

“CADÊ O CAFÉ?": NOVAS TRILHAS DO CHORO NAS RODAS DO INTERIOR PAULISTA

Renan Moretti Bertho
Universidade Estadual de Campinas
renanbertho@gmail.com

Resumo: Rodas de choro são entendidas como espaços informais destinados à performance musical onde o choro é – e sempre foi – praticado. Este artigo aborda essa prática musical em sete cidades do interior paulista, região que concilia um passado notoriamente caipira com um presente visivelmente urbanizado. Através de viagens curtas entre cidades vizinhas, os participantes das rodas constroem e negociam trilhas musicais nesta região. Se, por um lado, essas localidades possibilitam o surgimento de contextos multiculturais recentes, por outro, muitas das iniciativas que surgem não estão historicamente associadas a essas cidades. Nesse sentido, por meio dessas trilhas musicais as rodas de choro atendem aos anseios dos participantes por uma música instrumental brasileira no interior do estado de São Paulo. Os resultados dessa pesquisa demonstram o funcionamento das dinâmicas de intercâmbio entre músicos locais bem como apontamentos sobre as novas trilhas do choro no interior paulista.

Palavras-chave: choro, trilhas musicais, interior paulista, música instrumental brasileira, localidade.

“CADÊ O CAFÉ?” NEW MUSICAL PATHWAYS IN THE *RODAS DE CHORO* OF THE INTERIOR OF SÃO PAULO

Abstract: *Rodas de choro* are informal spaces for musical performance where the popular musical genre *choro* is - and has always been - practiced. This article presents this musical practice in seven cities located in the “interior” of the state of São Paulo, an area that combines a rural past with an urbanized and modern present. Through short trips between neighboring cities, participants build and negotiate musical pathways in this region. If, on the one hand, these localities allow for the emergence of recent multicultural contexts, on the other, many of these initiatives are not historically associated with these cities. In this sense, through these musical pathways, *rodas de choro* fulfil the participants' aspirations of participating in Brazilian instrumental music. Research results demonstrate how the dynamics of musical exchange operate among local musicians and present findings on the new musical pathways *choro* has forged in the interior of São Paulo.

Keywords: Choro; Musical Pathways; Interior of São Paulo; Brazilian Instrumental Music; Locality.

Em meados de 2012 acompanhei o músico e compositor Maurício Tagliadello a uma cafeteria no centro da cidade de São Carlos. Pedi um expresso, mas quando a xícara chegou à nossa mesa, apresentava uma quantia ínfima de café. Maurício olha e diz: “Nossa! Está praticamente vazia, parece até que serviram com um conta-gotas!” Eu e a garçonete rimos; ele então continua: “Mas afinal, cadê o

café?”. Tal expressão batizou um choro de duas partes que Maurício havia composto alguns dias antes e que, até então, estava sem nome¹.

A expressão “cadê o café?” serve ainda como enunciado para problematizar mudanças e transformações em zonas rurais do interior do estado de São Paulo. Nas últimas décadas, a produção agrícola dessa região sofreu profundos impactos econômicos, sociais e ambientais. O título deste artigo, portanto, traça uma relação simbólica entre a quantidade de café na xícara – cena que serviu de inspiração para o nome de uma música – e a ausência da cafeicultura em municípios que rapidamente se modernizaram, sofreram grandes transformações e atualmente são considerados polos tecnológicos. Assim, ao propor um paralelo simbólico entre choro e cafeicultura, chamo a atenção para o impacto que os processos de urbanização tiveram na diversidade musical de uma região. Trata-se de compreender *como e por que* fatores sociais e ambientais se vinculam a aspectos econômicos e culturais².

I – VELHAS RODAS, NOVAS TRILHAS³

Este artigo aborda rodas de choro que acontecem frequentemente no interior paulista. Tais rodas são entendidas como espaços informais destinados à performance musical onde o choro é – e sempre foi – praticado. O interior paulista, por sua vez, é compreendido enquanto uma localidade formada por cidades que conciliam um passado notoriamente caipira⁴ com um presente visivelmente urbanizado e em constante transformação. Rodas de choro informais, espontâneas e periódicas são algo recente nessa região e vêm se consolidando graças ao empenho e comprometimento de músicos amadores e profissionais. Muitos desses

¹ Maurício é violonista e compositor formado pelo Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” em Tatuí, SP. Atualmente, sua produção é voltada para arranjos de violão solo e composições autorais. Participa ainda de variados projetos de samba e grupos de choro. A gravação e a partitura de *Cadê o café?* podem ser encontradas no seguinte endereço: <http://academiadochoro.com.br/gravacoes-partituras>

² O tópico III do presente artigo, intitulado *O interior de ontem e o interior de hoje* especifica e exemplifica tais relações por meio de contextualização histórica e de dados provenientes de pesquisa etnográfica.

³ O conceito de *Trilhas* aqui utilizado está embasado teoricamente na proposta de Ruth Finnegan, mais especificamente no livro *The Hidden Musicians* (1989). Tal conceito será aprofundado e discutido no tópico seguinte, intitulado *Po(ô)r trilhas no choro*.

⁴ No presente texto o termo caipira é compreendido de acordo com a definição proposta por Antônio Cândido, ou seja: “Para designar os aspectos culturais (...) exprimindo desde sempre um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial” (CÂNDIDO, 2010, p.27). O autor dialoga ainda com Cornélio Pires ao observar o processo de *acaipiração* ou *acaipramento* enquanto um fato homogêneo que incorpora diversos tipos étnicos à cultura rústica paulista.

instrumentistas são jovens de classe média que promovem tais manifestações em espaços inéditos e levam o choro a lugares onde essa música é praticamente desconhecida. Para esses entusiastas, o choro se tornou um modo de vida e a disseminação dessa música se tornou uma missão. Diante desse cenário, surgem alguns questionamentos: quais os caminhos musicais percorridos para conectar músicos e participantes a essas rodas? Como esses atores influenciam e são influenciados por aspectos socioculturais da região? E ainda, quais são as características da prática musical nesses novos contextos?

Para responder tais questionamentos, parto de um trabalho de campo realizado em sete cidades do interior paulista; são elas: Araraquara, Campinas, Limeira, Ribeirão Preto, Rio Claro, São Carlos e Tatuí. A esses dados somam-se ainda reflexões construídas ao longo da minha pesquisa de mestrado, que investigou a performance e o fazer musical nas atividades promovidas pelo projeto Academia do Choro (AdC) na cidade de São Carlos⁵. Durante essa investigação, presenciei a participação de diversos músicos nas atividades da AdC, muitos dos quais se deslocavam voluntariamente de municípios vizinhos para tocar na roda. Logo compreendi que os vínculos e as relações criadas e negociadas naquele espaço não orientavam apenas o fazer musical da AdC, mas também impulsionavam a prática do choro no interior paulista.

Com base nessa pesquisa, observo que tanto os músicos quanto o público em geral constroem e negociam *trilhas musicais* do choro entre diferentes cidades de uma mesma região. A principal ação que constitui esses novos caminhos é o deslocamento intermunicipal dos músicos, pois através de viagens curtas entre cidades vizinhas esses instrumentistas encontram pessoas com interesses comuns, trocam contatos, divulgam informações sobre o universo do choro, realizam parcerias e viabilizam projetos artísticos. Em suma, por meio dessas trilhas musicais as rodas de choro atendem aos anseios dos participantes por uma música instrumental brasileira no interior do estado de São Paulo.

⁵ Essa pesquisa foi realizada entre 2013 e 2015 no Instituto de Artes da Unicamp, teve orientação da Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira e contou com o apoio da FAPESP (nº do processo 2013/08972-1). Como resultado dessa investigação, foi produzida a dissertação “*Academia do choro: performance e fazer musical na roda*” (BERTHO, 2015). O projeto Academia do Choro, por sua vez, teve início em 2011. Foi idealizado pelo músico Tiago Veltrone e possui como principais objetivos a prática e a divulgação do choro. Vídeos, fotos, gravações e informações desse projeto podem ser encontrados em <http://academiadochoro.com.br/>

Ao cumprir esse papel, tais manifestações moldam a realidade cultural dessas cidades e dão fôlego a várias ações locais: festivais independentes são organizados pelos próprios músicos; diferentes sonoridades são incorporadas ao cotidiano de praças, bares e casas de shows; e, evidentemente, um público começa a se formar para acompanhar essas atividades. Entretanto, em paralelo a essas inovações, tais práticas são constantemente determinadas e influenciadas pelas características e pela realidade dessa região. Um exemplo desse impacto do local no musical seria a falta de músicos treinados para tocar choro. Por conta desse fato, alguns encontros são cancelados e outros tantos acontecem sem alguns dos principais instrumentos característicos do choro⁶. Ainda pensando em tais ingerências, há de se mencionar bares que limitam a quantidade de instrumentistas tocando ao mesmo tempo; estabelecimentos que priorizam “música cantada” em detrimento de “música instrumental”; bem como praças e espaços públicos nos quais a música ao vivo é permitida apenas em horários específicos. Em suma, a prática das rodas de choro intervém culturalmente na região, enquanto, paralelamente, características dessa mesma região influenciam a dinâmica e a estrutura das rodas.

Dito isso, o principal argumento defendido neste texto é que novas trilhas musicais são possíveis e que podem relacionar práticas centenárias – como é o caso das rodas de choro – a espaços e realidades contemporâneas. Se, por um lado, essas localidades possibilitam o surgimento de contextos multiculturais recentes, por outro, muitas das iniciativas que surgem não estão historicamente associadas a essas cidades. Nesse incipiente paradoxo observa-se uma rede de influências simultâneas na qual a dinâmica e a realidade sociocultural de uma região determinam as condições da prática musical; porém, ao mesmo tempo, essa mesma prática molda comportamentos e ações da localidade em questão. Em poucas palavras, o *local* influencia o *musical* e vice-versa. Feitas essas ponderações, convém observar as bases teóricas que sustentam a noção de trilhas musicais, bem como a articulação deste conceito com a construção da localidade enquanto um espaço fluido, constantemente construído.

⁶ Lamas e Bertho (2019, p.427), por exemplo, analisam uma gravação etnográfica de *Cochichando* feita em uma roda de choro na cidade de Campinas em 2018, ocasião na qual não havia nem pandeiro nem violão de sete cordas – ambos instrumentos típicos do universo do choro.

II – PO(Ô)R TRILHAS NO CHORO

Em *The Hidden Musicians* (1989), a antropóloga Ruth Finnegan revela dimensões fundamentais do fazer musical de uma cidade inglesa chamada Milton Keynes. A autora observa e analisa as atividades de músicos profissionais e amadores de contextos previamente definidos como mundos musicais⁷. Entre as diversas práticas abordadas, encontramos, por exemplo, descrições profundas sobre os concertos realizados no mundo da música clássica; informações precisas sobre os compromissos que perpassam o mundo das bandas de metais e impressões detalhadas acerca da organização dos *pubs* que abrigam o mundo da música *folk*. Ao analisar os contrastes e traçar comparações entre os diferentes mundos musicais de Milton Keynes, a autora argumenta em prol de um fazer musical local. A cidade passa então a ser compreendida como um meio urbano heterogêneo, capaz de produzir os mais diversos tipos de engajamento musical.

No decorrer desta discussão, é desenvolvido o conceito de trilhas musicais⁸ como uma proposta flexível para a compreensão das práticas sociais e das ações coletivas compartilhadas. Segundo a autora: “O complexo caminho em que os mundos se interpenetram uns aos outros e possuem ligações amplas fora da localidade conduz a uma reconsideração do conceito de mundo musical como rota para compreender a prática musical local” (FINNEGAN, 1989, p. 131). A “rota para compreensão” das ações coletivas compartilhadas entre os diferentes mundos leva o nome de trilha musical. Diferente da complexidade estrutural característica de um mundo musical, as trilhas podem ser formadas por pessoas e por suas trajetórias e histórias de vida (*ibid.*, p.305).

Os conceitos propostos por Ruth Finnegan possuem correspondência nas ideias da geógrafa cultural Doreen Massey (1993). Para Massey, o que define uma localidade são as constantes relações e conexões que esta possui com outras localidades. Nas palavras da autora: “pensar as localidades desta maneira é salientar

⁷ A metáfora de *mundos musicais* é utilizada por Finnegan como um desdobramento do conceito de *Art Worlds*, formulado por Howard Becker em 1982. De acordo com a autora, a definição de mundos musicais: “... surge a partir da descrição dos próprios participantes (...) o termo também vem sendo usado por antropólogos para se referir à visão de mundo das pessoas, ou para diferenciar mundos sociais, enfatizando a diferença e complexidade cultural das ideias e práticas.” (Finnegan, 1989, p. 31, tradução minha).

⁸ Livre tradução do original *musical pathways*.

que a sua formação e seu caráter não podem ser compreendidos apenas pela observação de um lugar isolado.” (*ibid.*, p.144). Diferentes relações, ações e conexões podem formar uma localidade, ao mesmo tempo em que uma determinada localidade pode formar relações, ações e conexões. Com efeito, a autora sugere que “as identidades dos lugares mudam constantemente” (*ibid.*, p.145), podendo variar de acordo com o impacto de questões globais; porém, simultaneamente, ações de pessoas locais em níveis locais também podem influenciar eventos e condições em escalas globais. Nesse sentido, a ideia de “interior paulista” discutida no presente texto corresponde à constante relação entre eventos, ações e condições observadas em diferentes cidades de uma mesma região.

Tais pressupostos teóricos dialogam com o dossiê *O musicar como trilha para a etnomusicologia* (VILLELA *et al.*, 2019). Na perspectiva destes autores, *musicar*⁹ é uma ação situada, que se relaciona com o local de acordo com as práticas das pessoas envolvidas nas atividades. Já a localidade é considerada como um contexto dinâmico, fluido e em relação com outras localidades. Ao articular discussões sobre engajamento musical, localidade e comunidade, os autores buscam uma abordagem capaz de desconstruir “essencializações que tradicionalmente conectam estilos musicais específicos a localidades definidas” (*ibid.*, p.19). Logo, o musicar local é pensado como o produto do encontro de trilhas musicais distintas.

Em novo diálogo com Finnegan (2018), cabe notar que engajamentos musicais e processos de construção da localidade também podem ocorrer em “não lugares”. Seria esse o caso de trilhas musicais que levam ao deslocamento e ao trânsito dos participantes. Mais do que considerar as distâncias entre espaços físicos, Finnegan observou como essa movimentação integra um ritual de quebra da vida cotidiana: “Em Milton Keynes, como em outros lugares, as pessoas viajavam para participar da música” (*ibid.*, p.488). Ações que ocorrem ao longo desse trânsito – como conversas, avaliações, seleção do repertório que se escuta no rádio do carro, por exemplo – são preparativos que antecipam e que podem influenciar a performance dos envolvidos. “Os caminhos e rituais musicais da cidade não eram

⁹ Trata-se de uma livre tradução do termo *musicaking*, elaborado por Christopher Small (1998) na intenção de envolver as ações direta ou indiretamente relacionadas a uma determinada prática musical. Em suma, um mapeamento das diferentes possibilidades de engajamento com a música.

confinados ou definidos por bairros locais. Nesse sentido o musicar não era, em essência, ‘local’” (*ibid.*, p.489).

Para o argumento da presente discussão, os “não lugares” definidos por Finnegan podem ser entendidos como as viagens de uma cidade à outra. O fato é que, para compreender as trilhas e os caminhos musicais do choro no interior paulista, não basta considerar apenas a prática da roda; também é preciso observar que os músicos que trilham os caminhos possuem motivações pessoais para viajar: alguns não têm com quem tocar em suas respectivas cidades; outros estão comprometidos com um ideal de divulgação do choro; há ainda aqueles que querem divulgar suas produções artísticas e serem reconhecidos enquanto instrumentistas famosos. Em suma, os estímulos e justificativas para percorrer estradas em busca de rodas de choro são diversos. Nesse contexto, o ponto principal a ser observado é que o engajamento pessoal em uma trilha musical local é construído antes, durante e após os deslocamentos que levam esses instrumentistas às rodas.

III – O INTERIOR DE ONTEM E O INTERIOR DE HOJE

Historicamente, o interior paulista se desenvolveu com base no aumento expressivo da produção cafeeira e no crescimento intenso do número de imigrantes. Segundo Silva (2013, p. 2) entre o final do século XIX e o início do século XX essa região sofreu um processo conhecido como “Grande Imigração”. De acordo com esse historiador, o fim da escravidão trouxe consequências econômicas para o Brasil e “obrigou os agricultores paulistas a encontrar alternativas de mão-de-obra para a crescente cultura cafeeira, que agora penetrava nas terras do interior da província e necessitava de cada vez mais mão-de-obra para a lavoura” (*ibid.*). A solução foi importar trabalhadores estrangeiros, principalmente da Itália, mas também de outras partes da Europa, do Japão e do Oriente Médio (*ibid.*).

Semelhante discussão está presente em Doin *et al.* (2007, p.92) ao observarem que: “Concomitantemente à abolição efetiva do tráfico de escravos e graças a fatores vários — entre eles (...) a produção cafeeira e a intensificação da imigração — inicia-se o desenvolvimento das cidades situadas no ‘Brasil caipira’, especialmente na porção interiorana do mapa paulista (...)”. Segundo esses autores, o ideal de progresso imposto por uma elite “desejosa de modernizar-se” articulou duas forças vitais: *modernização* e *civilização* (*ibid.*, p.94). Como consequência desse

processo, a região se urbanizou quase que instantaneamente: “Rápido, então, lugarejos cresciam e tomavam forma de cidades, tornando-se, assim, centros bafejados pela *força da grana que construía e destruía coisas belas*, um verdadeiro admirável mundo, que mesclava sem possibilidades de separação o arcaico e o novo.” (*ibid.*, p.95).

Na década de 1930 a região presenciou a consolidação da economia industrial, o processo de expansão urbana e o final do ciclo do café (LIMA, 2007 p.12-13). Já entre as décadas de 1940 e 1950, houve tensões decorrentes do processo de industrialização, muitas delas envolvendo moradores da zona rural e habitantes da recente malha urbana. Ao observar tais contrastes Antônio Cândido aponta que:

Graças aos recursos modernos da comunicação, ao aumento da densidade demográfica e à generalização das necessidades complementares, acham-se agora frente a frente homens do campo e da cidade, sitiantes e fazendeiros, assalariados agrícolas e operários – bruscamente reaproximados no espaço geográfico e social participando de um universo que desvenda dolorosamente as discrepâncias econômicas e culturais (CÂNDIDO, 2010, p. 256).

Atualmente, o interior paulista se vê dominado pela monocultura da cana-de-açúcar. Como consequência dessa nova realidade, diversos impactos econômicos, sociais, culturais e ambientais foram observados na região. Não por acaso, Silva e Martins afirmam que: “Para o viajante que percorre as rodovias paulistas após a cidade de Campinas, indo em qualquer direção, a impressão que terá é que estará no meio de um gigantesco canal” (SILVA e MARTINS, 2010, p. 234). Baseados em uma análise concreta do agronegócio na região, os autores evidenciam as relações autoritárias nesse modelo de plantio e a falta de articulação entre as esferas sociais e ambientais¹⁰.

Assim como muitas cidades do interior paulista, São Carlos se desenvolveu em função da cafeicultura, tendo sua produtividade mais expressiva entre as décadas de 1910 e 1920. Nesse período, arte e cultura se resumiam a bailes promovidos por associações de imigrantes, apresentações teatrais, festas cívicas e comemorações religiosas. Com o crescimento da cidade, outras opções surgiram,

¹⁰ Silva e Martins (2010, p.203) apresentam dados do IEA (Instituto de Economia Agrícola) para as regiões de Araraquara, Franca, Jaboticabal, Jaú, Limeira, Piracicaba, Ribeirão Preto e São João da Boa Vista. De acordo com esse levantamento, em 2006 essa região tinha 1.342.607 hectares com cana de açúcar, sendo que em entre 2006 e 2007 houve diminuição na área de plantio de 32 produtos agrícolas entre eles: arroz (-10%), feijão (-13%), milho (-11%), batata (-14%), mandioca (-3%), algodão (-40%), tomate (-12%).

como o cinema, o circo, os espaços para show, os bares com música ao vivo, entre outras¹¹. Entretanto, práticas regulares e informais dedicadas exclusivamente ao choro só aconteceriam no município em 2010, com o início das atividades do grupo Academia do Choro – essa informação foi devidamente apurada em entrevistas com músicos que atuaram na cena musical são-carlense entre as décadas de 40 e 50 (BERTHO, 2015, p. 55).

Vale observar que Araraquara, Campinas, Limeira, Ribeirão Preto, Rio Claro e Tatuí são municípios com percursos históricos e perfis semelhantes ao descrito acima. É evidente que cada município possui características próprias e percursos históricos peculiares – Ribeirão Preto e Campinas, por exemplo, são cidades consideravelmente maiores que as demais. Já Tatuí, por conta do Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, possui um expressivo número de jovens estudantes de música e instrumentistas recém-formados. Guardadas essas devidas singularidades, o ponto que une as cidades dessa região é a presença de um passado notoriamente caipira e sua rápida modernização. Ou seja, em questão de poucas décadas essas cidades sofreram transformações e se modernizaram, chegando ao ponto de atualmente conciliarem uma herança rural, rústica e caipira – muitas vezes menosprezada – com um presente visivelmente urbanizado e em constante transformação.

Levando em conta tal trajetória compartilhada, seria sensato que a identidade musical dessas cidades estivesse, de algum modo, associada a características rurais – como a música sertaneja, a moda de viola ou ainda, de acordo com Antônio Cândido, o cururu¹². Porém, o que se observa é a coexistência de variadas práticas musicais, sem a predominância de um fazer musical exclusivamente dominante e representativo da região. Em outras palavras, apesar do passado rural/caipira favorecer um contexto de legitimidade para aquilo que poderia ser uma música típica da região, as cidades apresentadas neste artigo não demonstram uma identificação singular e majoritária com gêneros musicais predominantemente rurais. Mesmo em cidades como Tatuí, que promove eventos

¹¹ Mais informações sobre a história desse município podem ser encontradas em Jambersi e Arci (2009) e Lima (2007).

¹² Para Cândido (2010, p.11), o cururu é a “dança cantada do caipira paulista – cuja base é um desafio sobre os mais variados temas, em versos obrigados a uma rima constante (*carreira*) que muda após cada rodada”.

destinados ao incentivo do cururu¹³, também são encontrados festivais independentes de rock e de música autoral¹⁴. Tal pluralidade reforça a hipótese de que, apesar de uma herança caipira, o interior paulista atualmente concilia variadas iniciativas culturais, tanto tradicionais quanto modernas, sendo que algumas não possuem sequer relação histórica com essa região.

Outro exemplo deste sutil paradoxo é o cenário musical são-carlense que foi observado ao longo da minha pesquisa de mestrado. Seguem duas tabelas apresentando o cenário musical anual e semanal encontrado nessa cidade entre os anos de 2013 e 2015. Vale observar que nesse período o município contava com grandes festivais e com grupos que propunham práticas e fazeres musicais variados: maracatu, catira, orquestras, taiko e danças circulares (BERTHO, 2015, p. 56-57).

Cenário musical semanal são-carlense ¹⁵							
	segunda	terça	quarta	quinta	sexta	Sábado	Domingo
Sesc				bossa nova, instrumental, jazz, rock ou samba.			
Bares		bossa nova, pagode, rock, roda de choro, roda de samba, samba, sertanejo.					
Casas Noturnas			hip-hop, pagode, rap, rock, samba, sertanejo.				
Clubes				Bailes dançantes ou shows com música ao vivo.			

Tabela 1: Cenário musical semanal são-carlense

¹³ Um exemplo dessas iniciativas é o *Torneio Estadual de Cururu*, que integra o *Festival de MPB Raiz e Tradição*, que acontece na cidade de Tatuí. Para mais informações consultar: <http://www.diariodetatui.com/2013/10/o-que-e-o-torneio-estadual-de-cururu.html?m=1>.

¹⁴ Trata-se do *Grito Festival*, realizado pelo Coletivo Independente Pé Vermeio, entre outras organizações. Fonte: <http://tatui.sp.gov.br/noticias/9024/com-musica-danca-e-arte-4-edicao-do-grito-festival-foi-sucesso-de-publico-em-tatui>

¹⁵ As denominações utilizadas para descrever os gêneros musicais nesta tabela foram observadas empiricamente.

Cenário musical anual são-carlense ¹⁶						
	Janeiro/ Fevereiro	Março/ Abril	Maio/ Junho	Julho/Agosto	Setembro/ Outubro	Novembro/ Dezembro
Sesc	Programação musical constante. Contempla diversos gêneros.					
Bares e Casas Noturnas	Programação musical constante. Os gêneros musicais são determinados em função do perfil e do público do bar					
Festivais	<i>Grito Rock</i> (Fevereiro)		<i>Virada Cultural</i> (maio) <i>Matsuri</i> (maio)		<i>Festival Contato</i> (setembro)	<i>Chorando Sem Parar</i> (dezembro) <i>Sanca Hip-Hop</i> (Novembro)
Festas Municipais		<i>Festa do Clima</i> (abril)			Dia da padroeira (outubro)	Aniversário da cidade (Novembro)

Tabela 2: Cenário musical anual são-carlense

Diante do contexto observado em São Carlos, nota-se semelhante diversidade de atividades e práticas musicais pode ser facilmente encontrada na maioria das cidades citadas neste artigo. Vale observar que muitas dessas práticas configuram um elemento de inovação cultural local, enfatizando sonoridades que até então não possuíam expressividade nestas cidades. Nesse sentido, pode-se dizer que se trata de uma região multicultural que favorece o surgimento de novas atividades, novas práticas e, conseqüentemente, novas trilhas musicais.

III - O CHORO DAS [E NAS] RODAS

Em meados do século XIX, por volta de 1870, músicos amadores, em sua maioria servidores públicos, advindos da alfândega, correio ou militares, reuniam-se para fazer música em situações festivas; assim surgiam as primeiras rodas de choro. Diversos autores¹⁷ atribuem a origem desta manifestação ao Rio de Janeiro, que na época estava sob forte influência de ritmos e danças de origens europeias,

¹⁶ A organização bimestral foi adotada para facilitar a visualização e a organização da tabela. As informações apresentadas aqui têm 2013 como ano-base para os períodos de festivais e festas municipais.

¹⁷ A lista de autores que abordam a história do choro é vasta e compreende trabalhos com diferentes orientações teóricas: desde a simples organização de dados e apresentação de fatos documentais – Cazes (2010) e Diniz (2007) – até a historiografia crítica – Bessa (2010) e Lima Rezende (2014) – passando inclusive pela análise do discurso – Aragão (2013).

sobretudo a polca. De acordo com Sandroni: “Os conjuntos denominados choros estiveram entre os principais artífices das mudanças rítmicas sofridas pela polca, que analisamos através dos registros que nos chegaram pelas partituras para piano”. (SANDRONI, 2001, p.103). Há de se mencionar ainda um contexto cultural efervescente, marcado principalmente por reformas urbanas e suas consequências sociais e econômicas¹⁸.

Ao longo de aproximadamente 150 anos de história o choro atravessou diferentes fases e se adaptou aos mais variados contextos: adquiriu reconhecimento social e se profissionalizou (BESSA, 2010, p.34); oscilou entre o centro e a margem da indústria fonográfica até cair no ostracismo (LIVINGSTON-ISENHOOR e GARCIA, 2005, p. 88 - 98); e chegou a experimentar um verdadeiro “boom” durante a revitalização da década de 70 (SOUSA, 2009, p.31 – 36). Estas passagens tornam a história do choro rica e extensa, caracterizando um tema à parte. Entretanto, é de interesse deste texto, destacar que a roda esteve presente em todos os momentos dessa trajetória, desde o surgimento até os dias atuais, chegando a ser considerada a “matriz” do choro (LARA FILHO *et al.*, 2011 p.150).

Em linhas gerais, uma roda de choro é conduzida por um grupo base, quase sempre formado por músicos que desempenham as funções harmônica, melódica e rítmica¹⁹. Uma vez consolidado o grupo base, pode haver revezamentos com músicos profissionais ou amadores que frequentam o espaço onde esta prática acontece, geralmente em um bar ou restaurante. Entretanto, para participar destes revezamentos é necessário desenvolver habilidades musicais e compreender uma série de códigos sociais e morais. Sem o desenvolvimento prévio destes conhecimentos, a participação na roda está fadada ao fracasso.

Na prática, enquanto os artistas tocam, o público escuta e, em situações aleatórias, expressa reações individuais, como marcar a pulsação da música com mãos e pés, aplaudir ou movimentar o tronco e a cabeça sutilmente. Em meio a esta audiência, hora atenta, hora desatenta, encontramos instrumentistas que estão inicialmente no papel de público e, em determinado momento, pegam seus

¹⁸ Para mais informações consultar, por exemplo, Contier (2004, p.5-8) e Wisnik (1983, p.159-161).

¹⁹ No choro, geralmente estas categorias dividem-se em instrumentos solistas (flauta, bandolim, clarinete, saxofone entre outros) e acompanhadores (violão de seis cordas, violão de sete cordas, cavaco, pandeiro e variadas percussões). Existe ainda o uso da voz; no entanto, poucos choros possuem letra, o que torna esta prática pouco usual.

instrumentos, ocupam um lugar na mesa dos músicos e começam a tocar. É uma situação na qual o conhecimento técnico-musical diferencia o público geral (que escuta e expressa reações individuais) dos participantes em potencial (habilitados tecnicamente a sentar na roda e fazer música coletivamente).

Diante das características expostas até aqui, o choro praticado nas rodas pode ser compreendido como uma música instrumental desafiadora. A dificuldade técnica presente no fraseado dos solistas, bem como as complexas conduções e variações de padrões rítmicos empregados pelos violões, pandeiros e percussões, requer dedicação constante por parte dos instrumentistas, que são desafiados a superar tais obstáculos através do estudo, da dedicação e do engajamento. Esta característica levou o choro a ser tocado por músicos cada vez mais especializados e apreciado por uma audiência seleta, capaz de compreender e valorizar tal aprimoramento. Importante destacar que esta sofisticação na relação performer-público é uma tendência contemporânea que reflete a adaptação ao contexto de produção sonora atual – diferente, por exemplo, do contexto essencialmente informal e festivo observado no período de gênese desta música.

Atualmente essas manifestações são realizadas em diversos estados e países, sendo que no interior paulista acontecem regularmente em Araraquara, Campinas, Limeira, Ribeirão Preto, Rio Claro, São Carlos e Tatuí²⁰. Cada qual possui características próprias no que diz respeito à instrumentação, formas de participação, duração, local de realização, sonorização, periodicidade, divulgação, patrocínios e apoios (BERTHO, 2015, p. 59-61). Apesar das notáveis diferenças, esses espaços partilham de um fazer musical em comum: a prática regular, periódica e informal de um repertório específico, fundamentalmente composto por choros, ao qual podem ser incluídos ainda maxixes, polcas, baiões, *schottisch*, quadrilhas e valsas. Os instrumentistas participantes são jovens e adultos, geralmente têm entre 20 e 60 anos, são de classes sociais e graus de escolaridade variados e possuem diversos níveis de formação musical – desde iniciantes até músicos profissionais.

²⁰ Tais dados são fruto da minha atuação enquanto pesquisador, que se deu entre os anos de 2017 e 2019. Não descarto a possibilidade de cidades próximas com práticas semelhantes; também não descarto a chance de algumas dessas rodas terem sido interrompidas após 2019. Em todo caso, ressalto a falta de estudos acadêmicos e a escassez de bibliografia específica sobre o tema.

Vídeos produzidos ao longo da já mencionada pesquisa de mestrado (BERTHO, 2015) podem servir como referência audiovisual para compreensão da sonoridade e do ambiente dessas práticas. São registros da roda organizada pela AdC entre os anos de 2013 e 2015 que foram organizados e categorizados de acordo com as temáticas abordadas naquela pesquisa. Esse material, composto de cinco vídeos, apresenta uma dimensão geral do objeto de pesquisa e pode ser acessado no seguinte link: bit.ly/performanceadc.

III - O CHORO NAS [E DAS] ETNOGRAFIAS: ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS PARA INVESTIGAÇÃO DAS RODAS.

Com o intuito de investigar rodas de choro em seu contexto cultural, busco compreendê-las como um processo que pode ser descrito e interpretado. Desse modo, faço uso da etnomusicologia, entendida por Rafael José de Menezes Bastos como um encontro de perspectivas inesgotáveis entre música e antropologia²¹. Semelhante postura é apresentada por Tiago Oliveira Pinto, que compreende a etnomusicologia como uma disciplina de “natureza híbrida” (PINTO, 2001, p. 223), pertencente tanto à musicologia, pelos conteúdos, quanto à antropologia, pelo método de pesquisa. Na abordagem musicológica, a música é compreendida enquanto texto e sua avaliação é feita com base em gravações e registros. O enfoque antropológico, por sua vez, prevê a ida a campo e a inserção do pesquisador no contexto cultural (*ibid.*, p.251).

Os dados apresentados no presente texto são baseados no enfoque antropológico, construídos por meio de pesquisa de campo em cada um dos municípios citados. Assim, por um período de aproximadamente um ano e meio, entre março de 2018 e agosto de 2019, foram produzidas entrevistas semiestruturadas, caderno de campo e registros audiovisuais – vídeos e fotografias que estão em fase de edição. Logo, o estudo foi feito com base em observações, descrições e análises das práticas musicais investigadas. Partindo dessas atividades, busquei construir uma visão analítica sobre as rodas de choro, utilizando, para isso, o conceito de etnografia da música, compreendida como:

²¹ Para abordagem histórica da etnomusicologia ver Bastos (2013, p.31-77).

... a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (SEEGER, 2008, p. 239).

Em relação à construção da etnografia, partilho da proposta de Campbell e Lassiter (2015), ao entender que se trata de uma prática que mistura reflexão e ação, sendo necessário: “ficar atento sobre como as nossas próprias posições podem se manifestar e influenciar nosso trabalho etnográfico.” (*ibid.*, p. 54). Uma vez imerso na roda, fiz uso da observação participante, entendida aqui de acordo com Gomes (2014), ou seja, buscando a compreensão da cultura pela vivência concreta em seu meio. Para o autor: “Não basta observar os fenômenos, não basta entrevistar as pessoas que deles participam, não basta conhecer os documentos materiais ou ideológicos de uma cultura. É preciso vivenciá-la!” (*ibid.*, p.56.). Dotado desse referencial teórico-metodológico, minha atuação nas rodas não foi apenas como pesquisador, mas também como músico engajado nos musicares locais de cada município.

Ao longo da pesquisa, minha base se tornou a cidade de São Carlos, tanto pela afinidade pessoal que possuo com os músicos da Academia do Choro – grupo que pesquisei na já mencionada pesquisa de mestrado – quanto pela proximidade geográfica com as outras cidades. A Figura 1 mostra que a cidade de São Carlos está localizada praticamente em meio aos demais municípios; a Figura 2 mostra um mapa das cidades pesquisadas em relação aos limites do Estado e à sua capital, a cidade de São Paulo.

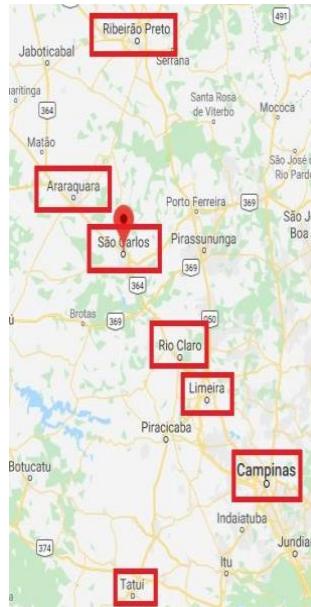


Figura 1: Mapa das cidades pesquisadas. Fonte: <http://www.mapas-sp.com/municipios.htm>

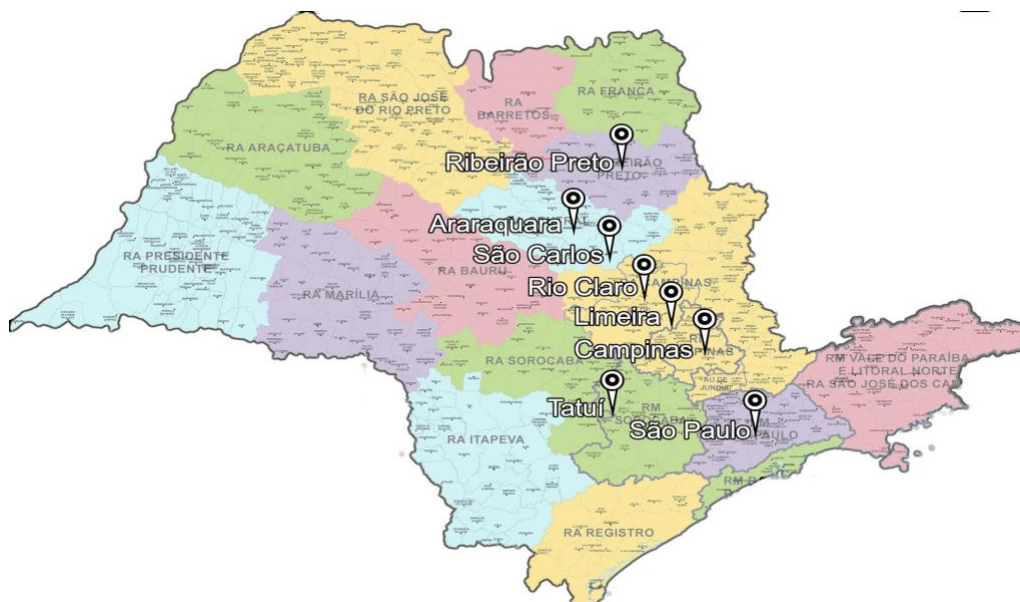


Figura 2: Mapa das cidades pesquisadas dentro dos limites do Estado de São Paulo e a relação dessas cidades com a capital paulista. Fonte: <http://www.mapas-sp.com/municipios.htm>

Devido às irregularidades nos calendários desses municípios, e algumas vezes devido aos impedimentos dos próprios integrantes das rodas, algumas atividades foram canceladas por falta de participantes e outras foram agendadas em cima da hora. Diante dessa situação foi importante me estabelecer em uma cidade que permitisse idas e vindas entre uma cidade e outra. Dessa forma, as viagens entre São Carlos e as outras cidades com o objetivo de realizar trabalho de campo se

tornaram uma atividade constante. Esse “vai e volta” foi importante para que a construção dos dados se desse de maneira sistemática, respeitando as peculiaridades e as características de cada espaço.

Conforme a minha presença se tornou frequente, os músicos ficaram sabendo da minha pesquisa e alguns chegaram a solicitar caronas para participar das rodas. Ao longo desse deslocamento muitos conhecimentos e informações foram compartilhados: desde assuntos pessoais – como relações familiares e posicionamentos políticos – até impressões particulares sobre a prática musical. No caminho de ida, era frequente os músicos projetarem suas expectativas sobre como seria a roda, frases comuns desse momento eram:

- Será que o *Fulano* vai estar lá hoje?
- Estudei tal música a semana toda para tocar nessa roda!
- Espero que hoje comece um pouco mais tarde, assim dá tempo de comer algo antes de tocar.

Já no caminho de volta inevitavelmente eram feitas avaliações gerais, tanto sobre o andamento do evento, quanto sobre suas próprias performances:

- Nossa, hoje errei a parte B de um choro que eu toco há mais de dez anos!
- Você viu só como o *Fulano* está tocando bem? Ele evoluiu muito de uma semana para outra.
- Fui muito bom rever *Fulano*, estava com saudade de tocar com ele!²²

IV – APONTAMENTOS SOBRE AS NOVAS TRILHAS DO CHORO NO INTERIOR PAULISTA

O primeiro ponto para entender a criação de novas trilhas do choro no interior paulista é compreender que instrumentistas viajam de um município a outro com o único objetivo de frequentar as rodas. A esta prática proponho o nome de *intercâmbio regional* bem como uma divisão entre *músicos locais* – que são os

²² Todas essas frases foram recorrentes ao longo das viagens. Ouvi mais de uma vez cada uma delas e as registrei em diário de campo, naturalmente com variações linguísticas, mas, em essência, sempre com o mesmo sentido. Como foram ditas por diferentes pessoas em dias variados, optei por não identificar a autoria dos que as disseram.

residentes na cidade em que a roda acontece – e *músicos visitantes* – aqueles que viajam das cidades próximas.

As situações vivenciadas pelos músicos locais e visitantes em um contexto de intercâmbio regional agregam experiências para ambas as partes e estabelecem diversos níveis de relação entre os participantes. Os músicos locais, por exemplo, sentem-se honrados com a presença dos visitantes externos, pois sabem que, na maioria das vezes, o próprio visitante arca com os gastos da viagem, tendo como motivação participar de uma roda musicalmente desenvolvida e culturalmente estabelecida. Os visitantes, por sua vez, ficam satisfeitos com tal reconhecimento e podem reivindicar que os músicos locais frequentem as rodas de suas cidades²³. Dito isso, convém observar informações gerais sobre o contexto em que essas situações ocorrem no interior paulista:

Dados gerais							
Município	Araraquara	Campinas	Limeira	Ribeirão Preto	Rio Claro	São Carlos	Tatuí
Nome ²⁴	<i>Sarambeque</i>		<i>Choro de resistência</i>	<i>Choro da Casa</i>	<i>Choro de Coreto</i>	<i>Academia do Choro</i>	
Lugar	Praça	Bar	Casa de cultura	Praça	Praça	Bar	Loja de Conveniência
Horário de início	20h	~ 21h ²⁵	20h	~20h	20h	21h	~20h
Duração	3 horas	indefinida	2 horas	indefinida	2 horas	3 horas	indefinida
Dia da semana	terça	terça	segunda	segunda	quarta	quinta	terça
Periodicidade	semanal	semanal	mensal	semanal	mensal	semanal	semanal
Integrantes fixos ²⁶	quatro	três	dois	seis	dois	quatro	três
Idas a campo ²⁷	2	2	2	10	3	18	2

Tabela 3: Dados gerais das rodas de choro observadas

²³ Estas atitudes são observadas em frases sutis como “Foi muito legal que vocês vieram, voltem sempre!” ou “Agora vocês precisam ir para nossa roda lá em Ribeirão Preto”.

²⁴ Algumas rodas de choro são vinculadas a projetos específicos que mantêm outras atividades além da promoção das rodas.

²⁵ “~” significa “aproximadamente”, ou seja, os horários precedidos por esse símbolo indicam a possibilidade de variação de até meia hora antes ou depois dependendo do quórum. Não por acaso, essa flexibilidade ocorre em rodas com duração indefinida. Desse modo, mesmo se esses encontros começarem antes ou depois do horário estabelecido pode haver prorrogação do horário original.

²⁶ Esse número diz respeito aos integrantes que, direta ou indiretamente, se comprometeram em participam de todas as rodas. Além desses integrantes, pode haver ainda outros participantes voluntários que aparecem para participar em dias esporádicos.

²⁷ Nota-se que as cidades de São Carlos e Ribeirão Preto tiveram mais idas a campo. Em relação a São Carlos, esse fato se deu pois essa era a minha cidade base, como explicado anteriormente. Quanto a Ribeirão Preto, convém observar que o projeto Choro da Casa é uma iniciativa com diversas atividades, que serão explicadas adiante e que conseqüentemente demandaram mais idas a campo.

Como pode ser observado, as características das rodas variam em cada uma das sete cidades. Essa diversidade é um reflexo direto do engajamento dos participantes com a prática musical. Cabe notar que apenas duas das sete rodas observadas possuem periodicidade mensal e, coincidentemente, também possuem menos de três integrantes compondo o núcleo fixo. Esse fato, no entanto, possui relação com a disponibilidade e o planejamento dos organizadores, não significando necessariamente menor engajamento por parte dos responsáveis.

Na época da pesquisa, os projetos *Choro de Resistência* e *Choro de Coreto* eram coordenados pelos músicos Rui Kleiner e Léo Ozawa. Ambos residiam em Piracicaba e mensalmente se deslocavam para Rio Claro e Limeira exclusivamente para promover as rodas. Isso explica, por exemplo, a semelhança entre os dois eventos: mesmo horário de início, mesmo tempo de duração, mesma periodicidade e mesmo número de integrantes no núcleo fixo. Em conversas informais com os dois integrantes, notei que o *Choro de Resistência* é “muito mais que um simples grupo”, trata-se de um ideal de vida e de uma iniciativa que visa realizar ações relacionadas ao choro em diversas cidades da região.

Apesar de residirem em Piracicaba, eles não possuíam um projeto fixo de rodas de choro nessa cidade²⁸. A solução encontrada para tocar em rodas foi realizá-las em outros municípios, de modo que em Limeira eles ocupavam o espaço de uma Casa de Cultura intitulada *Casa de Esquina* e em Rio Claro eles desenvolviam um projeto chamado *Choro de Coreto*. Diante dessa situação, os dois músicos mantinham compromissos mensais em cada uma das referidas cidades e, paralelamente, participavam de rodas em outras cidades. Rui e Léo também possuíam projetos de divulgação do choro nas cidades de Campinas e Águas de São Pedro.

²⁸ Em conversas informais com os integrantes do *Choro de Resistência*, eles me disseram que acreditam não haver “espaço” para eles na cidade de Piracicaba.



Fotografia 1: Léo Ozawa (violão 7 cordas) e Rui Kleiner (violão tenor), ambos de Piracicaba, em uma atividade do *Choro de Resistência* em Rio Claro, no dia 11 de outubro de 2018. Foto do autor.

A roda realizada em Ribeirão Preto, por sua vez, acontece na praça XV de Novembro, na região central da cidade. Horas antes do início, ocorrem oficinas de instrumento (cavaco, violão e pandeiro) que são oferecidas gratuitamente em um prédio público, localizado em frente à praça onde a roda é realizada. São aulas coletivas, abertas a toda a população e ministradas pelos próprios integrantes do projeto *Choro da Casa*. Desse modo, logo após as oficinas, os alunos têm a oportunidade de observar na prática da roda o conteúdo que foi abordado horas antes na sala de aula. A realização de oficinas nesse espaço e nesse horário garante a presença de um público muito específico para a roda: pessoas interessadas em aprender a tocar choro. Diante dessa realidade, as idas a campo para etnografar a roda de Ribeirão se tornaram também momentos de apreciar as oficinas e as demais atividades do projeto *Choro da Casa*²⁹. Além das rodas e das oficinas, o projeto Choro da Casa promove um festival anual de choro, apresentações temáticas e concertos de caridade.

²⁹ Para maiores informações ver: <https://www.facebook.com/ProjetoChoroDaCasa>.



Fotografia 2: Roda de Choro do Projeto *Choro da Casa*, em Ribeirão Preto em 25 de junho de 2018 – plano aberto. Foto do autor.



Fotografia 3: Roda de Choro do Projeto *Choro da Casa*, em Ribeirão Preto em 25 de junho de 2018 – plano fechado. Foto do autor.

Já em Campinas, a roda acontece em um estabelecimento comercial chamado Vila Bar, no distrito de Barão Geraldo. A roda existe desde 2002, e começou como uma iniciativa informal dos alunos do curso de música da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Segundo Eduardo Fiorussi, violonista que na época participou desse núcleo de estudantes: “Essa roda era muito descontraída; a maioria dos músicos estava se iniciando na linguagem do choro” (FIORUSSI, 2012, p.10). Com o passar do tempo, músicos da cidade de Campinas e região começaram a frequentar esse espaço. Diversos grupos musicais e iniciativas culturais se formaram a partir desse contexto, e “muitos músicos que ali se iniciaram no choro hoje tocam profissionalmente também” (FIORUSSI, 2012, p.10). Atualmente a “Roda do Vila”, como é popularmente conhecida, acontece às terças feiras, a partir das 21h

e o número de participantes varia a cada semana, podendo reunir mais de 10 músicos, entre profissionais, estudantes da Unicamp e amadores.



Fotografia 4: Roda de Choro no Vila Bar, em Campinas, realizada no dia 16 de outubro de 2018. Da esquerda para direita: Roberto Amaral dos Santos (pandeiro), Maurício Reis Guil (violão 7 cordas) e Helder Pinheiro (violão). Foto do autor.

No início desta pesquisa, o saxofonista Alcides Cardoso (Fotografia 5) liderava uma roda de choro em uma praça na cidade de Araraquara. Entretanto, após dificuldades para encontrar músicos disponíveis para assumir esse compromisso – que era semanalmente às terças-feiras – Alcides decidiu interromper o projeto. Outras iniciativas estão ligadas à prática do choro nessa cidade, mas possuem características que as distanciam do escopo analítico do presente estudo³⁰. Entretanto, convém esclarecer que atualmente Alcides é um dos principais entusiastas do choro na região, pois participa constantemente das atividades dos projetos *Choro da Casa* e *Academia do Choro*. Nesse sentido, mesmo após a suspensão da roda que ele organizava em Araraquara, pode-se dizer que ele continuou contribuindo para a construção de novas trilhas musicais, principalmente entre as cidades de Araraquara, São Carlos e Ribeirão Preto.

Um exemplo dessa construção se deu no dia 13 de agosto de 2013 durante uma roda da AdC. Nessa situação Alcides apresentou o clarinetista Rafael Leone aos

³⁰ Geralmente, essas outras iniciativas são sonoramente amplificadas (utilizam microfones, caixas de som etc.) e possuem objetivos apresentacionais, muitas vezes realizadas no formato de concertos ou shows.

músicos de São Carlos. A partir deste dia a participação do clarinetista se tornou frequente em outras rodas. Após este encontro, Rafael passaria a ensaiar e se apresentar em outros contextos com o violonista Maurício Tagliadello e o pandeirista Ricardo Cury, que o conheceram no referido 13 de agosto (Fotografia 6).



Fotografia 5: Alcides Cardoso. Foto do autor.

Quase um ano depois, em 28 de outubro de 2014, a AdC recebeu o cavaquinista Alexandre Gonçalves Peres e o violonista João Roberto, ambos de Ribeirão Preto e integrantes do projeto *Choro da Casa*. Cabe mencionar que os músicos de São Carlos e os de Ribeirão Preto já se conheciam e haviam tocado juntos em outras oportunidades. Diferente das participações espontâneas mencionadas anteriormente, a viagem dos músicos de Ribeirão Preto havia sido combinada dias antes em Leme, durante a quarta edição da *Semana Seu Geraldo de Música*, que ocorreu entre 18 e 25 de outubro³¹. Geralmente, os festivais e eventos destinados ao choro, como é o caso da *Semana Seu Geraldo de Música*, possuem rodas como parte da programação e conseqüentemente movimentam a cena do choro no interior

³¹ De acordo com o site oficial, trata-se de “um evento anual que concentra, em uma semana, aulas, cursos, práticas de conjunto para músicos intermediários e profissionais, tornando-se uma espécie de “curso intensivo de choro”. Para maiores informações consultar: <http://www.semanaseugeraldo.com/>.

paulista. Entretanto, para entender a contribuição desses eventos na constituição das trilhas musicais é necessário observar dois fatores atrelados ao surgimento dos mesmos.



Fotografia 6: Da esquerda para direita: Ricardo Cury (pandeiro), Maurício Tagliadelo (violão) e Rafael Leone (clarinete). Foto gentilmente cedida por Maurício Tagliadelo.

Quase um ano depois, em 28 de outubro de 2014, a AdC recebeu o cavaquinista Alexandre Gonçalves Peres e o violonista João Roberto, ambos de Ribeirão Preto e integrantes do projeto *Choro da Casa*. Cabe mencionar que os músicos de São Carlos e os de Ribeirão Preto já se conheciam e haviam tocado juntos em outras oportunidades. Diferente das participações espontâneas mencionadas anteriormente, a viagem dos músicos de Ribeirão Preto havia sido combinada dias antes em Leme, durante a quarta edição da *Semana Seu Geraldo de Música*, que ocorreu entre 18 e 25 de outubro³². Geralmente, os festivais e eventos destinados ao choro, como é o caso da *Semana Seu Geraldo de Música*, possuem rodas como parte da programação e conseqüentemente movimentam a cena do choro no interior paulista. Entretanto, para entender a contribuição desses eventos na constituição das trilhas musicais é necessário observar dois fatores atrelados ao surgimento dos mesmos.

³² De acordo com o site oficial, trata-se de “um evento anual que concentra, em uma semana, aulas, cursos, práticas de conjunto para músicos intermediários e profissionais, tornando-se uma espécie de “curso intensivo de choro”. Para maiores informações consultar: <http://www.semanaseugeraldo.com/>.

O primeiro fator a ser considerado é a expansão e a renovação do choro nas últimas décadas do século XX. Não por acaso o último capítulo do livro *Choro, do quintal ao municipal*, do cavaquinista Henrique Cazes, é intitulado “Choro por toda parte”, onde são descritas iniciativas da década de 90 em diversos países e regiões nacionais nas quais a “musicalidade chorística aparece reciclada e revigorada” (CAZES, 2010, p. 202). O segundo fator é a institucionalização do choro, que através de cursos e escolas³³, contribui para a multiplicação dos músicos, muitas vezes jovens dispostos a viajar para outras cidades em busca de lugares para tocar e festivais onde possam se aperfeiçoar.



Fotografia 7: Ao fundo e em foco os violonistas João Roberto, de Ribeirão Preto, e Maurício Tagliadello, de São Carlos. Foto do autor³⁴.

A relação entre a produção do choro nas últimas décadas do século XX e sua respectiva institucionalização é tema que carece de estudos no meio

³³ Cito como exemplos o Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, em Tatuí, SP, a Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro e a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, em Brasília.

³⁴ Trechos desse encontro foram filmados e estão disponíveis no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=FSP_GElex4 – mais especificamente entre os instantes 2’50” e 6’40”.

acadêmico³⁵. A presença deste cenário no interior paulista nos coloca diante de um capítulo recente, ainda em construção, da história do gênero. Em entrevista, Tiago Veltrone – bandolinista e fundador da AdC – comenta alterações referentes a essa recente expansão e institucionalização:

Tiago — Quando eu fui para Leme, fiquei espantado quando vi a galera tocando, tinha bastante gente! Eu lembro que na época que eu estava estudando tinha muito pouco, tinha um pouco em São Paulo um pouco no Rio de Janeiro um pouco em Tatuí. Mas hoje em dia tem em cada canto.

Algumas considerações são necessárias para compreendermos essa mudança de paradigma: Tiago foi aluno do Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” entre 2003 e 2009; nesse período as atividades do curso de choro no Conservatório estavam em fase de consolidação, como Tiago observa em outro trecho da entrevista: “Em Tatuí o pessoal estava começando a fazer choro. Era bem fraco ainda quando entrei, a galera estava pesquisando”³⁶. Vale notar que o período ao qual esse músico se refere é anterior à realização da *Semana Seu Geraldo de Música*, em Leme – cuja primeira edição foi em 2010 – bem como à fundação do projeto *Choro da Casa* de Ribeirão Preto – que iniciou suas atividades em abril de 2012. Logo, é possível afirmar que o intercâmbio regional entre os músicos de Tatuí, São Carlos, Leme e Ribeirão Preto era menos intenso, para não dizer inexistente. Também pode-se constatar que o curso de choro do Conservatório foi um dos principais pilares para a formação de músicos que atualmente se dedicam ao choro e à consequente disseminação dessas novas trilhas pelo interior paulista.

Ainda em relação ao Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, vale mencionar que muitos músicos que organizam projetos e movimentos de roda de choro no interior paulista foram alunos desta instituição. Entre os já citados neste texto destaco o violonista Maurício Tagliadello, o pandeirista Ricardo Cury, o cavaquinista Alexandre Gonçalves Peres e o bandolinista Tiago Veltrone. No período de construção dos dados para a presente pesquisa, a roda de choro de Tatuí era realizada em uma loja de conveniência sem horário específico para terminar e contava com a presença de muitos alunos e professores do Conservatório.

³⁵ Dentre os poucos trabalhos que abordam esta relação destaco a pesquisa da prof. Dra. Sheila Zagury (2014), que tece algumas considerações sobre grupos de choro contemporâneos e a formação acadêmica dos seus respectivos integrantes.

³⁶ Outros trechos da entrevista estão em BERTHO, 2015, p. 69-71.



Fotografia 8: Roda de Choro organizada pelos estudantes do Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, em Tatuí, em 18 de setembro de 2018. Foto do autor.

Apesar dessa roda figurar “oficialmente” no calendário semanal da cidade, sabe-se que iniciativas espontâneas podem acontecer em Tatuí. Devido à dinâmica da própria cidade, que acomoda alunos do conservatório, a prática das rodas se molda à sociabilidade dos estudantes, como afirma Tagliadello:

Maurício – Além de tudo, o choro tem muito essa tendência da amizade, por exemplo: “Vamos fazer uma comida em casa? Já aproveitamos e fazemos o som!” Então a hora que você vê já virou uma roda!

Renan – Vocês moravam em quantos?

Maurício – Era uma média de quatro ou cinco, geralmente quatro. Mas era assim, chamava toda galera: “Vamos fazer um rango!”. Nisso um tirava um bandolim, o outro pegava o pandeiro e já era a roda. Essa coisa da amizade, entendeu? Tudo era uma roda disfarçada, ou um churrasco, tudo era pretexto para fazer uma roda. Claro que tinha o churrasco, mas o prato principal era a roda (risos).

Além de influenciar o fazer musical, as ocasiões de intercâmbio regional servem como referências contemporâneas para a construção dos padrões locais de organização e produção sonora, como observa Veltrone em outro trecho da entrevista:

Tiago – Você vê o pessoal de Ribeirão Preto como eles são organizados, eles fazem uma caixinha e compram um *pendrive* para todo mundo da roda, gravam todos os choros para galera ouvir. Foram para o festival de Leme e com o dinheiro da caixinha eles pagaram almoço para todo mundo que foi de Ribeirão!

No que se refere ao padrão de produção sonora, cito o uso do *pendrive* como suporte para armazenar e distribuir gravações, processo que certamente facilita o acesso às principais referências do gênero e influencia a construção do repertório. Quanto aos padrões de organização, destaco a “caixinha” como estratégia de financiamento coletivo, e, sabendo que se trata da arrecadação de fundos para um festival de música, pode-se dizer que esta forma de investimento contribui para formação musical dos participantes.

Finalmente, compreendo que os intercâmbios regionais do dia 28 de outubro de 2014 e do dia 13 de agosto de 2013 são um exemplo dos cruzamentos de trilhas musicais distintas que se revelam em diversas instâncias: nos contatos que surgem em festivais; na honra de tocar com músicos visitantes; na reivindicação pela presença dos músicos locais; entre outras situações. Observo ainda que, mesmo diante das particularidades de cada roda, elas produzem um resultado sonoro muito próximo e proporcionam a realização de performances semelhantes em diferentes ambientes (praças, bares e lojas de conveniência) e sob condições muitas vezes adversas, podendo se relacionar e influenciar o fazer musical umas das outras. Desse modo, temos o interior paulista como meio heterogêneo de produção musical (FINNEGAN,1989) que articula aspectos informais da roda e características contemporâneas locais.



Fotografia 9: Rui Kleiner (bandolim), de Piracicaba e Tiago Veltrone (bandolim), de São Carlos, em uma roda em São Carlos no dia 03 de maio de 2018. De costas, o violonista Maurício Tagliadello, também de São Carlos. Foto do autor.

CONCLUSÃO

“Mas, afinal, cadê o café?” Retomando as palavras de Maurício Tagliadello no início deste artigo, podemos traçar um paralelo nada ortodoxo: se, por um lado, a cafeicultura desapareceu das zonas rurais do interior paulista, por outro as rodas de choro vêm florescendo na região. Em pouco mais de cem anos – desde o final do século XIX até as primeiras décadas do século XXI – o interior do estado de São Paulo sofreu mudanças bruscas que tiveram consequências sociais, ambientais, econômicas e culturais profundas para o modo de vida da região. Esses processos de urbanização criaram condições para o florescimento de um ambiente cultural variado e plural. Desse modo, a oferta de atividades musicais nessas cidades atende aos mais diversos anseios e demandas, não apenas do choro, mas também de outros gêneros, práticas e sonoridades que, na maioria das vezes, não possuem conexão com o passado caipira da região. O fato é que esse multiculturalismo proporciona condições para a construção de novas trilhas musicais, que vêm sendo fortalecidas, por exemplo, através de intercâmbios regionais de músicos e instrumentistas.

Observo ainda que as novas trilhas que convergem nas rodas de choro do interior do estado de São Paulo constituem um senso híbrido de localidade, “sempre no processo de se fazer, sempre contestadas” (MASSEY, p.149). Aplicar esse modelo teórico às rodas de choro dessa região é reconhecer que o ato de tocar choro influencia o local e que, simultaneamente, a localidade influencia o choro praticado. Diante dessa relação complexa e ambígua, observa-se que novos contatos e relações pessoais são forjadas através dos intercâmbios regionais; entretanto, ao mesmo tempo, algumas rodas deixam de acontecer por falta de músicos.

Finalmente, para além do evento musical *per se*, vale observar que músicos de diferentes cidades cumprem um ritual quando saem de suas casas para tocar. Ou seja, mesmo que em seus “não lugares”, as trilhas musicais do choro continuam sendo elaboradas nas estradas e rodovias do interior paulista. Sendo assim, cada expectativa criada nas idas e cada avaliação feita na volta das viagens integra o processo de constituição dessas trilhas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca. 2013.

BERTHO, Renan Moretti. *Academia do choro: performance e fazer musical na roda*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil nos anos 1920 e 1930*. São Paulo, SP: Alameda, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11. ed. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2010.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 4. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade a questão da identidade cultural. *Fênix* (Uberlândia), v. I, p. 1-22, 2004.

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

DOIN, José Evaldo de Mello; PERINELLI NETO, Humberto; PAZIANI, Rodrigo Ribeiro e PACANO, Fábio Augusto. A Belle Époque caipira: problematizações e oportunidades interpretativas da modernidade e urbanização no Mundo do Café (1852-1930). *Revista Brasileira de História*, n. 53, v. 27, p.91-122, 2007.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

_____. The Real Realization of Music-ritual: local, not-local and localized. In: REILY, S. A.; BRUCHER, K. (Org.). *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, p.487-98. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315687353>.

JAMBERSI, Belissa do Pinho; ARCE, Alessandra. A Escola Normal e a formação da elite intelectual da cidade de São Carlos (1911 – 1930). *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n.33, p.122-141, mar.2009.

LAMAS, Guilherme; BERTHO, Renan. Cochichando de Pixinguinha: influências e contrastes em três gravações. In: *IX ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2019*, p. 423-36. Campinas, SP: Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, SP. 2019.

LARA FILHO,IVALDO; SILVA, Gabriela; FREIRE, Ricardo. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. *Per Musi*. Belo Horizonte, No. 23, p.148-61, 2011.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

LIMA, Renata Priore. *O processo e o (des)controle da expansão urbana de São Carlos (1857- 1977)*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos. 200.

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

MASSEY, Doreen. Questions of Locality. *Geography*, v. 78, n. 2, p.142–49, 1993.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2001.

SEEGER, Anthony. Etnografias da música. Tradução de Giovanni Cirino. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-60, 2008.

SILVA, Maria Aparecida de Moraes; MARTINS, Rodrigo Constante. A degradação social do trabalho e da natureza no contexto da monocultura canavieira paulista. *Sociologias* [online], vol.12, n.24, p. 196-240, 2010.

SILVA, Henry Marcelo Martins. Café, imigração e urbanização no interior paulista. *Fato & Versões - Revista de História*. Uberlândia, v.5 n.9. p.1-15, 2013.

SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. *O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

VILLELA, Alice; TONI, Flávia Camargo; MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de; GRUNVALD, Vitor. O musicar como trilha para a etnomusicologia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 73, p. 17-26, ago. 2019.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música* [Série “O nacional e o popular na cultura brasileira”]. 2. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.

ZAGURY, Sheila. *Os Grupos de Choro nos Anos 90 no Rio de Janeiro: suas Re-Leituras dos Grandes Clássicos e Inter-Relações entre Gêneros Musicais*. 263 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2014.

RENAN MORETTI BERTHO é doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Entre 2019 e 2020 realizou estágio de pesquisa na School of Music da University College Dublin (UCD/Irlanda) sob orientação de Thérèse Smith. Possui mestrado em Música (com ênfase em etnomusicologia) pela Unicamp (2015) e graduação em Educação Musical pela Universidade Federal de São Carlos (2008). Desde 2007 atua como flautista em grupos de choro e samba, tendo se apresentado em importantes festivais, como a Virada Cultural Paulista, o Brasil Instrumental e o Chorando Sem Parar. Atualmente, participa como pesquisador do projeto temático "O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia", coordenado por Suzel Ana Reily onde desenvolve a pesquisa "Trilhas do choro: entre o participativo e o apresentacional nas rodas do interior paulista" (bolsa FAPESP).