Pelo seu caráter primordialmente instrumental, o gênero não pôde ser facilmente apropriado pelos projetos de unidade nacional através de letras de músicas, como ocorreu com o samba. Não houve músicas de choro que exaltassem a condição do brasileiro, mas houve textos jornalísticos que alçaram o gênero à categoria de “boa música essencialmente brasileira”. Nos discursos jornalísticos, os primeiros intérpretes de choro foram considerados fundadores não apenas do gênero, como do resto da música nacional.

Houve ainda músicas de choro que passaram a ocupar um lugar privilegiado na memória musical brasileira. “Brasileirinho”, “Delicado” e “Carinhoso” (que posteriormente ganharia letra acrescentando com isso seu *status*), integram muito frequentemente repertórios de shows, produções fonográficas e encontros informais que abrangem diversos gêneros musicais. Todavia, essas músicas deram origem ao nome de documentários, séries de shows e festivais e foram ainda grandes sucessos comerciais, evidenciando a peculiar relação que o choro acabou por estabelecer com o mercado. Pois, enquanto outras vertentes e movimentos musicais locais nasceram em estreita associação com o circuito comercial ou estabeleceram um lugar sólido nele, o choro permanece na tensão entre qualidade e produção em grande escala.

Como pôde-se atestar, simbolicamente o choro foi se configurando como “música sofisticada”, atravessada pelo forte reconhecimento do virtuosismo do criador/intérprete e da complexidade técnica das composições, se aproximando assim ao ambiente da experiência musical erudita, associada à atitude contemplativa e à audição ativa. Isso pode entrar em tensão com as lógicas comerciais de produção em grande escala, dificultando a penetração do choro em âmbitos de consumo massivo. Por isso o choro acabou sendo elemento importante dos catálogos de gravadoras independentes. Ao mesmo tempo, enquanto representante sonoro

da nação, o choro é hoje objeto de iniciativas de fomento à cultura nacional e, às vezes, veiculado na grande mídia.

Já a rede digital possibilita a ampliação do consumo de choro. Se antes os músicos e não-músicos dependiam dos ambientes amadores das rodas, bem como dos âmbitos profissionais dos shows e dos discos; com as tecnologias digitais de comunicação, hoje os consumidores podem vivenciar o choro através de diversos recursos e ferramentas multimídia disponíveis na rede. Emerge um tipo de consumo em que o choro é vivenciado à distância. Esta experiência midiaticizada não substitui o ambiente ao vivo, mas garante a possibilidade de acessar o choro no dia a dia, sem depender dos encontros ao vivo nem das gravações em suporte físico, ampliando assim a socialização em torno do gênero.

Além disso, através de seus processos de construção e revitalização, alguns estilos musicais locais privilegiam as incorporações e o diálogo constante com influências transnacionais. Pelo contrário, no movimento atual do choro, a atenção é colocada no vínculo com narrativas e elementos do passado que destaquem sua ligação com a cultura nacional. Nesse sentido, é altamente valorizada a observância de repertórios e formas de tocar, enquanto as misturas, inovações e incorporações são escassamente ressaltadas. Elas são legitimadas e conceituadas quando percebidas como resultado do virtuosismo técnico dos criadores/intérpretes.

Esse é o caso de músicos como Hamilton de Holanda, Daniela Spielmann e Armandinho. Ao longo do trabalho, foi possível conferir que o reconhecimento desses músicos no mundo do choro, ocorre através da ênfase na habilidade no instrumento e, em menor medida, da valorização de incorporações, as quais continuam a ocupar um lugar problemático no mundo do choro. Como foi assinalado, esses três músicos têm alguma presença midiática e todos estão vinculados a gravadoras independentes, contudo, raramente entram a fazer parte de matérias relacionadas à “defesa do patrimônio cultural” como o IMS e a EPM.

Mesmo o choro continua a ser fortemente associado ao samba, seu “irmão” vocal enquanto música canônica, o choro pode aparecer hoje ao lado de gêneros regionais como o frevo, o baião e o forró, bem como de gêneros que enfatizam sua procedência européia – isto é, não são considerados estilos “abrasileirados” – como valsas, schottish e polcas. A vinculação não passa pela referência ao “colorido” recorrentemente associado aos estilos regionais, como pelo lugar que eles e o choro compartilham enquanto representantes sonoros

da simbologia nacionalista. Nesse sentido, a associação é feita desde a perspectiva conservacionista, como foi possível testar, por exemplo, nas informações divulgadas no site da Acari Records.

No entanto, as associações com misturas e inovações não são específicas do movimento atual, como foi assinalado. Houve uma certa tendência à inovação em alguns grupos que surgiram a partir do final da década de 1970. Naquela época o choro começou a interagir com mais intensidade com outros universos musicais, incorporando elementos externos ao ambiente dos eventos domésticos amadores. Grupos como Nó em Pingo d'Água foram atacados por “atentarem” contra o choro, sendo finalmente reconhecidos como representantes legítimos quando foram conceituados por representantes já consagrados.

Hoje isso não é diferente: as apresentações em torno do choro costumam ser espaços privilegiados da continua referência às “linhagens” que conformam e constroem o universo desta prática musical. Na Escola Portátil de Música, por exemplo, os métodos de antigos chorões, são transmitidos, acompanhados e ensinados por seus filhos e netos. Assim, o estilo de execução do pandeiro ensinado na Escola, é aquele desenvolvido por Jorginho do Pandeiro e aprendido por seu filho e neto, que trabalham como professores lá. Já nos shows, são recorrentes as referências ao parentesco: em uma das edições do programa Época de Ouro, em fevereiro de 2011, o conjunto convidou à cantora Mariana Bernardes. Ao longo da apresentação, foi descrito seu histórico familiar, nos qual constam músicos, arranjadores e produtores atuantes no âmbito da música popular brasileira.

Essas associações podem ser entendidas como estratégias de re-legitimação e de *apadrinhamento* (Herschmann; Trotta 2007a)⁵⁰ que beneficiam a ambas partes: o músico já consagrado reafirma sua condição na comunidade musical à qual pertence; por sua parte, o músico jovem passa de ser um completo desconhecido para alguém que foi exitosamente avaliado ou conceituado por uma autoridade da comunidade, facilitando o processo de inserção no mundo do choro. Na etapa final de realização deste trabalho, esse aspecto de socialização no mundo do choro revelou-se uma rica matéria inexplorada, que como outras (o lugar do choro no mercado, as dinâmicas internas da roda de choro), permanecem abertas para uma análise posterior. Neste trabalho, apresentamos os principais agentes, espaços e discursos

⁵⁰ Segundo esses autores, a prática de apadrinhamento, bastante recorrente no mundo do samba, não é considerada como uma prática injusta ou corrupta, pelo contrário, produz associações afetivas baseadas na noção de um laço comum reconhecido como “familiar”, sendo uma importante estratégia de sociabilidade que possibilita a legitimação e re-legitimação dos atores do mundo do samba.

do rico e complexo mundo do choro carioca, visando demonstrar que, ao contrário de outros gêneros musicais nacionais, no choro se faz forte ênfase na permanência de formas de tocar e repertórios, se mantendo assim como prática cultural vigente e muito significativa na simbologia da nação brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Adriana. “Categorização dos gêneros musicais na Internet - para uma etnografia virtual das práticas comunicacionais na plataforma social Last.FM.” In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (orgs.). *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. P. 227-242
- BERNARDO, Marco Antonio. *Waldir Azevedo, um cavaquinho na história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminarias, 2003a.
- _____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003b.
- _____. “El consumo cultural: una propuesta teórica.” In: SUNKEL, Guillermo (coord.). *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.
- CARVALHO, Jose Jorge de. “World Music, el folclore de la globalización?” *Série Antropologia*, 2004: 1-15.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 3a edição. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antroologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo. Imprensa e carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- _____. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.
- DE MARCHI, Leonardo. *A nova produção independente: indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e da comunicação*. Niterói: Dissertação de Mestrado em Comunicação / Universidade Federal Fluminense, 2006.
- _____. “Do marginal ao empreendedor. Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil.” In: *Eco-Pós* 9, n. 1 (Janeiro-Julho 2006): 121-140.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 2a Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DU GAY, Paul et al. *Production of culture / cultures of production*. London: Sage / The Open University, 1997.
- FERRARETTO, Luiz Artur; KISCHINHEVSKY, Marcelo. “Rádio e convergência: uma abordagem pela economia política da comunicação.” In: *Revista Famecos*, set/dez de 2010: 173-180.
- FRITH, Simon. “Hacia una estética de la música popular.” In: CRUCES Francisco; et al. *Las culturas musicales - Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001. P. 413-436.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

GOÊS, Claudia. *Comunicação e música: A (re) invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura - ECO / UFRJ, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

HERSCHMANN, Micael. *Lapa: a cidade da música*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007a.

HERSCHMANN, Micael; TROTTA, Felipe. “Estratégias de legitimação e consagração na roda e no mercado de samba.” *XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom*. Santos, 2007a.

_____. “Memória e legitimação do samba e choro no imaginário nacional.” In: RIBEIRO, Ana Paula G e FERREIRA, Lucia M (orgs.). *Mídia e memória - a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007b. P. 71 – 82.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. “Indústria da música - uma crise anunciada.” *XVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2005.

_____. “A "geração podcasting" e os novos usos do rádio na sociedade do espetáculo e do entretenimento.” *Revista Famecos*, dezembro de 2008: 101-106.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 4. ed. São Paulo: Paz e terra, 2006.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. “Os portais e a segmentação no rádio via Internet.” In: FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael (orgs.). *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. P. 189-212.

_____. *Rádio sem onda. Convergência digital e novos desafios na radiofusão*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; HERSCHMANN, Micael. “A nova música regional no Brasil.” In: PRYSTHON, Angela (org.). *Imagens da cidade - espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006. P. 159-181.

LEÃO, Lucia e PRADO, Magaly. “Música em fluxo: programas que simulam rádios e experiência estética em redes telemáticas.” *Revista Líbero*, dezembro de 2007: 69-78.

LIMA, Luís Filipe de. *Comunicação intercultural: o choro, expressão musical*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura - ECO / UFRJ, 2001.

OCHOA, Ana Maria. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma, 2003.

OLIVEIRA, Samuel de. *Heterogeneidades no choro: um estudo etnomusicológico*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Música - Escola de Música / UFRJ, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5a edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *Reinventando a tradição: o mundo do samba carioca - o movimento de pagode e o bloco Cacique de Ramos*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Comunicação ECO / UFRJ, 1995.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte - Coleção MPB Reedições, 2009.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: P. de Azevedo, 1962.

SÁ, Simone Pereira de. *O samba em rede - comunidades virtuais, dinâmicas identitárias e carnaval carioca*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos. *O encontro do velho do pastoril com Mateus na mangue town*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Letras PUC - Rio, 2005.

_____. *Pindorama, onde o samba é mais puro: o discurso da tradição na política, na crítica e no mercado musical brasileiro*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Letras PUC - Rio, 2008.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura - a comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 2001.

STRAW, Will. "Consumption." In: FRITH, Simon et al. *The Cambridge Companion to pop and rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 53-73.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção protesto*. Petrópolis: Vozes, 1978.

TROTTA, Felipe Da Costa. *Samba e mercado de música nos 1990*. Rio de Janeiro: Tese de Doutourado em Comunicação e Cultura ECO / UFRJ, 2006.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. História e inventário do choro*. Gráfica Editora do livro, 1984.

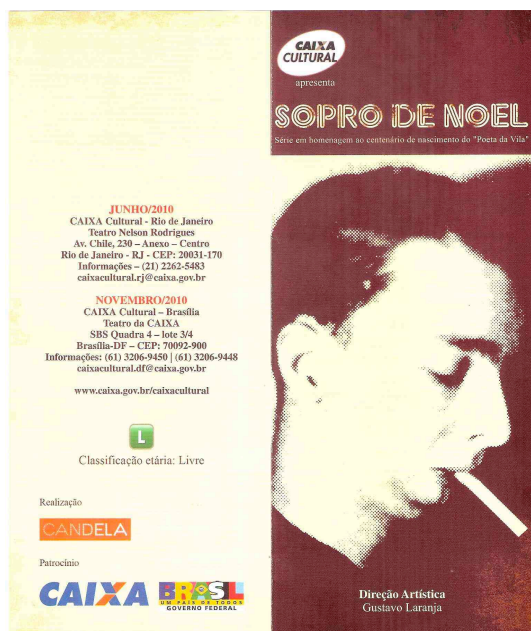
VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 2002.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura - usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa, 2007.

ANEXOS

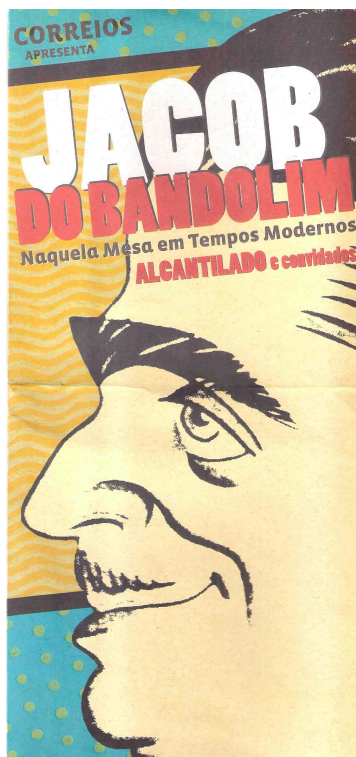
Material divulgação série ‘Sopro de Noel’. 08 – 10 de junho de 2010. Acervo da autora.



Material divulgação espaço FINEP. Acervo da autora.



Material divulgação série ‘Naquela Mesa em Tempos Modernos’. Fevereiro de 2010. Acervo da autora.



Show de choro em bar. Agosto de 2010. Acervo da autora.



Encontro de choro no restaurante Antigamente. Setembro de 2010. Acervo da autora



Capas de discos

PIXINGUINHA + BENEDITO
MÁRIO SÈVE + DAVID GANC



Capas de discos

