

## Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre: tensões e intenções entre tradição e modernidade<sup>1</sup>

Reginaldo Gil Braga

### Resumo

Na cidade de Porto Alegre, hoje encontramos músicos e grupos musicais identificados à velha guarda do choro (Plauto Cruz, Darcy Alves, Luiz Machado e Grupo Reminiscências, Clube do Choro), bem como surgidos nas décadas de 1980 e 1990 (Henry Lentino, entre outros) e a partir de 2000 (Yamandú Costa, entre outros) em sintonia com as novas tendências da música instrumental aliadas ao gênero. Agudizados desde os anos noventa, a globalização e as desterritorializações, desencadearam, também entre os chorões da cidade, uma pluralidade de possibilidades de representações da tradição em termos de fragmentações e pertencimentos identitários. Este artigo, baseado em uma etnografia musical, visa a discutir o movimento de choro em Porto Alegre a partir de criação, transmissão e performances por diferentes gerações de chorões e o gênero enquanto memória e patrimônio musical da cidade, buscando entender o(s) sentido(s) do passado e levando em conta a heterogeneidade e complexidade da vida social das cidades. Os veículos de comunicação e informação e os espaços socioculturais têm valores diferenciados conforme as épocas e sociedades. O que procurei mostrar aqui é que, se no passado os chorões privilegiavam as performances ao vivo e o rádio foi mídia dominante na promoção de suas carreiras individuais e coletivas, hoje para as novas gerações, o registro fonográfico e mais recentemente a disponibilização de arquivos musicais *online*, tornou-se fundamental. Assim, o choro, atualmente, trata-se, de gênero musical plenamente em diálogo com a modernidade de outras formas musicais atuais, e também históricas, tal qual tango argentino, por exemplo, onde diferentes possibilidades de representações e pertencimentos individuais e sociais são e foram possíveis e não excludentes.

**Palavras-Chave:** música popular: choro; memória e patrimônio musical; Porto Alegre

### Abstract

Today in Porto Alegre, we find musicians and musical groups identified as *choro* players of the old generation (Plauto Cruz, Darcy Alves, Luiz Machado e Grupo Reminiscências, Clube do Choro), of the 1980s and 1990s (Henry Lentino, among others), and of the post-2000s who are tuned to the new tendencies of instrumental music related to the genre (Yamandú Costa, among others). Since the 1990s, globalization and the erasing of rigid territorial boundaries developed among choro players (*chorões*) in the town, creating plural possibilities of representing tradition in terms of identity belongings and fragmentations. This paper, a musical ethnography, discusses the choro movement in Porto Alegre in relation to its creation, transmission and performance by different generations and as a genre of musical tradition and memory for Porto Alegre, seeking to understand the meaning(s) of the past and taking account of the heterogeneity and complexity of urban social lives. The media and sociocultural spaces have different values in different eras and societies. I tried to reveal here that, if in the past chorões' live performances and radio broadcasts were the prominent media for promoting individual and group musical careers, today, for the new generations, recordings and more recently online digital dissemination have become fundamental.

<sup>1</sup> Este artigo trata-se da síntese do projeto de pesquisa *Experiência Musical de Jovens com o Choro na Cidade de Porto Alegre*, PROPESQ UFRGS, realizado durante os anos de 2007–2009 e que contou com os seguintes bolsistas: Cassio Dalbem Barth (Programa de Iniciação Científica), Mateus Berger Kuschick e Ana Francisca Schneider (Programa de Extensão), além da colaboração direta dos jovens músicos de Porto Alegre Rafael Rodrigues Silva e Rafael Ferrari.

Thus, the choro today is considered a musical genre in dialogue with the modernity of other contemporary musical forms, as well as with historical styles, such as the tango, where different possibilities of representation and individual and group belongings are and were possible and not exclusionary.

**Keywords:** popular music: choro; memory and musical tradition; Porto Alegre

## Introdução

Os primeiros registros na cidade do que mais tarde chamaríamos choro remontam à década de 1880. Entre 1900 e 1937, época de fixação como gênero musical de expressão nacional através de nomes como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré e Pixinguinha, o porto-alegrense Otávio Dutra destacou-se como compositor e instrumentista, inclusive no centro do país (VEDANA, 2000). Após um período de ostracismo, de certa forma, demarcado pelo fim dos conjuntos regionais nas rádios e o abandono pelos jovens em favor do rock'n'roll e mesmo da bossa nova, tropicalismo e outras bossas o gênero ressurgiu nos anos oitenta do século passado através de uma nova geração de instrumentistas, associados ou não estritamente ao choro e abertos à pluralidade de influências e pertencimentos.

Fenômeno agudizado a partir dos anos noventa a globalização e as desterritorializações, fragmentações e ambivalências identitárias (vide APPADURAI, 2000 e BAUMAN, 2005, por exemplo) desencadearam uma pluralidade de possibilidades de representações culturais. Como reflexo, no Brasil deu-se uma busca generalizada pelas “autênticas raízes nacionais”, desprestigiadas pela mídia e os estudos musicais de forma geral até então. Neste momento, a tradição do choro e o seu apelo de “gênero musical brasileiro autêntico”, trouxeram visibilidade para velhos chorões e propiciou a emergência de jovens intérpretes. Neste “espaço social” (um campo de forças e de lutas, na acepção de BOURDIEU, 1997), jovens e velhos representantes da tradição do choro hoje definem papéis e representam enredos de conteúdos os mais variados.

O presente trabalho tomou a cidade e os modos de vida urbanos como foco de sua investigação através do choro, considerando-o como expressão cultural de jovens e outras categorias de idade. Tratou-se de reconhecer na cidade não somente um *locus* privilegiado de investigação, mas de lançar um olhar focado nas representações que se faz sobre a cidade e que articulam mecanismos simbólicos e de identidades no meio urbano. Portanto, busquei compreender o choro no meio urbano de Porto Alegre e suas conexões com diferentes modos de fazer, de expressões e formas de circulação, de maneira que pudessem expressar os diversos modos de vida na cidade.

Levando em conta a heterogeneidade e complexidade da vida social das cidades (VELHO, 1981), as diferentes representações de chorões porto-alegrenses, a seguir, revelam o gênero musical enquanto memória e patrimônio musical da cidade e o(s) “sentido(s) do passado” (na acepção de HOBBSAWM, 1998). Vejamos as opiniões dos músicos veteranos (e também compositores do gênero): Plauto Cruz (flautista), Darcy Alves, conhecido também por professor Darcy (violonista), Cebolinha (Luis Bastos) e a cantora Terezinha Dias (hoje falecida) através das entrevistas realizadas no ano de 2008 por mim e os alunos de graduação Cássio Barth e Mateus Kushick<sup>2</sup>. Além destes, trago à discussão: Luiz Machado e os jovens da nova geração do choro de Porto Alegre: Henry Lentino, Luizinho Barcelos e

<sup>2</sup> Vinculados respectivamente aos Programas de Iniciação Científica e Extensão da UFRGS, na época.

Rafael Malmith, Rafael Ferrari (Camerata Brasileira), Maxwell dos Santos, Pedro Franco e Elias Barbosa (alunos de Luiz Machado) e Yamandú Costa.

### Personagens, eventos e instituições

Em Porto Alegre, Luiz Machado, violonista, bandolinista e cavaquinista, performatiza trajetória emblemática de difusão do choro na cidade e de formação de novos chorões. Natural de Rio Grande, sul do estado, chegou a Porto Alegre em 1975 e iniciou-se no choro em 1981, tendo aulas de bandolim com Ayrton Silva, um dos mestres do choro relegado a certa invisibilidade nos anos sessenta e setenta, ao lado de Plauto Cruz, Jessé Silva, Darcy Alves, entre outros, e ressurgidos com o *boom* chorístico dos anos oitenta. Este momento refletiu uma tendência nacional de retomada do gênero à mídia no final dos anos setenta e, inclusive, o retorno de nomes como os de Waldir Azevedo e Abel Ferreira em gravações, entre outros nomes de sucesso nos anos cinquenta, e o surgimento de Déo Rian e Joel Nascimento, por exemplo. Assim, projetos e subvenções estatais, além de gravações comerciais e festivais (Festival Nacional do Choro, da TV Bandeirantes em 1977 e 1978), apoiaram eventos, renovaram o repertório e apresentaram novos intérpretes.

Colaborou para a visibilidade do gênero na cidade, a reabertura do Teatro São Pedro em 1984 (fechado para reformas desde 1973) e a criação e realização do projeto “O Choro é Livre”, de iniciativa da então Subsecretaria de Cultura do Estado nas dependências do teatro<sup>3</sup>. Durante cinco anos, todas as quintas-feiras, a partir de 18: 30 reuniam-se os melhores chorões gaúchos e convidados nacionais, ocasionalmente. Ao lado do Regional do Teatro São Pedro, formado por Plauto, Jessé, Darcy Alves, Ayrton (Silva) do bandolim e Lúcio do cavaquinho, também aparecerem novos intérpretes como Rogério Piva e Luiz Machado (bandolinistas). Ambos viriam a criar em seguida, respectivamente, os grupos “Vibrações” (Rogério, o irmão Rodrigo, o avô Túlio Piva, Lúcio do cavaquinho e o pandeirista Giovani) e “Reminiscências” (Luiz Machado, Henry Lentino e Márcio Bittencourt, entre outros). A criação do Clube do Choro de Porto Alegre, em 1989, cujo primeiro presidente segundo os músicos Branco e Vedana (2000, p. 12-13) foi Lúcio do cavaquinho<sup>4</sup>, também foi fator determinante para reunir principalmente a velha guarda, dispersada nessas últimas décadas de dormência do gênero. Mais tarde, nos anos de 1991, 1992 e 1993, o Clube do Choro, Prefeitura Municipal e Ordem dos Músicos promoveram o Festival do Choro de Porto Alegre.

No tocante ao ensino do choro, à época, somente a Faculdade Musical Palestrina (famosa por seus festivais internacionais de violão) formava novos chorões na cidade e lá, os professores principais foram Ayrton Silva e Jessé Silva (falecido em 1988). No entanto, em 1986, Luiz Machado (que foi aluno de Ayrton Silva) fundou com uma sócia a Academia Teclas e Cordas. Desde então, Machado foi gradativamente abdicando da atividade de músico para tornar-se professor de choro em tempo integral, e o principal formador das novas gerações de músicos da cidade<sup>5</sup>. Porém a sua maior contribuição para o gênero em termos de circulação e intercâmbio entre músicos foi com a criação da Oficina

<sup>3</sup> A abertura do projeto em 11 de novembro de 1984 propiciou, por exemplo, o encontro dos flautistas Plauto Cruz e Altamiro Carrilho (Mann, 2002b, p. 6).

<sup>4</sup> Darcy Alves em depoimento pessoal (8/01/2008) e Paulo Teixeira, no livro *Darcy Alves: vida nas cordas do violão* (2010) sustenta a versão de que professor Darcy foi seu primeiro presidente.

<sup>5</sup> Agradeço ao músico, Guilherme dos Santos Falcão, pelas informações e checagens de dados biográficos junto a Luiz Machado no ano de 2012.

de Choro do Santander Cultural (espaço cultural do banco), em 2004 e em pleno funcionamento até hoje. Porém, na metade dos anos noventa, o quadro ainda era fraco para o gênero, conforme descreveu Branco e Vedana (2000, p.14):

(...) continua distante das rádios locais e dispõe apenas das reuniões do Clube do Choro para sua execução. Apesar de tudo alguns grupos se mantêm, como o Lamento, liderado pelo incansável Lúcio do Cavaquinho [falecido], ao lado de Plauto Cruz, Mário Schmier, Valtinho (pandeiro) e Runi (surdo), o Clave de Sol, no qual destacam-se os violões de Getúlio Nóia, Artur Sampaio e Alécio, o Reminiscências, liderado pelo violonista Luiz Machado com Henry Lentino e Márcio Bittencourt e o Fugata, dos ótimos Rogério Piva (bandolim), Giovani (pandeiro) e João Vicente (violão). [...] Plauto Cruz, Ayrton Silva, Darcy Alves continuam em atividade e alguns nomes de outras áreas, volta e meia escorregam para o choro, como o violonista Toneco, o flautista Pedrinho Figueiredo, o guitarrista James Liberato e o tecladista e arranjador Paulo Dorfman.

No raiar do terceiro milênio, através da atuação principalmente de Luiz Machado como professor revelaram-se os nomes de Henry Lentino, Luizinho Barcelos e Rafael Malmith, músicos que atuam fora do estado e Rafael Ferrari, Maxwel dos Santos, Pedro Franco e Elias Barbosa, nomes da nova geração do choro de Porto Alegre.

### **Pluralidade de representações: memória, patrimônio e globalização**

#### *Memórias de velhos chorões*

Tal como Ecléa Bosi (1999, p. 39) fez em *Memória e sociedade: lembranças de velhos* não pretendo tratar aqui mais extensamente sobre memória, tampouco sobre velhice. Trata-se da intersecção desses dois tópicos. Trago o que colhi de memórias dos velhos chorões aliado à etnografia musical realizada, o que Shelemay (2006, p. 17) chamou referindo-se a sua pesquisa sobre a comunidade judaica síria na diáspora de uma etnografia da música e memória.

Entre os músicos mais velhos, um sentimento sempre recorrente diz respeito ao passado glorioso do choro na cidade e a decadência em relação aos tempos atuais. Segundo o depoimento do professor Darcy transcrito abaixo, podemos perceber a importância de emissoras de rádio locais como a Farroupilha que a partir de 1935 criou o seu *cast* musical, evento corroborado por Mann (2002a, p. 7).

Muitas vezes toquei na rádio Gaúcha, na Rádio Farroupilha, na Rádio Itaí, que tinha um regional muito bom, o regional do Braginha, que já nos deixou. Aquele tempo não existia *couvert* artístico. Porque hoje não convert [convém, grifo meu] pra nós, né. Tem casas que não repassam o *couvert* pro músico. Tão ganhando dinheiro em cima do músico. (...) A televisão veio pra acabar com tudo. Terminou com as orquestras. (...) Pois é, regional nós tínhamos na Rádio Farroupilha, na Rádio Gaúcha. Os melhores regionais não só do RS, mas representando o Brasil também. O Regional do Antoninho Maciel da Rádio Farroupilha, a Rádio Itaí do Braguinha. (...) É lamentável, tem que dizer a verdade. É lamentável que aqui no RS os nossos meios de comunicação não valorizam os músicos de Porto Alegre. Nunca. (D.A.)

Situação que, segundo ele, fez com que músicos do passado saíssem da cidade em busca de melhores oportunidades e que os jovens chorões também recebam conselhos dos veteranos no atual período de florescimento do gênero:

Eu, inclusive, muito modestamente, nosso grande violão, que foi lá pra cima, Yamandú Costa, eu disse: ‘Te vai, meu filho! Te manda! [Vai embora!] Saber o que tu sabes e ficar por aqui. Tu vais morrer na casca’. O Henry [Lentino] é outro também. O Nelson Gonçalves fez sucesso porque foi lá pra cima. A Elis Regina, mesma coisa. Se ficasse aqui estaria esquecida. E agora com a participação dessa música mais, dizem moderna, iê, iê, iê, essas coisas que não dizem nada pra ninguém... É mais zoeira que música. E o pessoal termina gostando. A mocidade de hoje nasceu e se criou ouvindo esse tipo de coisa. Eles não têm culpa, inclusive, de gostar disso aí (D.A.).

Então, não bastasse a desvalorização da mídia, na opinião de Darcy Alves oportunidades de trabalho regular para músicos são raras, atualmente:

Basta dizer que as casas noturnas de Porto Alegre diminuíram. Acho que uns 70% diminuíram. O que nós tínhamos de casas noturnas com música ao vivo, tanto com conjuntos melódicos quanto com regionais. Individualmente, tinha trabalho pra todo mundo! Agora, basta dizer que eu estou brigando junto à delegacia do trabalho pra que assinem o contrato de trabalho com músico, carteira assinada. Mas, infelizmente, eles não dão cobertura. E eu sou testemunha desde que eu tenho vários ofícios. Eu não saí do Sindicato [Sindicato dos Músicos de Porto Alegre]. Ainda sou presidente do Conselho Fiscal em função do músico, porque eu já estou aposentado a mais de vinte anos. Porque em função deles eu não me aposentei até hoje.

Já, no passado:

Vamos começar pela [avenida] Voluntários da Pátria. Ali tinha emprego pra músico. E as boates que tinham ali. Tinha, no mínimo umas dez ou doze. Desde o Maipú, Everest, outros. Fora as casas noturnas de Porto Alegre, Adelaide’s bar, Chão de Estrelas e outras tantas casas. No [bairro] Menino Deus, na [avenida] Cristóvão Colombo o Batelão do Lupicínio Rodrigues. Apareciam as canjas, mas tinha que me contratar (D.A.)

Ainda segundo Darcy Alves, além do choro os tais conjuntos regionais tocavam de tudo, tanto para dançar quanto para ouvir: “Tinha de tudo um pouco. Praticamente o bolero, samba canção, essas coisas. Indispensável, tango! O tango e o bolero sempre foram parceiros de nossa música brasileira”. Corrobora essa opinião, do músico de choro como adaptável e flexível, muito embora os discursos, muitas vezes, de pureza do gênero, a idéia mais ou menos aceita de que, como disse o cavaquinista Cebolinha: “Músico aquele que aprende chorinho (violão, cavaquinho, a solar, a acompanhar), ele toca qualquer coisa”. Cebolinha no tempo das vacas magras, anos sessenta e setenta, atuou em conjuntos jovens, assim como outro nome importante do choro na cidade, Ayrton Silva, ambos tocando guitarra.

Atualmente, parece que o Clube do Choro de Porto Alegre, preenche essa lacuna de um público que busca reviver a sociabilidade dessas casas noturnas do passado. Alguns nomes que continuam desde a fundação: Cebolinha (cavaquinho), Roni (surdo), Darcy Alves (um pouco afastado, ultimamente, mas que foi inclusive presidente do Clube conforme me disse) e mais tarde, Sampaio (violão), a esposa Miriam (cantora), entre

outros<sup>6</sup>. Quanto ao repertório, o Clube do Choro espelha essa amplitude de repertório referida anteriormente, pois segundo nos disse Cebolinha: “Lá, a gente faz tudo, né. A primeira arrancada das 21 às 22 horas é choro. Dez e meia, um pouquinho mais, é que a gente chama o pessoal pra cantar”. Diga-se, de passagem, que além de choro tocasse bolero, samba canção, tango e até fado.

Finalmente, a esperança no futuro do choro através da continuidade com os mais jovens parece compartilhada pela “velha guarda”, porém em um plano ideal conforme segue. Segundo uma crise instaurada entre o chorinho “tradicional”, desejável por todos eles e a “Escola moderna do choro” praticada pelos jovens.

Felizmente que, atualmente, está surgindo um grupo de rapazes, da mocidade atual, que estão fazendo coisa bonita, começando a reviver o nosso passado, que é a época do chorinho, da seresta. Ainda bem, né? Isso jamais vai morrer. Pode empobrecer em certa época, mas depois volta ao normal. O chorinho é o nosso clássico brasileiro (Darcy Alves).

Entretanto, conforme disse Terezinha Dias (que começou a cantar profissionalmente em 1947 e voltou a cantar em 1995, depois de “quarenta anos fora do rádio”, como disse), as posturas musicais dos jovens vinham trazendo certo desconforto a eles:

Com o Pedrinho Franco já nos apresentamos várias vezes. Frank Solari [guitarrista do rock com ocasional incursão pelo choro], muito amigo meu. Mas ele toca o chorinho mesmo. Ele toca o tradicional, porque agora o chorinho ta partindo pra outra. Não sei se tu já ouviu. Eles começam a tocar chorinho e depois eles partem pra uma coisa que não tem nada a ver com o chorinho. Por exemplo, o Yamandú começa a tocar ‘Carinhoso’, ai vira numa coisa completamente diferente e o Pedrinho tava querendo ir nessa com o Max [Maxwel dos Santos]. Ai eu disse: ‘Olha, vocês vão se dar mal. Vocês têm que tocar o choro tradicional’ (T.D.).

Sua opinião denotou o apego à estrutura “clássica” do choro: de melodias fixas e sem improvisação, como disse: “Se tu começa a tocar uma música tu vens com ela até o fim”.

Então para eles: Darcy Alves, Cebolinha, Plauto Cruz e Terezinha Dias, músicos de uma mesma geração, alguns jovens chorões “inventam”, como disse um deles, no que denominou a “Escola Moderna do Choro”: “Tecnicamente falando eles [os músicos jovens] têm gosto. Gosto pra pegar repertório”. Porém, quando o assunto é improvisação: “Pode improvisar no choro, um desenho um pouco diferente do que tá escrito, mas sempre dentro do tema”<sup>7</sup>. O que configuraria muito mais variações do que improvisações no caso.

Ou ainda o quê dois deles explicitaram em diálogo sobre a prática recente de improvisação no choro entre os jovens:

A. Tem muita coisa boa, agora, mas tem muita coisa ruim. Solos que a gente não consegue nem entender. É muita mecânica.

<sup>6</sup> Faleceu recentemente Barbosa, acordeonista e um dos fundadores do Clube do Choro de Porto Alegre. Seu neto, o bandolinista Elias Barbosa mantém-se atuante.

<sup>7</sup> É significativo dizer que Luiz Machado, o principal formador desta nova geração de chorões, ensina de forma bastante atrelada aos arranjos, melodias e harmonizações fixadas em gravações emblemáticas do gênero, entretanto a prática musical de seus ex-alunos demonstra outras experiências não aprendidas com o mestre, o que é inclusive confirmado por ele.

B. É o que ta acontecendo com a maioria da mocidade de hoje é a preocupação da técnica.

A. Pode trocar alguma coisinha ou outra, botar uma notinha diferente. Fazer uma coisinha no solo, mas que fique dentro, como uma variação. Um grupo ai começou a tocar o Carinhoso. Eles não disseram que música. Começaram a tocar. Mas era uma coisa que ninguém sabia o quê era.

B. De Carinhoso não tinha nada.

A. Não tinha. Nós só fomos identificar o Carinhoso no final. Eles começaram a fazer um monte de mecânica e tudo: parabin, parabin, parabin [...] e o pandeiro fez umas coisas ali, mas a gente não sabia que choro que eles estavam tocando.

Esta perspectiva faz pensar sobre trocas locais (no caso, dentro do país) e aspectos oriundos dos processos de globalização, atualmente, de maneira a perceber as manifestações culturais não isoladas e sim conectadas com outros saberes e formas de expressões em circulação no mundo. Nesse sentido, a geração de chorões posterior aos anos oitenta, teve uma formação musical ampliada e em contato com diferentes tradições e novidades musicais: jazz, flamenco, erudito, bossa nova, etc. Então novos arranjos, harmonizações, improvisações e instrumentações passaram a fazer parte do cabedal destes músicos e percebidos, pelos músicos de gerações anteriores, muitas vezes, como desvirtuamentos da tradição do choro. Conforme enfatizou Napolitano (2011, p. 3):

Outro problema é que nem todos os veículos técnicos ou espaços socioculturais têm o mesmo peso, para todas as épocas e para todas as sociedades. Cabe ao historiador esquadrihar, na medida do possível, as formas de objetivação técnica/comunicacional e experiência social da música que o seu tema específico exige.

### *O choro no ciberespaço*

Através da etnografia musical realizada entre os jovens chorões da cidade, rodas de choro e oficinas nos anos de 2008 e 2009, em seus locais de circulação mais frequentes como o bairro Cidade Baixa e nos centros culturais da cidade, observamos que boa parte da construção e dinamização de suas carreiras, seja através de músicas autorais, agendas e trocas de repertório de interesse eram realizadas através de perfis nas plataformas sociais de internet. Isso ensejou uma abordagem de pesquisa também no plano virtual que se converteu no artigo coletivo: *O Choro no Ciberespaço: (n)etnografia ente jovens músicos porto-alegrenses* (BRAGA; BARTH, 2009). Através desta pesquisa percebemos que:

Os jovens músicos transitam constantemente entre as distintas realidades. O contato em programas de mensagem instantânea ou nas plataformas de interação é atualizado nas rodas. As dúvidas surgidas nas rodas (nomes de músicas, partituras que surgem) são atualizadas no ciberespaço. Composições e performances transitam livremente do *on-line* para o *off-line* em uma geração que, lugar comum, participa de transformações tecnológicas intensas e rápidas (p. 3). (...) Quase todos os frequentadores das rodas de choro e oficinas têm um endereço para comunicação instantânea e raros são os músicos com site ou blog próprios. De qualquer modo, raros são os jovens que não apresentam um endereço virtual, principal característica da interconexão cibernética (p. 4).

Assim tivemos os ambientes atuais geograficamente localizados, onde ocorriam as interações sincrônicas e presenciais e os ambientes virtuais em plataformas, do tipo: MySpace ([www.myspace.com](http://www.myspace.com)), Orkut ([www.orkut.com.br](http://www.orkut.com.br)), hoje francamente substituído

pelo Facebook ([www.facebook.com](http://www.facebook.com)), bem como programas de mensagens e visitas ao microblogger Twiter ([www.twitter.com](http://www.twitter.com)) e sites. Dois campos de pesquisa que se retroalimentam e que espelham a realidade destes jovens músicos hoje<sup>8</sup>. Assim as notas de campo, que na etnografia tradicional tem papel de destaque foram aliadas à etnografia de espaços virtuais.

Chamou-nos a atenção sobremaneira, o uso dessas plataformas de relacionamento/ interação social na construção de carreiras individuais e coletivas através de perfis cibernéticos. Ferramentas como os comunicadores instantâneos, fotologs, sites de upload/download, media players, blogs e fóruns reforçavam as comunidades virtuais e também foram largamente empregados. Como as plataformas oferecem simultaneamente esses recursos o acesso a eles foi facilitado, sem necessidade de buscar outros endereços na internet. Porém, tudo em um trânsito constante entre as distintas realidades: virtual e atual. Assim, as experiências musicais destes jovens foram (e são atualmente) sincrônicas e assincrônicas, localizadas e desterritorializadas conforme segue, na observação de outro jovem, o pesquisador Cássio Barth:

Depois de algum tempo inserido nas plataformas, percebo que os perfis virtuais pessoais do Orkut se fazem vitrines dos músicos, mas tendem a caracterizar-se por serem mais pessoais. Os perfis do Myspace são considerados profissionais. Geralmente as referências deixadas no Orkut levam ao Myspace, Youtube e sites pessoais de maneira unidirecional. Nas rodas ao vivo existe um tipo de postura dos músicos voltada pra camaradagem e uma grande intimidade entre eles que os perfis virtuais não demonstram. É na roda e nas oficinas que se constroem relações que posteriormente tomarão a forma de trabalhos e apresentações profissionais (Braga; Barth, 2009, p. 7).

Rafael Ferrari é um dos músicos jovens que mais utiliza o ciberespaço para divulgar seus projetos e atividades hoje. Durante a pesquisa, cada correio eletrônico que recebíamos dele continha também o endereço do blog pessoal, do myspace, do grupo musical da qual fazia parte e o verbete de dicionário *on-line* de que faz parte com a sua biografia. Sua postura fazia contraponto na época a outros músicos, que raramente usavam a internet, como o percussionista Guilherme Sanches, o Feijão, e estavam nela através de seus grupos e bandas. Outros, como Pedro e Max, adotaram, um caráter mais pessoal: a divulgação de seus trabalhos a partir das fotos divulgadas em seus álbuns virtuais, contendo notícias de jornais, fotos de *making-off* de produções das quais fizeram parte e das apresentações artísticas que consideravam representativas.

Quanto aos grupos e bandas, as estratégias de divulgação atuais se dão como perfis ou como comunidades. Assim, os usuários podem participar como “amigos” do perfil ou como “participantes” de uma comunidade. O que observamos claramente é que os perfis pessoais geralmente fazem referência aos grupos dos quais os jovens fazem parte e que, no entanto, os perfis de grupos não redirecionam em forma de ‘link’ para os perfis individuais (BRAGA; BARTH, 2009, p.10).

Entre os recursos mencionados, o myspace tem sido utilizado preferencialmente pelos jovens músicos como vitrine profissional para que possam ser ouvidos por outros

---

<sup>8</sup> Assim, o modo como os jovens músicos do choro manipulavam a internet e como interagiam no ciberespaço teve conseqüências reais em suas práticas e na própria prática de pesquisa empregada por nós.

músicos (ídolos, colegas de trabalho, músicos em geral). Voltado para construir uma rede interativa de fotos, blogs, vídeos e perfis de usuários que podem transferir arquivos de música para seus computadores pessoais os *sites* construídos por eles buscam seus pares em detrimento de um público leigo. Segundo Barth:

Em diversas conversas com os instrumentistas Rafael Ferrari, Rafael Silva, Ismael, Pedro Franco, entre outros, foi constatado que essa plataforma serve como um imenso caleidoscópio musical disponível para os usuários. A própria experiência de usar a plataforma mostra que o ato de adicionar ‘amigos’ implica, imediatamente na escuta dos trabalhos de outros artistas (BRAGA; BARTH: 2009, p. 13).

Outro aspecto importante observado por nós diz respeito ao contato mantido através destas plataformas virtuais com músicos egressos do Rio Grande do sul e mesmo de ídolos como Hamilton de Holanda, Rogério Caetano, entre outros, e o desejo de construir carreiras no Rio de Janeiro, principalmente.

O virtual, assim, se realiza a partir das possibilidades disponibilizadas pelas tecnologias. Se por um lado, o Rio de Janeiro e Brasília, continuam sendo centros para o choro, inclusive, por outro lado, é possível a desterritorialização a partir da atualização musical dos jovens músicos pela internet. (...) Pensar as estratégias virtuais dos jovens músicos do choro de Porto Alegre implica, entender as atualizações que orientam suas carreiras individuais e coletivas (BRAGA; BARTH, 2009 p. 15).

#### *Rodas de choro e oficinas*

Para além dos encontros virtuais, a mesma (n)etnografia musical realizada demonstrou também a importância dos encontros “atuais” para a “atualização” das suas carreiras individuais e coletivas mediadas pela internet. As intervenções etnográficas foram realizadas durante o primeiro ano (2008) e em parte do ano seguinte, principalmente junto às rodas de choro do Bar Parangolé nas terças-feiras e na Oficina de Choro do Santander Cultural. Afora estes ambientes desenvolvemos dentro do Colégio de Aplicação da UFRGS a atividade de extensão: Oficina de Choro do CAP, durante os anos de 2006-2008 e o projeto de pesquisa: Experiência Musical de Jovens com o Choro na Cidade de Porto Alegre, na fase: Um projeto etnográfico de integração entre escola e universidade (PROPESQ UFRGS, 2007-2009). O projeto propôs, originalmente, a investigação de uma provável revitalização do gênero, pois surgiam novos espaços de prática (rodas de choro), ensino e aprendizagem (oficinas e aulas particulares), grupos e músicos atuantes na cidade. Entre outros espaços de formação de instrumentistas encontrava-se a Oficina de Choro do CAP, onde a partir de 2007 aliamos a prática pedagógica ao trabalho de campo nos moldes do projeto: Música, Memória e Sociabilidade na Maré, Rio de Janeiro, coordenado por Samuel Araújo (Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ). A partir daí, adotamos uma abordagem baseada na colaboração e participação, problematizando as representações dos participantes da oficina, bem como os processos sociais de ensino e aprendizagem de alunos bolsistas de graduação em música, músicos oficinairos, professores e oficinairos envolvidos, o que ocasionou a criação de um grupo de educadores-pesquisadores e/ ou pesquisadores-educadores que tratou de dedicar-se à pesquisa e ao planejamento de ações pedagógicas na oficina aliadas à ação de extensão e pesquisa universitária. Além das atividades da oficina o grupo desenvolveu paralelamente investigação acerca das práticas

musicais dos jovens chorões da cidade, conforme temáticas geradas pelas discussões no grupo (BRAGA; BARTH, 2008). Conforme trouxemos em outra publicação coletiva:

Os objetivos da Oficina, tal como expressos no oferecimento da ação, foram: a formação e aprimoramento de músicos amadores, de monitores alunos da escola e universitários a partir das experiências com o choro, problematizando, dentro do possível, as identidades socioculturais e individuais constituintes e performatizadas por eles. Tudo isso buscando uma articulação entre os ditos ‘saberes acadêmicos’ e os ‘saberes populares’ da tradição do choro, ou seja, de gênero musical plenamente em diálogo com a modernidade de outras formas musicais emparentadas, onde diferentes possibilidades de representações e pertencimentos individuais e sociais são e foram possíveis e não excludentes (BRAGA, et alli, 2008, p. 1).

Através de falas significativas sobre suas experiências musicais formadoras, três dos cinco jovens oficinairos apontaram contatos prévios com o choro em Porto Alegre. A única exceção foi Ana Francisca, sem qualquer experiência musical prévia com o gênero, conforme disse. Rafael Ferrari, Cássio Barth e Mateus Kuschik tiveram os primeiros contatos através das oficinas promovidas por Luiz Machado e, Rafael Silva, veio de Curitiba e lá construiu sua experiência com o choro mais fortemente<sup>9</sup>.

Da prática para a teoria, dentro da oficina, colhemos alguns depoimentos que espelham como estes jovens músicos vêm a tradição do choro hoje. Avaliando os pontos fracos da Oficina em 2008, Rafael Silva, assim se referiu (BRAGA et alli, 2008, p. 557):

(...) a meu ver ficou no mesmo. Os mesmos choros que se tocava no ano passado. Dava pra se ter ampliado isso. Quem participou nos anos anteriores de certa forma continua achando que choro é Noites Cariocas, Pedacinhos do Céu. Quando ele é isso também, mas é muito mais. (...) Mas tem Anacleto, K-Ximbinho. Tantos compositores da pesada que a oficina não deu conta de contemplar. É claro que tem as limitações técnicas da galera, mas tudo é possível. (...) Era difícil experimentarmos coisas. É complicado comparar, mas se tu vai numa das oficinas do pessoal da Acari [gravadora] ou do Galo Preto [grupo] ou outras oficinas de choro, geralmente se coloca coisas bem diferentes se experimenta mais formatos mesmo que se tenha uma concepção de choro bem tradicional (Rafael Silva)

Segundo outro oficinairo este não foi o cotidiano das oficinas, pois segundo ele: “[...] até um violino poderia ter ficado, mas o menino, o Bruno, ficou assustado com a improvisação” (Cássio). Tentando melhor caracterizar o que seria o choro tradicional, que de fato não se aplicaria à oficina, Rafael Silva assim se pronunciou ((BRAGA et alli, 2008, p. 557):

Bom tradicional se fica numa idéia de choro que remonta a meados do século solista, pandeiro e ponto. Tradicional quanto à composição (quadratura de passado. Tradicional quanto à formação: regional com cavaco, violão de 6, de 7, instrumento 16 compassos, harmonia mais diatônica, 3 partes, etc. E quanto à questão da especialização (grande diferenciação entre músicos e leigos): performance assistida (geralmente em palco italiano). Essas coisas.

<sup>9</sup> Eu mesmo, coordenador das duas atividades, fui aluno de Ayrton do Bandolim e Mário Barros.

Ainda sobre as rodas, apresentações de palco e aulas particulares de choro, Rafael Ferrari disse que:

A prática, a roda é apenas um ambiente, estávamos em outro ambiente, de ensino. Por isso insisti para sistematizarmos um pouco melhor. Tipo, ensinar mesmo: violão é assim, cavaquinho é assado. Este é o repertório. Sistematizar (Ibidem, p. 558). (...) O choro não é livre. Tem forma, melodia, harmonia, ritmo definidos. Não existe choro livre. O rock também não é livre. O samba também não. O jazz também não. O flamenco também não. Todos têm suas características. Justo isso que os diferencia enquanto gêneros e isso é que eu digo que deve ser ensinado, de forma sistematizada para facilitar o entendimento e desenvolvimento do aluno (BRAGA et alli, 2008, p. 559).

Ou seja, para três deles é clara a distinção entre ambientes formais e informais de transmissão e prática musical: performances assistidas e informais nas rodas de choro. Assim como é notória uma visão até certo ponto “tradicionalista” de choro, apesar das práticas musicais dos mesmos apontarem também para os experimentalismos e fusões já apresentadas (improvisação, influências do jazz, flamenco, etc). Como eu disse ao final de outro relatório de pesquisa sobre as experiências de pesquisa e extensão universitárias na oficina:

Quisemos aqui, em última instância, ponderar sobre o lugar comum de que na música popular, e no choro em especial, o fazer musical nunca está apartado da aprendizagem e que se aprende nas chamadas ‘rodas’, o que é em parte verdadeiro. No entanto, hoje, ou mesmo já no passado, a figura de professores tem sido evocada por músicos do choro. Na oficina de Choro nos sentimos à vontade para ensinar (e aprender), problematizar essas representações dos diferentes ‘oficineiros’ envolvidos e refletir sobre a prática etnográfica proposta (BRAGA et alli, 2008, p. 561).

Ou seja, desejei, aqui, que os depoimentos apresentados espelhassem o estado da tradição do choro na modernidade, onde os jovens colocam-se em pleno diálogo com o passado e a contemporaneidade do gênero.

### **Choro: gênero musical “antes nômade do que efêmero”**

A título de fechamento, trago algumas reflexões sobre as descrições e narrativas etnográficas apresentadas.

A influência das mídias na criação, difusão e recepção da música popular entre os jovens é clara e notória. Entretanto não é privilégio somente destes, pois se hoje o registro fonográfico e ainda mais recentemente a disponibilização de arquivos musicais *online*, tornou-se fundamental para criarem, difundirem e aprenderem novos repertórios, bem como promoverem suas carreiras individuais e coletivas no passado os chorões privilegiavam as performances ao vivo e o rádio foi mídia dominante para o gênero. No entanto para os velhos chorões, os repertórios e práticas possíveis delimitam-se, predominantemente, nas experiências estéticas do passado mediatizadas pelo rádio, prioritariamente, enquanto para os mais jovens as novas tecnologias, inclusive as de informação assumem papel determinante.

Marina Frydberg (2007) refere-se a uma “identidade de chorão” partilhada pelos frequentadores do Clube do Choro de Porto Alegre e assim qualifica o ritual que acontece

todas as quintas-feiras: “A organização e a distribuição dos tipos de música em dois momentos no Clube do Choro, primeiro choro e depois sambas e serestas, (...) são respeitadas em todos os encontros. (...) Todos os frequentadores sabem que cantar só é permitido depois que o próprio regional do Clube abre este momento.” (2007, p.10)

Uma vez que o Clube é frequentado prioritariamente por pessoas mais velhas esta identidade de chorão torna-se particular em comparação à experiência dos jovens. Porém é fato que estes não negam o passado musical, muito antes pelo contrário. Figuras como Plauto Cruz e o professor Darcy são reverenciadas como memória do choro da cidade pelos mais jovens assim como frequentam as rodas de choro dos jovens em perfeita harmonia (do Bar Parangolé, por exemplo), o que demonstra que o choro trata-se de uma tradição moderna independente das identidades particulares de velhos e jovens chorões como tentei demonstrar aqui.

Segundo Paul Connerton (1989), memória social trata-se das lembranças do passado que determinado grupo social considera digno de recordar expressos em narrativas interpretadas em conjunto, bem como o impacto das lembranças na construção do presente. Para ele, as imagens do passado e o conhecimento dele são transmitidos e conservados através de performances (mais ou menos) rituais.

Assim explica-se “os sentidos do passado” (na acepção de HOBBSAWM, 1998), para jovens e velhos chorões, através destas memórias particulares que o gênero musical suscita, em uma espécie de latência:

**Antes nômade do que efêmero** [grifo meu], o tango, assim como outros fenômenos da cultura popular [a exemplo do choro], embora não se fixe, deixa traços na memória, uma memória desejanse que clama pelo ritual do retorno (SANTAELLA, 2002, p. 11).

Parece-me que, embasados em memórias de um patrimônio musical boêmio e seresteiro da/ na cidade que remetem a ícones locais como Lupicínio Rodrigues e Otávio Dutra e gêneros como o samba, choro, seresta, tango, fado, etc, os velhos chorões diferenciam-se das experiências de jovens chorões. Por sua vez, através das gravações e *downloads*, disponibilizações e trocas de materiais musicais na internet, no contato com outros “veículos técnicos ou espaços socioculturais”, conforme enfatiza Napolitano (2011, p. 3): os jovens visitam o passado e o presente simultaneamente. Parafraseando o que Heloísa Valente disse sobre o tango, diria que o choro:

(...) **é um gênero nômade** [grifo meu], um texto com uma forte capacidade de movência (neologismo criado por Zumthor que diz respeito à capacidade de memória, **que pressupõe mecanismos de permanência e esquecimento, aceitação e exclusão nos contextos de cada cultura em particular** [grifo meu]) (VALENTE, 2003, p. 16).

Tradição e inovação não são excludentes, tanto no presente quanto no passado. Ari Oro (1997: 39), quando se refere à modernidade religiosa, a define como: “o estado e a situação da religião na modernidade”. Portanto, não somente polarizada entre oposições de tradição e modernidade. Tal como o choro que deve ser entendido como uma tradição moderna antes de tudo.

## Referências bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large*. Minneapolis: *University of Minnesota Press*, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1997.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BRAGA, Reginaldo Gil; BARTH, Cássio Dalbem. “O choro no ciberespaço: (n)etnografia entre jovens músicos porto-alegrenses.” In: *Encontro de Música e Mídia*, 5, 2009, São Paulo. ANAIS ... São Paulo, 2009, p. 1-17.
- \_\_\_\_\_. “Pesquisadores Educadores ou Educadores Pesquisadores? Uma experiência de pesquisa e ação pedagógica participativa na Oficina de Choro do Colégio de Aplicação da UFRGS”. In: *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, XVIII, 2008, Salvador. ANAIS ... São Paulo, 2008, p. 1-15.
- BRAGA, Reginaldo Gil; BARTH, Cássio Dalbem; KUSCHICK, Mateus Berger; SCHNEIDER, Ana Francisca; SILVA, Rafael Rodrigues; FERRARI, Rafael. “‘Do prazer de tocar juntos’ à articulação entre pesquisa e ensino através da extensão universitária Oficina do Choro”. In: *ENABET (Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia)*, IV, 2008, Maceió. ANAIS ... Maceió, 2008, p. 553-561.
- BRANCO, Carlos; VEDANA, Hardy. *A Música de Porto Alegre. O Choro. Porto Alegre*, Coordenação de Música/Secretaria Municipal da Cultura, 2000 (fascículo do CD homônimo).
- CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- FRYDBERG, Marina Bay. “‘Bem aventurados os que choram’: um estudo antropológico do Clube do Choro de Porto Alegre”. *Os Urbanitas – Revista de Antropologia Urbana*, v. 4, n. 6 (2007), p 12.
- HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MANN, Henrique. “A Primeira Metade do Século XX”. In: *CEEE/ Som do Sul*, fascículo n. 1. Porto Alegre: Ed. Alcance, 2002a.
- \_\_\_\_\_. “Plauto Cruz/ Fogaça”. In: *CEEE/ Som do Sul*, fascículo n. 19. Porto Alegre: Ed. Alcance, 2002b.
- NAPOLITANO, Marcos. “O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas”. Centro de Estudos em Música e Mídia (MUSIMID), 2011. Disponível em: [www.musimid.mus.br](http://www.musimid.mus.br) Acesso em: 20/06/2011.

ORO, Ari. “Modernas formas de crer”. *Revista Eclesiástica Brasileira*, n. 225 (março, 1997), p. 39-56.

SANTAELLA, Lúcia. “O gosto saboroso da música (prefácio)”. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (Ed.), *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003, p. 9-12.

SHELEMAY, Kay Kaufman. “Music, Memory and History”. *Ethnomusicology Forum*, vol. 15, n. 1 (junho, 2006), p. 17-37.

TEIXEIRA, Paulo César. *Darcy Alves: vida nas cordas do violão*. Porto Alegre: Libreto-Fumproarte, 2010.

VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na História da Música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura-FUMPROARTE, 2000.

VALENTE, Heloísa. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura. Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981.

### **Entrevistas**

Darcy Alves e Cebolinha (Luis Bastos) em 8 de janeiro de 2008.

Plauto Cruz em 24 de janeiro de 2008.

Terezinha Dias em 10 de março de 2008.

Pedro Franco, Luizinho Barcelos, Rafael Malmith, Rafael Ferrari, Rafael Silva, Maxwell dos Santos, Elias Barbosa, entre outros (2008-2009).