

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**INSTITUTO DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**Vinícius Veigel Vargas**

**Da Roda de Choro a Los Choros de Madrid:  
prática e recepção da música brasileira na Espanha**

**Porto Alegre  
2021**

Vinícius Veigel Vargas

Da Roda de Choro a Los Choros de Madrid:  
prática e recepção da música brasileira na Espanha

Projeto de graduação em Música Popular apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre  
2021

Vinícius Veigel Vargas

Da Roda de Choro a Los Choros de Madrid:  
prática e recepção da música brasileira na Espanha

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de “bacharel” e aprovado em sua forma final pelo Curso de Música Popular, obtendo conceito A.

**Banca Examinadora:**

---

Dr. Rafael Henrique Soares Velloso  
UFPel

---

Doutorando Paulo Fernando Parada  
UFRGS

---

Dr. Prof. Reginaldo Gil Braga  
Orientador  
UFRGS

Porto Alegre, 31 de Maio de 2021.

## CIP - Catalogação na Publicação

Vargas, Vinicius Veigel

Da Roda de Choro a Los Choros de Madri: prática e recepção da música brasileira na Espanha / Vinicius Veigel Vargas. -- 2021.

69 f.

Orientador: Reginaldo Gil Braga.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. música popular brasileira. 2. Choro-Espanha. 3. world music. 4. Los Choros de Madrid. 5. etnomusicologia. I. Braga, Reginaldo Gil, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

## AGRADECIMENTOS

*Começo agradecendo a Rose Igreine Bandeira, minha flor, com quem estou desde o primeiro chorinho que toquei no meu antigo bandolim. Aos meus amigos e minha família.*

*Aos personagens relevantes do choro em minha vida, como o bandolinista Elias Barboza do Sexteto Gaúcho, com quem pude estudar para a prova específica de música. Os amigos de viagem, ensaios e choros Tiarajú e Duka. O mestre Luiz Machado, por seus conhecimentos, e posteriormente, Mathias Pinto, por conduzir um projeto tão relevante quanto a Oficina de Choro de Porto Alegre. E aos demais chorões do RS, a exemplo do Choro das Gurias, Seu Trio, Chorei Sem Querer e Conjunto Descendo a Serra, entre outros.*

*Aos amigos argentinos de longa data Colo, Babsy e Pola, que me receberam em Madri, assim como o colombiano Jorge e sua família, que foram também, a minha família nos tempos severos da primeira quarentena na capital da Espanha.*

*Meus colegas de música que se sintam identificados. As professoras da UFRGS Marília Stein, Luciane Cuervo, Ana Fridman, Luciana Prass & Maria Elizabeth. Em especial, ao professor Fernando Lewis de Mattos (in memoriam), por suas aulas de harmonia que levarei pra sempre na memória.*

*Aos professores da UAM Isabela de Aranzadi e Fernando Castro Flórez, pela receptibilidade.*

*A(o)s entrevistados(a)s Carmen Vela, Fabiana Ferraz e Fernando de la Rúa, por seus relatos, reflexões e cordialidades, ao fazerem da investigação entusiasmante!*

*Ao professor Reginaldo Gil Braga, por topiar e sustentar o desafio de uma orientação nos tempos mais dramáticos de pandemia e acreditar em minhas descobertas.*

\*

*A minha mãe, Casandra Luzia Veigel (in memoriam)  
Que partiu dessa jornada pouco antes de me ver entrar na universidade pública.  
A quem dedico, de corpo e alma, o motivo e o privilégio deste título.*



## RESUMO

Esta monografia de conclusão do curso de bacharelado em Música Popular, trata-se de um estudo etnomusicológico a respeito da prática e recepção do choro, através de método etnográfico na Espanha, onde se realiza essa música popular. Da Roda de Choro a Los Choros de Madrid, o estudo de caso em questão é desenvolvido a partir das técnicas qualitativas de pesquisa, motivadas pelas percepções dos seus interlocutores. A partir deste levantamento empírico, analisa-se a cena deste ecossistema motivador da Roda de Choro de Madrid até chegar a Los Choros de Madrid, e seu discurso comunicativo e sonoro atual que emite. Parte da revisão teórica contempla os conceitos socioantropológicos, culturais e estéticos globalizados através dessa música, e possui como objetivo principal investigar o impacto social em seus agentes de transmissão nos meios de comunicação massiva virtuais. As narrativas se desenvolvem em ordem cronológica, considerando-se as (inter)ações mutuas *in loco* e, principalmente, no ciberespaço.

**PALAVRAS-CHAVE:** música popular brasileira, Choro-Espanha, world music, Los Choros de Madrid, etnomusicologia.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. De olho na regência do maestro Mauricio Carrilho na apresentação final do Festival de Choro da Primavera.....	14
Figura 2. “Em meio a roda, o tempo voa”. Participação na roda de choro da segunda noite do Festival de Choro da Primavera.....	15
Figura 3. A Roda de Choro de Madrid, na primeira noite em que pude assisti-los no Taberna Alabanda.....	25
Figura 4. “Difundimos la música en derecho y la cultura de Brasil”, assim as proprietárias descrevem o Bar brasileiro Maloka.....	26
Figura 5. Carnaval brasileiro em Madri. Divulgação do evento.....	30
Figura 6. A Roda de Choro de Madrid. Foto promocional.....	45
Figura 7. Primeiro concerto de Los Choros de Madrid pós primeira onda da pandemia. Festival de rua em Pozuelo, região metropolitana de Madri.....	51
Figura 8. (Use máscara) Los Choros de Madrid em Taberna Alabanda. No “horário da feijoada” .....	55
Figura 9. Ilustração do modelo de Hall (1992) sobre a “dialética das identidades” .....	59



## LISTA DE AUDIOVISUAIS

Link 1. Documentário sobre a Oficina de Choro do Santander Cultural em Porto Alegre.....	13
Link 2. Apresentação final da Orquestra de Choro Radamés Gnattali em Pelotas.....	14
Link 3. Quarto encontro: Ciclo de debates em Etnomusicologia - 20 anos da ABET.....	16
Link 4. Zequinha de Abreu, <i>Não me toques</i> , por Los Choros de Madrid, de suas casas.....	47
Link 5. Pixinguinha, <i>Minha gente</i> , por Los Choros de Madrid, de suas casas.....	47
Link 6. Trecho de apresentação de Los Choros de Madrid em Taberna Alabanda.....	47
Link 7. Jacob do Bandolim, <i>Ginga do Mané</i> , performance solo de Carmen Vela, de sua casa.....	50
Link 8. Playlist da série de vídeo produzidos por Yvan Ettieni da “Roda de Choro Expandida” .....	60
Link 9. Jacob do Bandolim, <i>Bole-Bole</i> , por Los Choros de Madrid em <i>Areia Chill Out</i> .....	62

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

USP – Universidade de São Paulo

Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Acamufec - Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro

UFPel – Universidade Federal de Pelotas

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

RELINTER - Secretaria de Relações Internacionais

UAM – *Universidad Autónoma de Madrid*

## SUMARIO

<b>1. O Choro .....</b>	<b>12</b>
1.1 <i>Desde um porto mais alegre .....</i>	12
1.2 <i>Desde a “polifonia dos portos coloniais” .....</i>	16
1.3 <i>O estudo de caso.....</i>	19
<b>2. O campo na Espanha: a procura da “roda” perfeita.....</b>	<b>21</b>
2. 1 <i>Se sentindo em casa: Taberna Alabanda.....</i>	23
2. 2 <i>Tem dança no salão: Bar brasileiro Maloka .....</i>	26
2. 3 <i>A supremacia do pagode: Café Berlin .....</i>	29
2. 4 <i>O dinamismo da Roda: Taberna Alabanda .....</i>	33
2. 5 <i>O boogaloo e as jam sessions de Madri: Intruso Bar .....</i>	36
<b>3. A Roda de Choro de Madrid .....</b>	<b>39</b>
<b>4. Percepções de brasilidade e world music de Carmen Vela e Fernando de la Rúa .....</b>	<b>49</b>
4.1 <i>Entre semicolcheias e ritmos infinitos .....</i>	49
4.2 <i>Flamenco chorado .....</i>	53
<b>5. A ruptura da barreira virtual: choro na Espanha como world music .....</b>	<b>58</b>
<b>Conclusões .....</b>	<b>64</b>
<b>Referências .....</b>	<b>66</b>

## 1. O Choro

Este Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Musica Popular da UFRGS se debruça sobre aspectos do fazer musical do gênero choro.

Ele se origina do meu interesse pela prática musical deste gênero musical popular urbano, e é ilustrado por relatos meus e dos contatos realizados, sobre o fazer musical do choro. Nesse primeiro capítulo apresento as origens do interesse de pesquisa e a conceituação basilar que será delineada ao longo do trabalho. Na sequência, descrevo a metodologia adotada, a qual consiste em pesquisa etnomusicológica a partir do emprego de estudo de caso, analisando os contextos do choro na capital espanhola. As discussões sobre os achados da pesquisa ocorrem nos capítulos finais, seguidas das conclusões, as quais apontam as costuras possíveis dessas experiências e estudos diante da produção de conhecimento envolvida nesse processo.

### *1.1 Desde um porto mais alegre*

É com muita satisfação que realizo esse estudo sobre a música popular brasileira, no tocante ao quanto pude lograr com a experiência construtiva e inerente a minha personalidade. O choro, foi a música que me convidou ao desafio de desenvolver a leitura de partitura. Quando pude pela primeira vez assistir ao ensaio do “bandão” da Oficina de Choro do Santander Cultural de Porto Alegre<sup>1</sup> em uma tarde de sábado, o som composto de múltiplos pandeiros, violões, cavaquinhos e as mais diversas melodias que lhes podiam acompanhar, reverberava nas estruturas do prédio sede do Santander Cultural no centro da capital. Na regência do grupo estava o professor Luiz Machado<sup>2</sup>, de trajetória emblemática de difusão do choro na cidade e de formação de novos chorões (BRAGA, 2014). A Oficina de Choro se trata de um espaço democrático de aprendizado, gratuito e

---

<sup>1</sup> A Oficina de Choro do Santander Cultural de Porto Alegre foi fundada em 2004 pelo professor Luis Machado, e segue em atividade no Instituto Ling sob coordenação de Mathias Pinto.

<sup>2</sup> Tive a oportunidade de estudar com o mestre Luiz Machado, e sua metodologia de ensino daria conteúdo para uma monografia inteira. Entre seus diversos ensinamentos memorizei para sempre: ‘se você deixar a música um dia, ela te deixa dois’. Ou quando o questionei sobre a arte da improvisação, e então ele perguntou: ‘tu já decoraste cem choros? Pois aí podes começar a se preocupar em improvisar’.

aberto a todos<sup>3</sup>. Essa troca dinâmica sonora em um ambiente tão diverso e propício para a prática musical, tentavam-me compartilhar daquela atmosfera para além de apreciador.

A leitura de partitura, como forma de comunicação, possibilitara-me encontrar no bandolim o instrumento de estudo, e por conseguinte, porta de entrada na universidade. E aqui é fundamental citar a institucionalização do curso de Música Popular, que a partir de 2012 “aportou” na UFRGS (LUCAS, 1992), permitindo o ingresso de alunos que não tocassem apenas os tradicionais instrumentos considerados eruditos, dando vazão a bandolins, pandeiros, baterias, acordeons etc., além dos instrumentos recém mencionados como eruditos, quando estudados por outra ênfase - música popular -, como violão, flauta, saxofone, violino.... Ou seja, enquanto outrora não havia se quer um violão no Departamento de Música, hoje - ou ao menos, se o “hoje” a que me refiro fosse antes da pandemia<sup>4</sup> - esse contato entre estudantes das mais diversas áreas da música, permitiria encontros como rodas de choro entre aulas no tradicional Bar do Antônio, na reitoria da UFRGS.

Fui descobrindo que Porto Alegre sempre pudera ser alegre, porque sempre teve choro. Ao menos desde as primeiras gravações mecânicas no Brasil no início do século passado, quando os melhores registros de choro do país (CAZES, 1998, p. 43) eram da autoria de Octávio Dutra (VEDANA, 2000) e o grupo Terror dos Facões<sup>5</sup>, até os tempos de pré-pandemia, quando ainda aconteciam as rodas de choro no bar Parangolé, na Encruzilhada do Samba ou na Comuna do Arvoredo, região central da cidade, além dos encontros dos velhos chorões do Clube de Choro na zona sul. E aqui convém citar os demais polos desse capital cultural no estado, como as cidades de Pelotas e Caxias do Sul.

Enquanto realizava a graduação em música popular, mantive contato com a prática musical do choro em Porto Alegre através da já mencionada Oficina de Choro do Santander (2017-2018), e eventos como o Festival Internacional de Música do Sesc em Pelotas/RS (2019) e Festival de Choro da Primavera em Florianópolis/SC (2019). Sendo

---

<sup>3</sup> Ver documentário sobre a Oficina de Choro e Samba disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=19T9m3s8010> (13m28) Acesso em 20/04/2021.

<sup>4</sup> Desde março de 2020 a OMS decretou estado de alerta global devido a pandemia da COVID-19, com medidas restritivas de isolamento social e uso obrigatório de máscara e álcool-gel. O tema estará à tona ao longo desse texto, devido ao impacto. Informações em <https://www.who.int/pt> Acesso em 30/04/2021

<sup>5</sup> O grupo levava esse nome fazendo referência aos músicos que não tocavam bem o choro, estes seriam os facões.

o primeiro evento, um festival bastante consagrado de música erudita no sul do Brasil<sup>6</sup>, mas que recentemente incorporou turmas de choro, contanto que o grande grupo de chorões, além de ensaiar junto, também fosse separado em diversos regionais<sup>7</sup>, para que realizassem apresentações em ambientes ditos menos inóspitos da cidade de Pelotas como hospitais, zonas periféricas, presídios, praças públicas, monumentos históricos etc., oferecendo essa música que é popular, ao povo. Os resultados foram ótimos.

Quanto ao Festival de Choro da Primavera, organizado pela Escola Portátil de Florianópolis<sup>8</sup>, o contato com personalidades dessa música como Luciana Rabello e Mauricio Carrilho, seriam de importante valor epistemológico e musical.

**Figura 1.** De olho na regência do maestro Mauricio Carrilho na apresentação final do Festival de Choro da Primavera em 20/10/19



Fonte: Acervo página Facebook do Festival. Acesso em 20/04/21

Na segunda noite do Festival, lembro-me de estar na roda de choro e sentir o tempo se esvaír. Entre vinte chorões em círculo - possivelmente a maior roda em que já

<sup>6</sup> Apresentação final da Orquestra de Choro Radamés Gnattali no 9º Festival do Sesc, da qual participei. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UdrHTaICCGQ&t=582s> (57m28) Acesso em 20/04/21

<sup>7</sup> O nome “regional” se originou de grupos como *Turunas Pernambucanos*, *Voz do Sertão* e *Os Oito Batutas*, que, na década de 1920, associavam a instrumentação de violões, cavaco, percussão e algum solista (CAZES, 1998, p. 85). Esse tipo de formação se consolidaria a partir da década de 1930 devido a grande demanda de trabalho para esses músicos no rádio, como principal veículo de divulgação.

<sup>8</sup> A Escola Portátil faz parte do Instituto Casa do Choro no Rio de Janeiro. Com sedes em Florianópolis, Rio de Janeiro e Roterdão, na Holanda.

estive - também percebia os olhares, dos instrumentistas que aguardavam sua vez, mas faziam da espera uma privilegiada apreciação estética/sonora. Logo a animação convida os espectadores a uma conversa em maiores decibéis, e a pianista Carla Pronsato em certo momento se levanta e conversa com o público em um nível de carisma fantástico: “Pessoal, a maneira mais legal de se apreciar um bom chorinho, é conseguir escutar o violão”. E a dinâmica que baixara nesse momento, logo voltaria a aumentar. Pois entre os ouvintes presentes mais concentrados na música, estavam também os puramente festeiros, e que não deixam de ser ótima companhia.

**Figura 2.** “Em meio a roda, o tempo voa”. Participação na roda de choro da segunda noite do Festival de Choro da Primavera no dia 19/10/19



Fonte: Acervo página Facebook do Festival. Acesso em 20/04/21

Percebi que a prática do choro continha em si uma história extensa e também sinuosa, transitando, através de algumas características suas, que formam parte de seu

legado entre erudito e popular. Heitor Villa-lobos<sup>9</sup> e Radames Gnattali<sup>10</sup> seriam bons exemplos de compositores/simpatizantes do choro e de formação clássica.

Uma música para se tocar sentado, durante o dia<sup>11</sup>, tendo de recurso (obviamente opcional) a partitura. As dinâmicas, ornamentações, harmonias e até os contrapontos, de carácter considerável europeu. Porém, os ritmos, as melodias, os improvisos, a informalidade, e sua história, despertavam-me para a busca dos agentes de transmissão desse capital cultural *chorístico*, que a 150 anos está presente nas ruas, bares, praças públicas, saraus, escolas de música e teatros.

## 1.2 Desde a “polifonia dos portos coloniais”

Situando esse trabalho sobre a perspectiva da etnomusicologia, é pertinente pois, refletir brevemente de que maneira essa se conecta com a prática do choro. Pois durante longa etapa de sua trajetória, desde a musicologia comparada<sup>12</sup>, a preocupação com o exótico prevalecia sobre qualquer subjetividade. Não se cogitava estudar a música popular (SEEGER, 2021)<sup>13</sup>, quando menos, urbana. Conforme discute Kunst (1959, apud LIST, 1962, p. 78).

---

<sup>9</sup> Villa-Lobos frequentou desde sua juventude o ambiente dos chorões, e daí recolheu material que vai aparecer transmutado ou não em inúmeras de suas obras (CAZES, 1998, p. 49). Explicitamente, na série Choros (1920-1929). ‘Choros No. 1 foi deliberadamente escrito como se fosse uma produção instintiva da imaginação ingênua desses tipos de música popular, a fim de servir como um simples ponto de partida e se estender proporcionalmente, mais tarde, na forma, na técnica, na estrutura, em sala de aula, e nos casos psicológicos que incluem todos esses gêneros musicais. O tema principal, as harmonias e modulações, embora pura invenção, são moldadas nas práticas rítmicas e fragmentos melódicos intrínsecos de cantores populares, violonistas e pianistas como Sátiro Bilhar, Ernesto Nazareth, entre outros’ (VILLA-LOBOS, 1972, p. 198). Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Choros\\_N.%C2%BA\\_1#CITEREFVilla-Lobos1972](https://pt.wikipedia.org/wiki/Choros_N.%C2%BA_1#CITEREFVilla-Lobos1972) Acesso em 20/04/21.

<sup>10</sup> ‘O ecletismo de Radamés pode incomodar um purista. Suas obras as vezes parecem fantásticas colagens, onde há reminiscências dos seus tempos de arranjador da Rádio nacional - quando substituiu Pixinguinha (1939) - do jazz, da música de cinema – e nos últimos tempos, cada vez mais da tradição do choro carioca’ (L. P. HORTA apud CAZES, 1998, p. 172). A suíte “Retratos” (1956) do maestro Porto-Alegrense, sintetizou erudito/popular, além do seu trabalho como arranjador no valorizável grupo Camerata Carioca (1979).

<sup>11</sup> Sobre o tema de se tocar o choro de dia, voltarei no capítulo final.

<sup>12</sup> Primeira escola musicológica surgida na Alemanha em finais do séc. XIX, que através de análise comparativa, desenvolveu métodos de sistematizar as músicas não-ocidentais, visando prioritariamente o objeto de estudo.

<sup>13</sup> Ver participação de A. Seeger no 4º Encontro: Ciclo de debates em Etnomusicologia - 20 anos da ABET, Sessão disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XnkAcjwFeOY&t=4947s> (2h10m) Acesso em 14/04/21.



El objeto de estudio del etnomusicólogo o, como se le llamaba originalmente, musicología comparada, es la música *tradicional* y el estudio de los instrumentos musicales de todas las capas culturales de la humanidad, desde los así llamados pueblos primitivos hasta las naciones civilizadas... El arte musical occidental y popular (de entretenimiento) no pertenece a su campo de acción (KUNST [1959] apud LIST, 1962, p. 78).

O pensamento musicológico como se pode perceber, foi mudando durante a primeira metade do séc. XX, a partir do movimento antropológico norte-americano e a crise europeia da época, favorecendo coalizões fundamentais dos intelectuais americanos com influentes da escola musicológica alemã que vinham para os Estados Unidos, como o encontro de George Herzog e Franz Boas. Tais preocupações comportamentais em alta, trariam pressupostos para que a musicologia considerasse cada vez mais o subjetivismo cultural, ou melhor dizendo, definindo o estudo etnomusicológico “[...] não como o estudo da música não europeia, e sim como o ‘estudo da música na cultura’” (MERRIAM, 1960, p. 109). Do mesmo autor, *Antropologia da música* (1964) foi o trabalho que surgiu como a síntese representativa da importância da interdisciplinaridade no momento em que a etnomusicologia se consolidava<sup>14</sup>.

A mesma técnica de gravação mecânica (fonógrafo) que serviu para analisar, através de dados empíricos coletados, as músicas tradicionais, também faria parte logo depois, no processo de formação das primeiras cidades, maiormente em países subdesenvolvidos, atuando assim como fonte da “paisagem sonora cotidiana da classe trabalhadora” (DENNING [2015] apud TOSTA, 2019, p. 64). Ao redor dos cais pelo mundo, essas cidades ouviam a “polifonia dos portos coloniais” (DENNING, 2015), e aqui o choro já está consolidado no Brasil, como exemplo de expressão cultural popular, de entretenimento, que não se qualifica nem como música folclórica genuína e nem como música artística<sup>15</sup>, mas devido a popularidade, representa a sociedade que produz, consome e paga (WILLARD [1956] apud LIST, 1962, p. 78).

Blocos e botequins possuem uma característica comum: são mais abertos socialmente que eventos onde brancos são ‘gente escolhida’. E neles podem conviver pessoas que a vida separava de todo o resto: profissão, riqueza, religião, cultura, cor da pele (SANDRONI, 2001, p. 144).

---

<sup>14</sup> Aqui pondero que, obviamente a etnomusicologia muito se transformou até a contemporaneidade, mas em seus fundamentos, mantém a perspectiva de Merriam da década de 1960, início do pós-modernismo. Sobre esse assunto, retornarei no último capítulo.

<sup>15</sup> Entendo ao autor original o uso de *música não artística*, como uma música a ser realizada desinteressadamente. Sem fins lucrativos ou mesmo que irrisórios, sujeitos ao anonimato.

Tal música popular emergente proporcionaria uma inteiração entre as esferas sociais, no tocante ao acesso a esse tipo de cultura cidadina. Durante a *belle époque*<sup>16</sup> carioca, quando surgem gêneros musicais que serão considerados fundadores de uma ansiada “identidade nacional”, como o maxixe, o choro, e - em maior escala - o samba (ARAGÃO, 2012, p. 89), essa música realizava-se em todos ambientes. Nos blocos e botequins, da sala de visita à sala de jantar<sup>17</sup>, formavam parte de uma ampla cadeia consumidora, e seus realizadores eram muitas vezes, os mesmos trabalhadores. Como é possível ver no livro de Alexandre Pinto *O Choro – reminiscências dos chorões antigos* (1936), naquela que seria a primeira etnografia do choro, e também, da música popular urbana, sobre a perspectiva de um carteiro aposentado que também era violonista (ARAGÃO, 2011). O observador-participante casual, conhecido pela alcunha de “Animal”, narra eventos e descreve personagens e colegas de profissão - carteiros/chorões - a linguagem da época. A obra virou referência para os pesquisadores, também por apresentar uma intenção identitária dos velhos chorões, que tinha o alicerce na gíria, na malandragem, na festividade, na fala e no ritmo comum. E todo contexto fenomenológico aponta para uma brasilidade, que de acordo com o autor, está presente na polca.

A polka é como o samba, – uma tradição brasileira [...] A polka é a única dança que encerra os nossos costumes, a única que tem brasilidade. Do mesmo modo que os argentinos cultivam o tango e os portugueses não deixam morrer a ‘canna verde’, nós os brasileiros havemos de agüentar a polka, havemos de mantel-a através dos seculos, como tradição dos nossos costumes, como recordação dos nossos antepassados e como herança às gerações vindouras (PINTO [1978] apud ARAGÃO, 2011, p. 154).

Contudo o carteiro chorão também alega que a polca pode ser tocada bem “macia, chorosa e cadenciada” (ARAGÃO, 2011), portanto, existe aqui uma brasilidade qualitativa, uma forma de expressão, de tocar, que tangenciaria a prática do choro, e que podemos ouvir nos sopros de Pixinguinha e nas cordas de Jacob do Bandolim.

---

<sup>16</sup> Finais do século XIX e início do século XX, de acordo com Aragão (2012).

<sup>17</sup> Ver capítulo quatro de *Feitiço decente* de Carlos Sandroni (2001).

### 1.3 O estudo de caso

A complexidade nessa rede de consumo do choro propiciou a curiosidade de inúmeros pesquisadores ao longo do séc. XX, até a contemporaneidade<sup>18</sup>. De maneira assumida interessei-me pelo choro quando busquei por mais brasilidade em minha música, além de afirmações estéticas, epistemológicas e filosóficas. Havia encontrado essa predisposição para investigar tal prática musical, e foi quando me deparei, portanto, com um cânone acadêmico. Ou seja, o objetivo aqui é considerar que o choro, dentro de suas especificidades, como regionalismos, desterritorializações, apropriações, e, portanto, paradoxos entre tradição e modernidade (BRAGA, 2014), contempla o problema da contingência de informações.

Exemplo oportuno seria a complexidade encontrada em seu processo de registro como bem imaterial no Iphan do Brasil<sup>19</sup>, por sua longa existência e característica de estar em todos estados do país. Outras formas de expressão como o frevo pernambucano, o samba de roda do recôncavo baiano, a roda de capoeira (em âmbito nacional) ou as matrizes do samba carioca, já obtiveram dito reconhecimento<sup>20</sup>.

A multiplicidade de discursos presente no choro pela qual alguns pesquisadores que, assim como eu, decidiram investigar essa música popular e seus agentes de transmissão, obrigaria a pensar diante de tal problemática - que carrega em si sua beleza pois nossa diversidade é puro privilégio - um trabalho de campo que fosse mais restrito. Uma possibilidade de canalizar uma análise, uma etnografia da realização desse choro, sobre a perspectiva de compreender que brasilidade manteve, e que relação de consumo exerce atualmente.

De acordo com Goldenberg (2004), o estudo de caso

[...] não é uma técnica específica, mas uma análise holística, a mais completa possível, que considera a unidade social estudada como um todo, seja um indivíduo, uma família, uma instituição ou uma comunidade, com o objetivo de compreendê-los em seus próprios termos [...] reúne o maior número de informações detalhadas, por meio de diferentes técnicas de pesquisa, com o

---

<sup>18</sup> Entre inúmeros trabalhos recentemente elaborados sobre o choro, eu destacaria os nomes de Pedro Aragão (UNIRIO), Cibele Palopoli (USP) e Paulo Parada (UFRGS).

<sup>19</sup> Esse processo que está em andamento foi protocolado pelo Clube de Choro de Brasília e Casa de Choro do Rio de Janeiro junto ao Iphan, que através de um chamamento público selecionou a Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Acamufec), para ser a organização civil responsável pelas instruções técnicas do registro. Na preparação do dossiê estão os etnomusicólogos Rafael Velloso (UFPel), Lúcia Campos (UFMG) e Pedro Aragão (UNIRIO).

<sup>20</sup> Informação disponível em <http://portal.iphan.gov.br/> Acesso em 20/04/2021.

objetivo de apreender a totalidade de uma situação e descrever a complexidade de um caso concreto.

Concomitante a esse momento, fui selecionado através de um edital da RELINTER desta universidade pública, para realizar o intercâmbio de um semestre oferecido pelo convênio da UAM com a UFRGS. Essa oportunidade, me aproximaria de disciplinas bastante pertinentes a Etnomusicologia a nível de bacharel, no âmbito pragmático do programa. Todavia, também proporcionaria buscar pelo choro na cidade de Madri, e sintetizar o campo de aplicação do método etnográfico nos ambientes onde se tocava essa música popular. Com a realização de uma breve varredura netnográfica, localizei um grupo atuante de choro em atividade desde 2014 na capital espanhola, que se chamava Roda de Choro de Madrid<sup>21</sup>. Em resumo, todas informações online sobre a prática do choro na cidade se atribuíam a este nome.

Partindo da premissa de que o pesquisador seja entusiástico em relação à investigação e deseje transmitir amplamente os resultados obtidos (YIN, 2005, p. 197), seria prioritariamente *in loco*, a partir do método etnográfico descrito a seguir, e tendo em conta a hermenêutica<sup>22</sup> fenomenológica<sup>23</sup> dos eventos, que iniciariam os questionamentos.

---

<sup>21</sup> Os nomes dos grupos Roda de Choro de Madrid e Los Choros de Madrid, serão grafados normalmente ao longo do texto para facilitar a leitura.

<sup>22</sup> 'Seu ponto de partida não é uma estrutura artificial de meios de informação nem uma teoria da informação ou uma semiótica geral dedicada a construir a partir de si a sintaxe da linguagem e expor sua ação comunicativa. Aqui descreve-se, antes, a própria conduta da vida e da linguagem, a qual cria suas próprias regras e formas estruturais.' (GADAMER [1969] 2002, p. 499-500).

<sup>23</sup> 'Proceder a uma análise fenomenológica é substituir as construções explicativas pela descrição do que se passa efetivamente do ponto de vista daquele que vive a situação concreta. A fenomenologia quer atingir a essência dos fenômenos, ultrapassando suas aparências imediatas. O pensamento fenomenológico traz para o campo de estudo da sociedade o mundo da vida cotidiana, onde o homem se situa com suas angustias e preocupações. A etnometodologia apoia-se nos métodos fenomenológicos e hermenêuticos com o objetivo de compreender o dia-a-dia do homem comum na sociedade complexa'. (GOLDENBERG, 2004, p. 31).

## 2. O campo na Espanha: a procura da “roda” perfeita.

*A Espanha de hoje é sem dúvida um dos modelos de sociedade pós-moderna, onde o caráter social parece brindar-se também como chance de emancipação [...] Se o moderno esteve guiado pelas culturas anglo-saxãs, não poderia a pós-modernidade ser a época das culturas latinas? [...] E se a essas sugestões (que, por outra parte, derivam da obra chave da hermenêutica contemporânea, o livro de H. G. Gadamer sobre Verdade e método, que concede tanta importância a tradição humanista e retórica, assim como a noção de descrição) se soma o peso de que um subcontinente como a América Latina parece estar destinado a ter na história do nosso futuro imediato, todo esse discurso sobre o possível acento latino da pós-modernidade, o que poderia apresentar-se como uma fortuna próxima, pode começar a resultar muito menos arbitrário.*

Gianni Vattimo<sup>24</sup>

O trabalho de campo teve início em janeiro de 2020 com a minha chegada em Madri, e apenas até meados de março deste mesmo ano, conforme será dito, houve minha presença nos eventos, pois todo o restante seria marcado pelo início da pandemia, a quarentena e a conclusão das disciplinas de forma remota. Afortunado fui, com a possibilidade de manter o vínculo acadêmico com a universidade de destino realizando as aulas online, que seria o lado produtivo em um período de confinamento deveras distante de casa. Permaneci em Madri, e considero esse período não menos frutífero que os outros vinculados a esse estudo, pois de março a junho de 2020 pude me dedicar integralmente ao currículo espanhol. Porém, foi com o meu retorno ao Brasil, em julho deste mesmo ano, que pude dar continuidade ao levantamento empírico, retomando os contatos feitos na capital espanhola para a realização das entrevistas, e acompanhamento constante do que passara relacionado ao choro em Madri via redes sociais até a conclusão deste trabalho. Em suma, o que se propõe é uma organização etnográfica em duas partes: a primeira, que se refere ao campo em Madri, e a segunda, onde ocorre o estudo de caso da Roda de Choro de Madrid e de Los Choros de Madrid, a distância.

A primeira parte contempla narrativas *in situ* de visitas a locais onde se realizavam essas performances musicais, buscando em primeira instância o choro, porém, visitando algo de música popular brasileira em geral e ritmos latino-americanos, se tratando de um

---

<sup>24</sup>Traduzido de *La sociedad transparente*, 1990, p. 66-69-70.

breve *insight* sobre tais presenças na música ao vivo realizada nas noites madrilenas. A segunda parte inicia com meu retorno ao Brasil, e, portanto, o levantamento empírico e a realização das entrevistas.

\*

O imenso espectro de fenômenos que contempla a comunicação musical, requer uma abordagem com múltiplas perspectivas (PIEDADE, 2008), em meu caso, aplicadas a uma análise hermenêutica não condicionada a um objeto demasiado rígido - o choro -. Procurei, nesse primeiro momento, resumir as intervenções na capital espanhola deixando-as sutileza da arbitrariedade fenomenológica, evitando demasiada preocupação empírica para não comprometer a percepção *in situ*.

Encontrei semelhanças nas reflexões de Amado (2014), que realizou uma etnografia entre as Rodas de Choro de Belo Horizonte, e constatou que a problemática da abordagem

[...] veio à tona na prática e estabelece uma tensão que, mesmo inicialmente angustiante, revelar-se-ia preciosa, sobretudo para a compreensão mais acertada do que se queria conhecer com a pesquisa. Ora, pois, se antes a ‘teoria’ colocava-se como possibilidade maior acerca para o entendimento do campo – e isto se dá menos por conceitos prontos e mais pela riqueza das tentativas de sua elaboração – do lado de cá é preciso assumir e sublinhar o quanto o campo também sugere de novas perguntas e da necessidade de uma procura crítica por ideias e métodos que permitam realmente compreender o seu ‘enredo’ (AMADO, 2014, p. 53).

Segundo La Plantine, o pensamento antropológico, terá respaldo não apenas na descrição da experiência, não somente no óbvio e, também, na elaboração linguística do “visto” e o “invisível”, mas percebido nesse contato (LAPLANTINE, 2004, p. 1120).

Implícita na transmissão do trabalho de campo ao texto, se relacionando com as mais diversas culturas estudadas, se encontra também a poética. Que não tem aqui uma ideologia, ela basta a si mesma e complementa o processo compreensivo hermenêutico:

Um dos principais representantes da abordagem interpretativa - C. Geertz -, propõe um modelo de análise cultural hermenêutico: o antropólogo deve fazer uma descrição em profundidade (‘descrição densa’) das culturas como ‘textos’ vívidos, como ‘teias de significados’ que devem ser interpretados. (GOLDENBERG, 2004, p. 23)

A etnografia vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos

musicais e sociais, indivíduos e grupos (SEEGER, 2008), levando em conta a relação entre o mundo social e as obras culturais. Portanto, preserva-se também o olhar para o público, e a importância de entender

[...] de que maneira as performances afetam tanto os *performers* quanto a audiência. De fato, música é mais que física. Essa citação pode ser considerada uma das primeiras justificativas para o estudo etnográfico da música na cultura. Se quisermos entender os ‘efeitos dos sons no coração humano’ devemos estar preparados para retrair com os ouvintes os ‘costumes, reflexões e miríades de circunstâncias’ que dotam a música de seus efeitos. (SEEGER, 2008, p. 244).

## 2. 1 *Se sentindo em casa: Taberna Alabanda (30/01/20)*

As apresentações da Roda de Choro de Madrid aconteciam quinzenalmente, as quintas-feiras, no Bar Taberna Alabanda, bairro de *Lavapiés*, região central da cidade. Fazendo fronteira com *Embajadores*, estes dois bairros juntos compõem uma zona de grande número de imigrantes, na grande maioria, africanos. São bairros tidos como multiculturais. Há bares e espaços diversos com as temáticas mais variadas. *El Caminito*, argentino, e o Maloka, o bar brasileiro, são vizinhos de porta. A maioria dos bares latinos estão nessa região. As mesas, pelas ruas estreitas, e as praças de esquina, cheias em diálogos entusiasmados e músicas em caixas de som, caracterizam as redondezas.

Assim como muitos bares da zona, também chamados de “casa de música”, o Taberna Alabanda, situado a *calle Miguel Servet*, número 15, oferecia dois ambientes distintos dentro do mesmo estabelecimento. Havia a parte “externa”, onde se podia desfrutar *a los tapas* da casa nas mesas ou no balcão, e não havia custo para acessar. E a parte “interna”, mais ao fundo do ambiente, onde se cobrava a entrada e aconteciam desde sessões de blues, a performances teatrais, onde nessa noite, a Roda de Choro de Madrid se apresentava. O preço era 3 €. Na entrada desta sala, um brasileiro recebia o dinheiro e prontamente se revelava uma conversa em português. Senti-me brevemente mais em casa e consegui uma das últimas cadeiras disponíveis. Tinham não mais que seis mesas no local, e uma capacidade para aproximadamente 30 pessoas. Nessa ocasião, o público era em torno de 15 pessoas. A maioria eram brasileiros. Não sei se era porque recém havia chegado na cidade, ou se porque ansiava a primeira observação presencial em minha pesquisa, mas a verdade foi que quando o choro começou, pairou uma saudade no ar.

Senti, de início, que não conseguiria compreender tão rapidamente o que estava sucedendo, no sentido de ponderar que tipo de entretenimento, de brasilidade<sup>25</sup> que continha. Supostamente eu teria um semestre em mobilidade para desenvolver a investigação em campo, mantinha então, a postura de apreciador. Estava na companhia de um casal de amigos argentinos e apenas registrei alguns vídeos. Há uma semana na Espanha, parecia demasiado cedo para qualquer aproximação. Verossímeis devaneios de não me precipitar, permitiriam ouvir a música e sentir no público as vibrações. Falando nestas se tocou *Vibrações, Lamentos, Doce de Coco, Santa Morena...* O repertório apresentado não fugia nada dos clássicos de rodas de choro no Brasil. As mesmas dominantes secundárias, as ornamentações, os improvisos, as dinâmicas, os contrapontos.

O pandeiro de pele de couro de Eduardo Oliveira Marreta, soava em alto e bom grave. Todos os músicos estavam plugados, e uma conversa aqui ou lá não impedia de se escutar os detalhes. No cavaco, fazendo os centros harmônicos, o paraguaio Juan Tomas Alvarez tocava para o público. Todos os músicos ficavam em meia-lua, e nas duas vezes que fui, ele estava na “beira” do palco do lado esquerdo, oposto ao pandeirista, estes com maior aproximação da plateia. Juan não receava em atrasar algum tempo da palhetada para uma gesticulação descontraída com o público. Sempre voltava na hora certa. O caráter alegre, cômico, também se refletia nos momentos de “passar a bola” ao próximo solista, muitas vezes incentivado por Fernando de la Rúa através de um sorriso. A experiência de Fernando com a música flamenca, agregava uma técnica de mão direita (os dedos mais rígidos) em seu violão de sete cordas, inovando sutilmente o choro com deslocamentos rítmicos, e demais técnicas que o músico nos contará. No que diz respeito aos solos, não somente improvisava muito bem nas tradicionais baixarias, ao estilo Dino 7 Cordas, mas também explorava melodias de uma a duas oitavas mais altas. O acompanhamento no violão de seis cordas ficava ao cargo de Fillippi Borrero Machado. As flautistas Carmen Vela Gallego e Letícia Malvares, em linguagem *chorística* cumpriam protocolo, e expunham primeiramente os temas, dividindo nas repetições os improvisos e os contrapontos. Interessante a sonoridade de duas flautas como principais instrumentos de solo.

---

<sup>25</sup> O tema da brasilidade já debatido nos capítulos iniciais, voltará a ser abordado no capítulo quatro. Mas aqui neste contexto já lançava mão de um problema geográfico. O choro tocado na Espanha, é nostálgico para os brasileiros? É world music para os não-brasileiros?



Os andamentos em *allegro* requeriam folego. Registrei um momento em que Letícia propõe um arpejo, estendendo em um compasso o primeiro grau do campo harmônico, para então iniciar o tema em variação. A comunicação entre o grupo funcionava de maneira bastante intuitiva. Carmen havia se apropriado da irreverência que o choro pode transcender no palco, e logrado plenamente *otra gran noche de las semicorcheas*<sup>26</sup>. Então, nessa formação de pandeiro, cavaco, violão de sete e seis cordas e duas flautas, conheci pessoalmente a Roda de Choro de Madrid. Claro que já procurava compreender o nível de receptibilidade do grupo, e cogitava chegar na próxima ocasião com meu bandolim, porém, nessa noite nenhuma participação ocorreu.

Percebi, naquela primeira intervenção, meu foco em problemas de ordem metafísica, priorizando a estética musical<sup>27</sup>, como ponto de partida em direção ao reconhecimento das concepções, *ethos* e contextos (CIRINO, 2005) em que tais músicas eram apresentadas ao público.

---

<sup>26</sup> Publicado por Carmen Vela em seu perfil de Facebook em 31 de janeiro de 2020. Acesso em 18/02/2021.

<sup>27</sup> O conceito de *estética*, traduzido de *la Aesthetica* (Baumgarten, 1750, 1758), foi concebido pelo próprio autor como *scientia cognitionis sensitiva*, ou *lógica da faculdade cognoscitiva inferior* (traduzido de Oyarzún, 2003, p. 79). Importante aqui é ressaltar o uso deste termo em seu significado sensitivo, visto que desde sua institucionalização, a estética muito se vincula ao objeto artístico.

**Figura 3.** A Roda de Choro de Madrid, na primeira noite em que pude assisti-los no Taberna Alabanda dia 30/01/2020



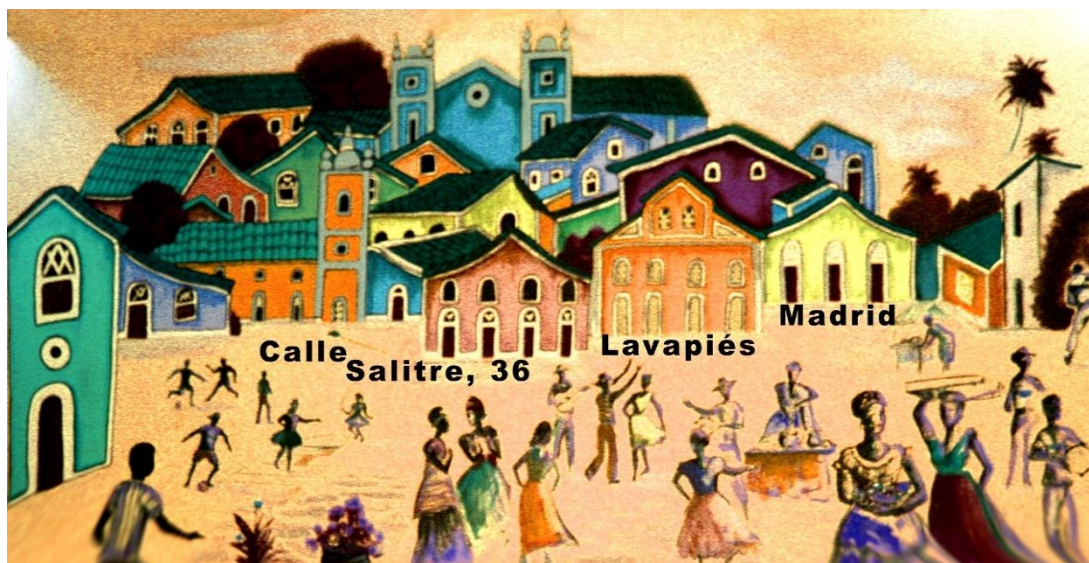
Da esquerda para direita: Juan Tomas Alvarez, Fernando de la Rúa, Fillippi Borrero Machado, Letícia Malvares, Carmen Vela e Eduardo Marreta.

Fonte: Acervo página Facebook de Carmen Vela. Acesso em 30/04/21

## 2. 2 *Tem dança no salão: Bar brasileiro Maloka (01/02/20)*

Há mais de 20 anos sendo o local mais indicado de Madri para se encontrar música exclusivamente brasileira, o espaço Maloka além de bar, também serve de associação cultural, e tem parceria com o Coletivo pelos Direitos no Brasil/Madri. Portanto, além de receber músicos, as proprietárias propõem manifestos *online*, atos políticos, materiais fonográficos com artistas brasileiros que residem em Madri etc.

**Figura 4.** “Difundimos la música en derecho y la cultura de Brasil”, assim as proprietárias descrevem o Bar brasileiro Maloka



Fonte: Acervo página Facebook do Maloka Bar. Acesso em 30/04/21

Minha visita ao bar Maloka aconteceu em uma noite de sábado, quem se apresentava era o Nego Tinho. A entrada era gratuita e rapidamente pude perceber que o fluxo de pessoas era constante. Difícil qualificar o público, no sentido de que alguns entravam como meros curiosos, entre muitos estrangeiros, que não se decidiam sobre o desafio de sambar, e outros bem decididos nesse aspecto. As atrações musicais geralmente aconteciam de quinta a domingo, e uma caixinha escrita *tips* ficava em cima da mesa. A contribuição era espontânea. O espaço, um pouco menor que o Taberna Alabanda, e sem mesas apenas com bancadas nas paredes, convidava o músico a estar no mesmo nível do público, e deste percentual pouca gente não dançava. Nego Tinho tocava com um *playback* rítmico que o próprio gerenciava, e que raramente cessava. Reproduzia nos PAs essas faixas de áudio que continham acompanhamentos percussivos, e apresentava o formato bastante conhecido na música popular como *pout-porri*<sup>28</sup>. O ambiente proporcionava sempre uma pista de dança, com luzes em tons de grená e os graves bem definidos acompanhando a voz e o violão sincopado de Nego Tinho. O repertório pairava sobre forró, samba, axé e bossa-nova.

<sup>28</sup> Traduzido do francês *pot porri*, designa um repertório a ser executado pelo músico. Semelhante ao *medley*, do inglês, definem uma sequência de canções, ou exposições temáticas sem repetição, ou ainda, fragmentos destas, tocados progressivamente sem duração definida.

Após algum tempo no ambiente, reparei em uma senhora, que ficava sentada ao lado do músico a todo o momento, e tocava um *egg-shake*, ou chocalho. Ela bebia uma cerveja, cantava alguns refrões, descansava o chocalho de tempo em tempo e apreciava a dança. Eu sentei ao seu lado, e depois de trocar alguns olhares aprovando sua contribuição rítmica, ela viu que eu era brasileiro e me convidou por um gesto a tocar o chocalho. Eu, em minha confiança de músico acreditava tocar razoável o instrumento, mas a verdade é que em poucos segundos a senhora reprovou minha técnica e tirou de mim o chocalho alegando que ela que sabia o que estava fazendo, eu prontamente sorri e depois conversamos um pouco. Ela vivia e trabalhava a muitos anos em Madri. E a três anos “batia ponto” no Maloka quando tinha folga no dia seguinte. Depois de conversarmos um pouco mais, fui elevado ao cargo de suplente do chocalho. Sempre que ela se levantava para algum lugar me deixava tocando. Nesse meio tempo eu reparei mais na questão da dança, de como seria definitivamente a maior pretensão dos presentes, além das caipirinhas. Quem entrava, já tirava o casaco, pois a diferença térmica para a rua era considerável. Havia um amontoado de casacos do lado da porta. O clima convidava aos bailarinos amadores a se arriscar aos *samples* sincopados. Lembro que esta senhora com quem estive mais próximo todo o tempo no bar Maloka, repetia que eu também deveria dançar. Depois de muito insistir para que me expusesse na pista, o que normalmente ofereço alguma resistência, eu nem tinha reparado que a senhora estava dançando, e foi quando me puxou com força do banco, sem que eu pudesse pensar muito e me obrigou a ser seu par de dança. A cena em seu caráter sobretudo extrovertido, me proporcionou sentir a brasilidade pela qual me deixei levar no “pequeno” salão. Depois de uma música, e de alguns possíveis pisões em meu efêmero par de dança, nos saludamos e voltei para a presença da senhora, que me retribuiu o sorriso mais franco que eu veria naquela noite.

Eu vejo a passagem por este bar como enriquecedora, por se tratar de um ambiente intencionalmente brasileiro, e por tanto, forjará uma impressão cultural aos frequentadores. Eu senti, no sotaque simplista do ambiente, na dança e na performance carismática do Nego Tinho, que não era difícil perceber um pequeno pedaço de Brasil na *calle Salitre, número 36, Madri*.

### 2. 3 A supremacia do pagode: *Café Berlin* (22/02/20)

El Café Berlín madrileño lleva ya varias décadas siendo sinónimo de la mejor música en directo y de las noches más largas de la capital [...] sigue acogiendo a artistas de **jazz**, de **flamenco** y de **genero latín de primera fila mundial** (descrição em rede social de Facebook. Grifos meus)<sup>29</sup>.

Procurei através das redes sociais, eventos que propunham o espírito carnavalesco e brasileiro em Madri. Com esse filtro, as maiores referências indicavam o Café Berlin, e o grupo responsável pela música ao vivo seria o *Samba y algo más*.

Para garantir minha presença comprei o ingresso com antecedência, pois através das redes sociais os organizadores do evento anunciariam que as entradas estariam terminando, e de fato, o *sold out* aconteceu quase uma semana antes. A entrada custou 10 €. O *aforo* do espaço é de 250 pessoas, creio que o público real seria em torno de 150 pessoas. Uma demanda considerável de foliões. O carnaval iniciara as 19h pois o espaço Café Berlin tem a curiosidade de realizar duas propostas diferentes em algumas noites, o que aconteceu naquele sábado. A festa encerraria as 22h45, e às 23h subiria ao palco uma banda local para um show de pop rock.

Se tratava de um ambiente com uma pista central, um palco, e um segundo nível que contornava a pista, suportando as mais diversas distribuições estruturais de acordo com os interesses da produção do evento, em sua grande maioria, atrações musicais, que de acordo com a casa, poderiam ser dos gêneros pop, blues, funk, swing, soul, folk ou canção. Sem dúvidas um espaço bastante versátil. Com o palco fechado, o grupo Samba y Algo Más tocava exatamente no centro da pista. E o acesso entre o primeiro e o segundo nível era aberto, portanto era possível acompanhar os músicos de qualquer lugar, o que, obviamente, convidava a quem quisesse se aproximar e se “intrometer” no samba. Aliás, difícil seria afirmar que o grupo tocava mesmo samba, apesar do nome. Mas também é de conhecimento que o gênero samba compete a quase toda música popular já feita no Brasil. É sempre curioso contar a alguém que não seja familiarizado com o choro, que este gênero é predecessor ao samba, pois no imaginário brasileiro, é o samba que esteve/está presente na bossa nova, no tropicalismo, no pagode, no axé, no manguebeat

<sup>29</sup> Disponível em <https://www.facebook.com/CafeBerlinMad> Acesso em 30/03/21

etc. Desde as danças mestiças dos lundus, aos maxixes modernos, a posteriori, fez-se o samba como dança nacional, como explica Sandroni (2001). E aqui faço um complemento a partir da narrativa cerimonial, o fenômeno, o evento, que por vezes se sobrepõe ao gênero musical. O artigo indefinido muitas vezes não considera o músico responsável pela canção, e sim o aspecto comemorativo em primeiro plano. O gênero musical vem em segundo plano, mas ambos são o samba. É comum alguém ser convidado para UM samba ou UM pagode<sup>30</sup>, os discursos são semelhantes. A linha tênue entre o samba e o pagode, não é perceptível apenas pelo estilo do canto. A presença do coro “convidativo” masculino e forte presença de percussão nos arranjos, configurava o que ali prevalecia, pagode romântico<sup>31</sup>.

Houve o clássico *Trem das Onze*, de Adoniran Barbosa, com direito a breques para improvisos dos músicos. Mas prevalecia o pagode. E quando pude observar que quase todos sabiam as letras das canções, consenti que o público, em quase toda maioria, era brasileiro.

---

<sup>30</sup> Atualmente, baseado em critérios de popularidade, é providencial incluir UM funk, partindo da perspectiva apresentada.

<sup>31</sup> Essa ramificação do samba, que teve início, ao que parece, com o grupo “Os Originais” da década de 1960, veio sendo reformulada posteriormente por Fundo de Quintal, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz etc., até chegar em seu formato mais romântico (TROTТА, 2016), representativo da última década do século XX, momento de expansão e comercialização desse nicho musical.



Figura 5. Carnaval brasileiro em Madri. Divulgação do evento em 22/02/20



Fonte: Acervo página Facebook do Café Berlín. Acesso em 30/03/21

Sendo a proposta uma noite de carnaval, não poderia faltar percussão. Sempre havia em torno de 8 responsáveis que se alternavam distribuídos entre tantã, rebolo, surdo de marcação, chocalho, pandeiro (daqueles grandes, mais de 13 polegadas), agogô, tamborins, e um xequê (também de grande volume), que quando tocado pelo mesmo que cantava, ressoava junto através do microfone. A definição dos cantores não parecia ser muito criteriosa. Havia uns 5 microfones disponíveis. O cavaquinho e o violonista pareciam “chamar” as músicas tocadas em sequência. Os instrumentos percussivos de menor porte não estavam microfonados, como os tamborins, chocalho e agogô, ambos fazendo as transições entre temas apoiados nas cordas. Em ordem de grandeza os tambores entravam paulatinamente, até o surdo preencher por completo. Esse ciclo se repetia, mesmo que, muitas vezes sofrendo variações, propondo dita progressão. Os músicos, identificados por perucas coloridas, se preocupavam em não deixar o som parar, e se beneficiavam da variedade das percussões para revezar suas execuções, enfatizar as dinâmicas e inclusive bater um papo nas brechas. E havia um músico, que tocava um sax soprano. Era o único instrumento de sopro, e raramente cessava. Ornamentava

melodicamente o grupo sonoro quase que de maneira compulsiva, gerando em alguns momentos pelo excesso de notas, confusão. Em outros, normalmente quando os andamentos baixavam e soavam mais colcheias, sua singela participação sofisticava as texturas musicais, além de algumas introduções criativas anunciando os cantores.

Em algum momento surge uma sombrinha colorida de frevo, mas frevo não se tocou ali. Visto que a decoração do ambiente e os trajes dos presentes indicavam de forma despreziosa de que festa se tratava, e que pouco se tocou as tradicionais marchinhas<sup>32</sup>, o mais próximo seriam as versões de *Tindolelé* e *Ilariê* da Xuxa.

A referência carnavalesca auge foi o momento em que as luzes do palco se acenderam, e havia uma mulher fantasiada, com seus mais de 40 anos, e um domínio de ginga sobre o salto alto e uma simpatia típica de rainha de bateria. A trilha sonora neste momento era *Brasil* de Cazuzo. Foi curioso que inicialmente pensei, que não se enquadrava totalmente aquela música para o momento de entrada no palco da única atração da noite fora a grupo Samba y Algo Más. Mas, também concluí que não era a trilha sonora o problema, e talvez o refrão do tão conhecido *hit* de Cazuzo: *Brasil, muestra tua cara, quiero ver quem paga, pra gente ficar assim* representaria melhor a contemporaneidade em seu carácter intempestivo<sup>33</sup>, o problema seria a atenção do público, que logo voltaria para o centro da pista em direção ao grupo que tocava novamente. Senti falta da valorização daquela figura tão alusiva ao Carnaval no palco, e por ainda dizer, no tocante a questão de gênero, única mulher em performance fora o grupo composto apenas por homens.

Poderia definir a noite de carnaval no Café Berlin, na *costanilla de Los Ángeles*, 20, em uma noite de Carnaval, e de muito pagode. UM pagode que encontrei no centro da capital espanhola, que por quatro horas “não deixou a bola cair”. Samba Y Algo Más mostrou que outros tipos de “*lá lá lá ias*” são possíveis e cabíveis, e, portanto, representar-

---

<sup>32</sup> Não existe aqui a intenção de institucionalizar que tipo de repertório qualifica uma festa de Carnaval, e sim expor que normalmente as marchinhas estão presentes, representadas através da célula rítmica e instrumentação, mais do que propriamente através de clássicos como: *Ó Abre-Alas* ou *Mamãe Eu Quero*.

<sup>33</sup> F. Nietzsche fez uso do termo intempestivo em seu trabalho “Considerações intempestivas” (1847), com as quais procurou dar conta de seu tempo, tomar posição com respeito ao presente (AGAMBEN, 2008). “Esta consideración es también intempestiva, porque yo trato de interpretar como un mal, como una enfermedad y un vicio, algo de que nuestra época está orgullosa con justo título - su cultura histórica -, porque llevo hasta creer que todos nosotros sufrimos de una consunción histórica y que todos debíamos reconocerlo”. (NIETZSCHE, 1932). Portanto, proponho aqui a aceitação/superação da teoria Nietzscheana.



se-ia naquela ocasião, sem contestação do público, uma noite de *Carnaval Brasileño* na Espanha.

#### 2. 4 O dinamismo da Roda: Taberna Alabanda (27/02/20)

Após pouco mais de um mês na capital espanhola, retornei ao Taberna Alabanda para meu segundo encontro com a Roda de Choro de Madrid. Ainda mantinha dúvidas sobre os critérios de admissibilidade de convidados para “dar uma canja”, mas estava prestes a satisfazer essa dúvida. Apropriei-me do nome usado por um amigo presente para descrever a performance da Roda de Choro de Madrid nessa noite: *dinámica*.

Nessa ocasião cheguei mais cedo. Os músicos ainda passavam o som e peguei um lugar com facilidade. O público era um pouco superior ao do mês anterior, se manteve para mais de umas 20 pessoas. Logo percebi que dois músicos haviam sido substituídos. Fernando de la Rúa no 7 cordas, Juan Tomaz no cavaquinho, Fillippi Machado no violão de 6 cordas e Carmen Vela na flauta transversa, mantiveram presença. A flautista Letícia Malvares nessa ocasião não estava, e em seu lugar, dividindo os temas com Carmen estava o clarinetista Héctor López Blanco, compondo a dupla de solistas. No lugar do percussionista Eduardo Marreta, estava Rogerio Souza de Jesus. Troca de brasileiro para brasileiro. E o pandeiro, soava diferente. Eduardo tocava o pandeiro tradicional do choro, mesmo que realizando variações, priorizava a condução e as obrigações. Rogerio explorava mais semicolcheias com o polegar, deixando tudo um pouco mais sambado. Existe uma tradição entre os chorões de que o único instrumento de marcação em um regional, seria o pandeiro. Surdos, bumbos e demais não seriam bem-vindos. Salvo essa quimera, verdade era que o pandeiro nada deixava a desejar na parte rítmica, em ambas ocasiões em que estive.

Em alguma das mesas mais da frente, havia uma turma de brasileiros bastante animados interagindo com o grupo. Houveram algumas participações nessa noite. Um rapaz que estava sentado mais a frente com um clarinete, após algumas músicas iniciais, veio substituir a convite o músico Héctor López no palco. Era possível ver que o jovem havia estudado o tema, naquele momento, *Receita de Samba*, de Jacob do Bandolim. Também havia certa timidez na execução das melodias. Expressão muitas vezes se confunde com sotaque, mas soam diferentes. Não que um instrumentista que esteja se

aproximando de uma linguagem musical diferente, tenha que compreender de imediato o *ethos* sonoro. A informalidade de uma roda de choro, convida aos iniciantes do gênero se aventurar pouco a pouco. A tendência do estudante é se concentrar na melodia estudada e fazer bem feito a sua parte, e sempre funciona. Mas com o tempo de prática as sugestões vão expandindo. Pedir a vez de tocar a melodia e improvisar, ou ceder ao próximo? “Premeditar o breque”. Da parte “A” vai-se ao “B” ou ao “C”? Qual a modulação tonal? A dinâmica deve estar sempre em equilíbrio. Há um *brainstorming* de informações e processos cognitivos e estéticos ocorrendo simultaneamente.

Antes do intervalo e da saída do participante convidado, Héctor, o clarinetista, retornou e ficaram então dois clarinetes e uma flauta como solistas. Carmen e Héctor já estavam de pé, e a música tocada foi *André de Sapato Novo*, de André Vitor Corrêa. Imaginei que eles não iriam sentar até o final da música, e de fato ocorreu. Clássico das rodas de choro, ao final da parte “A” do tema, ocorre uma fermata geralmente sustentada por trinado nos instrumentos de sopro. O interessante é a expectativa que gera a duração dessa nota longa, pois o próximo solista (ou que seja o mesmo), se encarrega de chamar a melodia novamente, e o grupo deve estar atento para acompanhá-lo, o público participa por preocupação empática. Naquele momento, o Taberna Alabanda inteiro acompanhava a fermata e o andamento do choro.

Outro tema apresentado nessa noite que reteve consideravelmente a atenção dos ouvintes foi *Na Glória*, de Raul de Barros. Estava no repertório da Roda de Choro de Madrid na primeira ocasião em que estive também, pois se trata de um clássico dessa música que permite aos músicos realizar uma resposta em forma de canto em determinados trechos, algo bastante singular em um gênero instrumental. Se trata de uma pergunta melódica da parte “B”, onde os músicos respondem (e nessa ocasião também coreografavam) com: “na glória!”. Também na parte “C” ocorre uma pergunta, e o canto responsorial é mais livre. Nessa noite os músicos responderam com: “ê capoeira!”. Depois abriu-se as rodadas de improvisos, com direito a participação do cavaco e do pandeiro. Rogério variava bastante a percussão. Nessa música usou agogô, tamborim e pandeiro. E nos seus improvisos, dançou e simulou até cuíca com o canto. A grande performance de *Na Glória* proporcionou - como normalmente ocorre nas rodas de choro em qualquer lugar - clima de alegria e festa.

Sentia-me já tão familiarizado naquela condição, que previa uma aproximação. Então os músicos propuseram um intervalo. Eu fui pegar um ar na frente do bar, e na

volta me encostei no balcão para pegar uma bebida. Justamente nesse momento Fernando de la Rua chegou ao meu lado, e pude ouvi-lo pedir no mais claro português para a atendente: “uma coxinha por favor!”. Foi o momento em que ocorreu-me dizê-lo quão agradável era aquela ocasião proposta pela Roda de Choro de Madrid, e a importância do acontecimento, no aspecto de se tocar uma música tão representativa do cenário popular brasileiro, na Europa. Nosso diálogo foi breve, mas falamos a respeito da falta de espaços para ensinar o choro na capital espanhola. Contei-lhe que estaria na cidade por alguns meses em função de uma mobilidade acadêmica e que possivelmente viria a prestigiá-los mais vezes, de que era bandolinista e tinha estreita relação com o estudo do choro. Fernando prontamente me convidou a trazer o instrumento na próxima ocasião e tocar uns “2 ou 3” choros com eles, e ficamos assim combinados.

Na segunda parte da performance do grupo, houve a participação de um músico brasileiro também residente em Madri, Edmundo Santos. Ele subiu ao palco para cantar *Carinhoso*, de Pixinguinha, que foi uma composição que ganhou letra posteriormente, por João de Barros, mas sempre esteve nas rodas de choro, mesmo que de maneira instrumental. Assim, a participação de Edmundo e a tradição da canção gerou o acompanhamento em coro dos brasileiros presentes. O músico permaneceu no palco e daí veio samba mesmo. Fernando apenas avisou que o tema seria em mi maior, e tocaram *Tiro ao Álvaro*, de Adoniran Barbosa. Tendo em vista o repertório executado nas duas ocasiões em que estive, foi algo mais inusitado. Ainda tocaram *Santa Morena*, com a tradicional introdução *aflamengada* de Fernando. Sua esposa e professora de dança flamenca, Yara Castro, estava presente e motivou o público a acompanhar a valsa-choro com as palmas típicas da música espanhola.

Após o grupo encerrar sua performance aquela noite, fui até o palco elogiá-los. Fernando fez questão de me apresentar aos músicos e contar que eu viria por algum tempo ao Taberna Alabanda aos encontros quinzenais da Roda, e que traria o bandolim. Todos foram extremamente simpáticos, e me soou bastante generoso aquele ambiente. O violonista Fillippi Borrero já foi dizendo que estava indo a São Paulo, e que eu já ficaria no seu lugar... Saludei a todos e disse que seria um prazer se minhas participações ocorressem.

Foi meu último encontro com a Roda de Choro de Madrid, pois em começo de março de 2020 estava decretado a pandemia e a quarentena na cidade. No entanto, a experiência permitiu que eu pudesse manter contato com Fernando de la Rua, e

posteriormente, conhecer, remotamente, a gestora cultural Fabiana Ferraz, a qual já havia visto seu nome como idealizadora do projeto, mas que estava no Brasil quando estive no Taberna Alabanda.

## 2. 5 O boogaloo e as jam sessions de Madri: Intruso Bar (10/03/20)

Intruso Jazz sesión es una Jam de jazz formada por un cuarteto de guitarra, teclados, contrabajo y batería, que cuenta con invitados de lujo regularmente. Su repertorio abarca desde el jazz más clásico (pasando por el bebop, el hard bop y la bossa nova) hasta el boogaloo y soul jazz. Es una Jam sesión abierta, por lo que cualquier músico que quiera aportar su granito de arena puede subir a tocar (descrição em rede social de Facebook).<sup>34</sup>

Busquei por sentir algo dos ritmos latinos na música noturna madrilena, pesquisando casas de música ao vivo, que diziam tocar o *boogaloo*. Eu já havia escutado essa expressão como movimento político, mas percebi que se aplicava a um gênero musical bastante tocado na noite de Madri. Comumente associado ao jazz, ao soul, e ao funk, o boogaloo de Madri respirava ritmos caribenhos, era qualificado como música latina por lá, e se fosse na América Latina, possivelmente seria chamado *fusion jazz*.

Eu escolhi o Intruso Bar, que apresentaria naquela noite o *Madrid Comedy Club*, e posteriormente a *Intruso Acid Jam!* - algo semelhante ao ocorrido no Café Berlin na noite de carnaval - no sentido da diversidade entre as propostas. A entrada era gratuita para ambos os eventos. O local está situado na *calle de Augusto Figueroa*, 3, distrito de *Chueca*. Conhecido como o bairro LGBT da cidade. O ambiente sonoro tinha de pano de fundo, o jazz. E a banda responsável pela música, acolhia participações sem aviso prévio.

Eu cheguei e a banda já estava no palco. Não era um grupo com um nome formal, e sim uma junção de músicos atuantes naquele nicho, ditos *banda base* da noite. A formação não era típica de um grupo de boogaloo, pois esta requisitaria mais instrumentos de percussão, o que não impediu que a variedade de timbres fosse compensada com variedade rítmica. O conjunto de bateria, teclado e contrabaixo contemplava a configuração do jazz moderno. A guitarra semiacústica rica em graves, reforçava as

<sup>34</sup> Disponível em <https://www.facebook.com/jamdejazzdelintruso> Acesso em 30/03/21.

frequências baixas e, portanto, havia bastante densidade harmônica. Os improvisos eram bastante longos.

Devido ao espaço limitado, havia um trompetista, que não pude identificar, que só subia ao palco quando solava, e logo saía e se sentava junto ao público aguardando sua próxima vez. Em certo momento, uma menina se aproxima do palco e conversa com o tecladista, que além de solfejar alguns *standards*, parecia ser a referência do grupo. A menina era uma das únicas pessoas que já usava máscara naquela noite, ante a gravidade que anunciava da pandemia de COVID-19 na Espanha, mas retirou logo após uma breve combinação com a banda, que começou a improvisar uma base de *rap*, servindo de “cama” para que ela começasse seus versos empoderados e velozes em espanhol. Eram bastante palavras por compassos, e os aplausos foram consideráveis entre as pausas, e principalmente ao final da performance.

Eu não permaneci até o final da apresentação no Intruso Bar, pois queria ainda conhecer outros lugares. Passei pelo local mais tradicional de blues de Madri, o La Coquette Blues Bar, situado em um porão de pedra com grafites atrás do palco, cujo ambiente por si só convidava a prestigiar a apresentação bastante performática do grupo de *Enrico Crivelarro & Tonky Blues Band*. Não havia lugar disponível, então prestigiei por pouco tempo os improvisos divididos entre as duas guitarras e gaita de boca, e segui para outro bar com música ao vivo, a Casa Barco. O acesso aos três bares que fui na noite eram gratuitos. Na Casa Barco encontrei a banda *Alber Solo and the Firebluebirds*. Se tratava de um trio que não dispensaria a distorção na guitarra gente e uma alta quantidade de decibéis.

Enquanto refletia sobre as possibilidades de entretenimento musical encontradas em pouco tempo, eu vi que a mesma menina que havia cantado rap no Intruso Bar entrou no ambiente. Ela também conversou com os músicos quando terminaram uma canção, mas percebi que não subiria ao palco. Lhe dirigi a palavra, dizendo que havia visto sua participação na ocasião recente no Intruso Bar e perguntei porque ali não sucedera. Ela contou que ali na Casa Barco acontecia um show particular naquele momento, e, portanto, não seria possível. Que trabalhava de enfermeira durante o dia, e que de noite tinha o *hobbie* de procurar locais com música ao vivo para cantar o seu *rap*, e que conhecia muitos lugares com propostas de palco aberto, onde participações de qualquer tipo eram bem-vindas.

Aquela noite, de 10 de março de 2020, seria meu último contato presencial com a música ao vivo da noite madrilenha. Era véspera do fechamento de todas escolas públicas e universidades da capital espanhola. E lembro-me de que ao sair da Casa Barco, a enfermeira/musicista estava de máscara conversando com os seguranças, e estava avisando que estes também já deveriam estar protegidos...

A situação saiu de controle pouco tempo depois. No restante do período em que estive em Madri, a quarentena foi única solução. O frio não se despedia e a primavera seguia gelada com o aumento de casos. Após uma madrugada de neve em finais de março de 2020, a Espanha registrou o pico de 849 mortos por COVID-19 no país, sendo a comunidade de Madri a mais afetada. Só se escutava as sirenes das ambulâncias ecoando nas ruas desertas em meio a uma quarentena crítica.

Minha experiência se reteve ao cronograma acadêmico. As disciplinas escolhidas em nível de bacharel, complementariam objetivamente as áreas de Etnomusicologia, Estética e Musicoterapia, que seguiriam online até a conclusão da mobilidade.

### 3. A Roda de Choro de Madrid

Investigar o choro na cidade de Madri, ao menos na última década, requer o contato com dois nomes importantes: Fabiana Ferraz e Fernando de la Rúa, ambos oriundos de São Paulo, representativos do grupo Roda de Choro de Madrid, formado a partir da pesquisa de mestrado em *Gestión cultural: Música, teatro y danza*, realizada por Fabiana Ferraz no *Instituto Complutense de Ciencias Musicales* em Madri, intitulada: *Factores de difusión del Choro en los circuitos de Madrid y Barcelona* (2014). Dito grupo representaria, entre 2014-2020, a maior difusão cultural do choro na capital espanhola. Se apresentaram durante 4 anos no bar *Liberarte* semanalmente, com aulas de dança de gafeira uma hora antes do início da roda. Ficaram conhecidos pela presença em festivais culturais de bairro, música *callejera*, teatro, casamentos, feiras, rádio etc.

Fernando de la Rúa, músico violonista 7 cordas, radicado na capital espanhola com especialização no flamenco, tem considerável contribuição no tocante a prática do choro na cidade, sendo sua participação fundamental em diversos grupos como Choro Ibérico, Banda Garoa e Roda de Choro de Madrid - atualmente Los Choros de Madrid -.

\*

A entrevista com Fabiana Ferraz ocorreu através de chamada de vídeo via Skype<sup>35</sup>.

Com formação na área de psicologia, a investigação de mestrado de Fabiana Ferraz realizou-se, entretanto, na área de gestão cultural. A pesquisa surgiu a partir da problemática levantada pela gestora cultural quando chegando na Espanha, procurou o choro e não encontrou. Havia surgido então o objeto de pesquisa.

A partir de uma investigação inicial e alguns contatos, foi possível mapear espaços de divulgação do choro na Europa, como nas cidades de Paris, Berlin, Lisboa, Stuttgart, Renne, Toulouse, Barcelona, entre outras, mas em Madri, mesmo que já tivessem ocorrido iniciativas de difusão, já não havia mais nada (FERRAZ, 2014, p. 8). Fernando de la Rúa corrobora, pois, mesmo sendo um músico que muito já tocou o choro na capital madrilena, reconhece as fraquezas culturais e institucionais.

---

<sup>35</sup> Aplicativo para chamadas de vídeo de curta/longa distância. Entrevista realizada em 16/10/2020.

En París y en Italia no es así. Hay muchos instrumentistas que conocen la música brasileira y se interesan por este género musical....así hay más gente, más grupos, más sinergia, más difusión del Choro [...] digo de Francia porque tiene un Club de Choro (*Club du Choro de París*), que es muy potente, el intercambio de músicos de Choro entre Francia y Brasil es muy alto. (DE LA RUA apud FERRAZ, 2014, p. 73-79)

Devidas colocações claramente contemplam uma perspectiva crítica no tocante a falta de um espaço cultural, uma casa de música, um ponto de encontro educacional como a filial da Escola Portátil de Música da Holanda, em Roterdã.

A falta de incentivo e público é resultado de uma cadeia produtiva, em que não havendo a difusão cultural de determinado gênero, implica no déficit de músicos qualificados para executá-lo. Deste modo, Fabiana Ferraz considerava a hipótese de que o problema era resultado da falta de uma rede, de ordem da gestão e promoção do choro, muito mais que um problema de ordem musical, ou seja, ausência de instrumentistas. (FERRAZ, 2014, p. 8).

De acordo com a pesquisadora, seu trabalho possui mais foco antropológico que musicológico. Partindo da revisão da literatura a respeito do gênero musical que se está estudando, com o objetivo de contextualizar historicamente o choro, permitindo a análise dos aspectos socioculturais envolvidos nesse transcurso e seu potencial nos processos de formação das identidades coletivas (FERRAZ, 2014, p. 9).

As demais etapas da metodologia, segundo Fabiana Ferraz, consistem na realização de entrevistas semiestruturadas a integrantes do choro de Madri e Barcelona, sistematização dos dados coletados e trabalho de campo, para análise e aplicação de um plano de difusão cultural.

Para situar o papel de Fabiana Ferraz como pesquisadora observadora-participante do choro, vale ressaltar aqui o entendimento do seu conceito de cultura:

[...] ... mitos, nociones, imágenes y modelos esparcidos por ciertos grupos sociales (cultura popular, cultura de elite) y por ciertos canales de difusión del saber: la cultura de masa es simultáneamente la que se transmite a través de los medios y la que se dirige a un amplio público. Vinculada a la sociedad del conocimiento, la sociología da cultura considera a los creadores de las obras simbólicas por las cuales se expresen representaciones del mundo, la relación de las obras y del autor con la sociedad en la cual ellos operan... [...] la internalización de los signos y de sus significantes (la forma) y significados (el



contenido) es identificada como un conjunto de patrones característicos por los cuales un determinado colectivo se reconoce. (FERRAZ, 2014, p. 10-11)

A gestora cultural diferencia uma apresentação de choro, de uma roda de choro. Existe o repertório o qual será semelhante, os improvisos, as dinâmicas etc., mas uma apresentação pode impedir a participação de mais músicos, e também do público. Enquanto o formato de uma roda de choro dispensa formalidades e prioriza o caráter convidativo. Foi com essa mentalidade que Fabiana Ferraz tentou criar um ponto de encontro para que futuramente o movimento tivesse autonomia, a partir da consolidação de um público. A Roda de Choro de Madrid seria o espaço adequado para músicos e público se encontrarem. Essa simpatia perpassa todos agentes de consumo no evento.

[...] en la *Roda de Choro de Rennes*, por citar un ejemplo, hay una gran cantidad de instrumentos que participan en la Roda. No todos los instrumentos solos tocan a la vez. Hay una coordinación entre ellos; formas y momentos de participación. En este caso específico se alternaban la trompeta, el acordeón y el violín como instrumentos solistas, sonando armonioso y respetando el tiempo, el ritmo y el dialogo con los demás instrumentos, caracterizando la informalidad de la roda no como falta de compromiso sino como una reunión de músicos comprometidos con este género musical que construyen la roda de forma a trasparecer su carácter pedagógico y multidisciplinario, – a empezar por la cantidad de diferentes instrumentos que se ven ahí, contribuyendo para la divulgación de este género. (FERRAZ, 2014, p. 79-80)

Fabiana Ferraz conviveu bastante com Fernando de la Rúa ao longo dos 5 anos em que pesquisou o choro para a realização de sua dissertação de mestrado (2009-2014). Frequentou todas as apresentações - aqui Fabiana salienta que eram apresentações, não rodas - de choro na cidade no período referido, e que ao final de sua pesquisa, em seu estágio, produziu os primeiros concertos.

Em 2013, Fabiana Ferraz conheceu músicos europeus que estavam ensaiando o choro, e abriu as portas da sua casa proporcionando um espaço criativo para aprendizado e difusão dessa música. Ela cozinhava e os músicos levavam a bebida e ensaiavam. A representatividade da atitude de Fabiana, preservaria certa tradição de generosidade, descrita por grande parte dos chorões que estão contribuindo no processo em andamento do choro como patrimônio cultural brasileiro, como uma característica comum dessa forma de expressão musical.

Conforme passou o tempo, o número de participantes foi aumentando em seus encontros em sua casa, e Fabiana Ferraz deslumbrou a possibilidade de organizar uma roda no bar brasileiro Maloka, pois conhecia as proprietárias. No dia 3 de dezembro de 2013 portanto, reuniu a Roda de Choro de Madrid pela primeira vez. Percebeu que tinha público, e que o espaço teria que ser maior. Este também era o momento de profissionalizar aos músicos, e Fernando de la Rúa teve suma importância nesse papel. Até que em 20 de maio de 2014, dois dias antes da entrega da dissertação, a Roda de Choro de Madrid se reuniria pela segunda e definitiva vez, no bar *La Piola*, em seguida trocado pelo *Liberarte*, por questões estruturais, onde a Roda aconteceria semanalmente durante 4 anos, conforme mencionado anteriormente.

\*

Através das entrevistas realizadas por Fabiana Ferraz, com nomes relevantes como Fernando de la Rúa, Mar Rubialta (musicista/produtora, de origem espanhola e simpatizante da música brasileira), Carlos Romo (programador da *Asociación Cultural Greenage* de Barcelona) e Rita Bered de Curtis (responsável pela Oficina de Difusão Cultural da Embaixada do Brasil na Espanha), entre outras não citados, foi possível compreender em diferentes esferas, os problemas para a difusão do choro na península espanhola, além de parte da trajetória deste gênero na cidade de Madri.

El Choro empieza en Madrid en el año de 2006, por iniciativa de Fernando de La Rúa, músico brasileño dedicado al Flamenco [...] que ha estado presente en todas las formaciones de Choro existentes... (FERRAZ, 2014, p. 72-77)

A pesquisa de Fabiana remete ao nome de Fernando como ‘fio condutor’ do choro em Madri, no tocante a preservação de elementos constituintes da técnica musical requisitada para uma fluída execução. Entre 2006-2014, o choro passaria por diferentes etapas, descritas pelo violonista. Sendo o evento *Jueves en Choro* no bar *Kabokla*, considerado a primeira fase do choro na cidade por Fernando.

Ahí el grupo estuvo presentándose de 2006/2007 a 2008/2009 [...] ‘Empezamos mensualmente, luego quincenalmente y después semanalmente.... Era todo un éxito, venia mucha gente a oír y a bailar y eso estimulaba mucho a los músicos’ [...] que termina porque dos de los músicos salen del grupo y no hay como sustituirlos, dado que no hay muchos músicos instrumentistas de Choro por Madrid, también por tratarse de un género muy desconocido en la ciudad, incluso entre los músicos. (DE LA RUA apud FERRAZ, 2014, p. 73)

Posteriormente a esse período, que Fernando diz ser a segunda fase do choro em Madri, surgem mais músicos interessados em tocar essa música, e seria formado o grupo *Choro Ibérico*, que ficaria em atividade entre 2008-2010, já com dois músicos que atualmente ainda participam de Los Choros de Madrid: Juan Tomás Alvarez, cavaquinho, e Bruno Duque, sax e flauta (como convidado).

Se referindo à terceira fase do choro, o grupo manteve presença no *Artebar La Latina*, de 2010, até seu fechamento em 2012. O evento que acontecia mensalmente se chamava *Ronda de Música Brasileña*.

La idea era hacer un recorrido por la música brasileña, desde el Choro hasta la Bossa Nova, pasando por la Samba. La propuesta era que se pudiera hacer algo muy parecido a una *Jam sesión*, dejando el espacio abierto e incentivando la participación de otros músicos o cantantes. (FERRAZ, 2014, p. 74)

O formato de *jam session* referido, é bastante comum nos palcos de Madri, conforme constatado em meu trabalho de campo. Porém, tende a ter o jazz, o funk, o soul e o boogaloo como predominantes no repertório. Portanto, dita propulsão da música popular brasileira em seu formato convidativo, semelhante a uma roda, seria conceitualizado por Fabiana maneira pertinente:

Aquí es importante decir que esta forma de tocar está muy asociada a las Rodas de Choro de Brasil, que normalmente son realizadas en espacios públicos como bares, plazas o mercados, junto al público. También es muy común que sean realizadas en las casas de los músicos, como una gran reunión festiva. La idea de las rodas, tanto en las públicas como en la segunda modalidad a la que nos referimos anteriormente, normalmente son abiertas a que los músicos puedan tocar juntos. El comportamiento de cada roda es muy distinto. Puede ser más o menos receptiva al que quiera aventurarse a tocar con grandes músicos, dado que se trata de un género muy virtuoso y muy difícil de tocar [...] por más informalidad que pueda haber en el comportamiento de la roda, hay mucho respecto de los músicos por los demás participantes de ese espacio. Eso es lo que hace que la roda sea comprendida no solamente por su informalidad, sino también por su carácter democrático y pedagógico. (FERRAZ, 2014, p. 74-76)

Além de abrir espaço para novos músicos - Fernando mesmo diz que nessa época muita gente passou por ali - soma-se essa difusão sonora com a criação de um público que também se identificaria através da dança.

As duas últimas fases do choro descritas por Fernando na dissertação de Fabiana, contemplariam o período em que se incorpora ao grupo o percussionista Rodrigo da Matta - que atualmente ainda realiza participações com Los Choros de Madrid - quando as apresentações começam a ocorrer no *Centro Cultural la Victoria*. Posterior a isso, retorna o músico o Bruno Duque ao grupo, e se forma a *Banda Garôa*. Que colaboraria no ano seguinte com o cenário do choro na capital, com instrumentistas titulares da Roda de Choro de Madrid.

Las presentaciones se hacen quincenalmente en la sala Chlöe, ubicada en Alonso Martínez, en la ciudad de Madrid. Además, la nueva estrategia del grupo para atraer público es ofrecer conciertos de gafieira gratis antes del concierto para que la gente se anime a bailar y escuchar el Choro (FERRAZ, 2014, p. 77)

A investigação de Fabiana Ferraz apontou, a partir do seu levantamento etnográfico, para o reconhecimento das maiores dificuldades de difusão cultural do choro na Espanha, a partir de campos musicais, estéticos e sociais.

Hay muchas dificultades que fueron consideradas para la ciudad de Barcelona, por las personas entrevistadas. Una de ellas puede ser la enorme cantidad de ofertas de músicas brasileñas que saturó el mercado. Según Mar Rubialta, como el Choro también tiene ese componente de amateurismo (con cariño), porque no son solo profesionales los que tocan, a nivel interno de la Roda o de los grupos que ha habido en la Roda, tampoco han tomado un compromiso serio con el proyecto, dado que cada uno tiene sus proyectos y ‘...el que no es músico tiene su vida profesional y el que es músico tiene que buscarse la vida... en la Roda nunca he visto un enfoque profesional... es decir ensayar fuera de lo que es la Roda en sí, ganas de evolucionar, ir cambiando el repertorio y hay una pereza por parte de los chicos que tampoco ayuda a crecer y a ir para delante’ (RUBIALTA apud FERRAZ, 2014, p. 85)

É plausível compreender, de certa forma, a crítica à própria classe artística, como no depoimento de Rubialta. Mesmo que o problema venha a ser estrutural, tem respaldo na ordem musical, quanto a profissionalização dos chorões. Pois estes músicos necessitam ao público.

Según la opinión de Carlos Romo, programador de la *Asociación Cultural de Fumadores Greenage* ‘El público asistente abarca una franja etaria entre los 40 y 60 años y normalmente son entendidos en música y tiene una educación musical muy culta. Relación a la nacionalidad, el público es muy variado: franceses, alemanes, italianos, ingleses y brasileños’ (ROMO apud. FERRAZ, 2014, p. 91)

No que se refere ao perfil do público, a faixa etária indica um déficit de jovens engajados com o choro, nesse ponto fica evidente a falta de experiência com o choro de crianças e adolescentes. Também se leva em conta a elitização do público e o determinismo geográfico (FERRAZ, 2014, p. 18), visto que os encontros tendem a ocorrerem próximos a região central das cidades.

No que se refere a falta de apoio das entidades culturais governamentais, existem critérios muitas vezes desconhecidos por parte dos músicos. Para Rita Bered, como responsável da agenda cultural promovida pela Embaixada do Brasil em Madri, os músicos brasileiros recém chegados seriam prioridade a receber subsídios públicos na Espanha, pois os músicos brasileiros residentes a mais tempo estariam já consolidados em suas carreiras (BERED apud FERRAZ, p. 93). Assim como, entende que, independentemente da nacionalidade de determinada criação artística, ela estará condicionada a forma de produção e consumo local. É como se nenhuma roda de choro no mundo pudera ser mais brasileira, do que uma roda de choro acontecendo no Brasil. O músico depois de anos no estrangeiro, terá perdido o espaço de criação contemporâneo de seu país.

Entre os mais diversos entraves, se encontra até a concorrência com as partidas de futebol (FERRAZ, 2014, p. 90), que consomem um grande público em âmbito internacional, devido a tradição espanhola desse esporte na Europa.

Em síntese, as maiores dificuldades de difusão do choro na Espanha citadas por Fabiana foram: a falta de difusão por parte das entidades oficiais; o fato de não ser o projeto prioritário como fonte de renda aos músicos; alta rotação dos instrumentistas, falta de conhecimento da música brasileira pelo público espanhol; artistas encarregados de trazer público; falta de recursos; e de licença para tocar nas ruas (FERRAZ, 2014, p. 97-98).

A investigação de Fabiana Ferraz não terminaria na banca de mestrado, e sim seria o início de uma experiência que duraria anos (2014-2020) como gestora cultural de um grupo de choro. No início, se tratava de uma roda voluntária, quase não havia cachê, o bar ajudava com 30 €. Mas com a conquista progressiva de público, aumento do valor no chapéu e, portanto, também do bar, podia-se arrecadar um pouco mais para pagar aos músicos fixos.

**Figura 6.** A Roda de Choro de Madrid. Foto promocional em 31/01/2019



Da esquerda para direita, de pé: Carmen Vela, Juan Tomas Alvarez, Letícia Malvares e Fernando de la Rua. Agachados: Carlos Martiny (dançarino) e Fabiana Ferraz.

Fonte: Acervo página Facebook da Roda de Choro de Madrid. Acesso em 30/04/21

Fernando reconhecia a importância da Roda de Choro de Madrid, como um “ponto de encontro de choro” na cidade, por tanto, atraindo músicos brasileiros que quando vinham a capital espanhola, passavam por lá, como o caso de Armandinho. Em determinado momento, quando se mantinha um público considerável todas as segundas-feiras à noite no bar Liberarte, o que aconteceu por 4 anos, conforme dito anteriormente, a Roda de Choro de Madrid chegou a reunir 23 instrumentistas ao mesmo tempo. Isso também ocasionara divergências entre os proprietários do estabelecimento, vizinhos, e até alguns músicos que questionavam o clima de festa naquele ambiente onde o choro algumas vezes parecia perder a prioridade, potencializando a diversidade de interesse entre os músicos.

Fabiana Ferraz também pondera questões de gênero, para além das dificuldades de vender dita música ao vivo, sem o problema da expectativa exótica do público espanhol sobre a dança e a música popular brasileira em geral. As contribuições irrisórias no chapéu<sup>36</sup>, a conciliação do trabalho do dia com a noite, o fato do choro não sustentar financeiramente em Madri etc. Ditas dificuldades, não comprometeram a intenção difusora dessa música e seu vínculo com o passado, sem a expansão do repertório à bossa nova, forró ou MPB, sendo estes gêneros supostamente já mais inseridos no circuito de música brasileira da cidade<sup>37</sup>.

Neste momento, o nome de Douglas Aguiar, surge importante como incentivador da manutenção da Roda de Choro de Madrid em um momento que o projeto estava estacionado. Ele conseguiu o contato do Taberna Alabanda - onde as apresentações acontecem até hoje - e tocou junto com o grupo na primeira ocasião, em início de 2019. Douglas, que reside na Austrália, atualmente é responsável pelo Clube de Choro de Sydney, e mais inúmeros projetos vinculado a música brasileira.

No dia 27 de fevereiro de 2020 no Taberna Alabanda, conforme relatado no capítulo anterior, assisti a última apresentação da Roda de Choro de Madrid, pois se denominariam Los Choros de Madrid no mês seguinte. Fabiana já não seria mais a produtora do grupo, e a característica das apresentações passariam a ser mais em formato regional, através de uma proposta inteiramente musical, conforme ressalta Carmen Vela. Mesmo que sempre abertos a canjas<sup>38</sup>.

Fabiana Ferraz sustenta a intenção de reunir os chorões de Madri, realizar eventos talvez mais esporádicos, internacionais e altamente intencionados, no sentido de seguir com a difusão da cultura da roda de choro na capital espanhola, e também, manter o vínculo com o nome Roda de Choro de Madrid.

Darei continuidade, portanto, nos dois capítulos finais, com o estudo de caso de Los Choros de Madrid. Que desempenham a presente missão de manter uma das

---

<sup>36</sup> O chapéu é chamado *gorra* na Espanha e possui o mesmo significado - contribuição espontânea - por parte do público presente.

<sup>37</sup> Alguns pesquisadores que vieram estudar o choro na Europa, procuraram Fabiana para saber sobre seu trabalho. O músico/pesquisador/compositor de choro israelita Roe Ben Sira, que a entrevistou, destacou a força de seu envolvimento com a cultura/difusão do choro. Pois ao investigar essa música pela Europa, constatou que o caso de Fabiana – como não musicista – era único.

<sup>38</sup> Expressão que se refere a participação de algum músico que não estava no programa.

primeiras músicas populares brasileiras vivas na capital espanhola. Visei a aproximação direta<sup>39</sup> com músicos do grupo, especialmente Carmen Vela e Fernando de la Rua.

A etnografia que mantive em primeiro plano a ser realizada, desta maneira, a distância, baseou-se na continuidade da atividade do grupo, através da apreciação de materiais produzidos durante a quarentena pelos músicos dos Los Choros de Madrid - e convidados - gravando de suas casas<sup>40 41</sup>, além do retorno do grupo as apresentações ao vivo<sup>42</sup>. Desde que o grupo assim é chamado, a parte da produção fica a cargo de Carmen Vela, e da flautista brasileira Letícia Malvares.

---

<sup>39</sup> Visto que este estudo foi realizado quase inteiramente em meio a pandemia, quando me refiro a “aproximação direta”, falo de redes sociais.

<sup>40</sup> Interpretação de Los Choros de Madrid de Zequinha de Abreu - *Não me toques*, postado em 8/4/20. Disponível em [https://www.instagram.com/p/B-tt2\\_YKgmD/](https://www.instagram.com/p/B-tt2_YKgmD/) (2m40) Acesso em 16/04/21.

<sup>41</sup> Interpretação de Los Choros de Madrid de Pixinguinha - *Minha Gente*, postado em 30/04/20 Disponível em [https://www.instagram.com/p/B\\_mxPGsqAmA/](https://www.instagram.com/p/B_mxPGsqAmA/) (4m08) Acesso em 16/04/21.

<sup>42</sup> Parte da apresentação de Los Choros de Madrid no Taberna Alabanda em 14/03/2021 Disponível em <https://www.instagram.com/p/CMZucJ5qAJ3/> (12m24) Acesso em 16/04/21.



#### 4. Percepções de brasilidade e world music de Carmen Vela e Fernando de la Rúa

Através das técnicas de entrevistas semiestruturadas e em profundidade, expostas a seguir, o objetivo é revelar o significado daquelas situações para os indivíduos, que sempre são mais amplas do que aquilo que aparece em um questionário padronizado (GOLDENBERG, 2004). Relatarei nesse capítulo, as impressões dos músicos Carmen Vela e Fernando de la Rúa, sobre o choro feito por eles em Los Choros de Madrid, na capital espanhola<sup>43</sup>.

No choro, ao contrário do que acontece na música erudita, não é comum o registro detalhado por escrito das interpretações. As gravações, contudo, deixam registradas interpretações que acabam se tornando célebres. Desta forma fica eternizada a criatividade de grandes intérpretes que será exemplo para vários instrumentistas. Mas, de algum modo, ao seguir os exemplos e se deixar influenciar, o intérprete deve subverter a imitação do modelo, e criar seu estilo interpretativo próprio (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011, p. 149).

##### 4.1 Entre semicolcheias e ritmos infinitos

A entrevista com Carmen Vela ocorreu através de troca de áudios via WhatsApp<sup>44</sup>.

A flautista, clarinetista, arranjadora e compositora Carmen Vela, que é também professora e diretora na escola *El Molino de Santa Isabel* em Madri, dirige inúmeras big bands de jazz, e ensina improvisação e linguagem do jazz. Relata que o choro é um de seus amores, e reconhece o papel do grupo Los Choros em Madrid como ímpar em divulgar essa música tão desconhecida na cidade.

Carmen Vela, que estudou piano clássico, e depois flamenco e jazz, desenvolveu familiaridade com o jazz, sem nunca deixar o flamenco. Do clássico ao jazz, no que alega ser duas maneiras muito diferentes de ver a música e de ensinar, Carmen passou “de ler e interpretar uma partitura, diretamente a criar e improvisar”. E hoje incorpora essa linguagem jazzística ao executar o choro.

---

<sup>43</sup> As falas dos entrevistados aparecerão abreviadas e identificadas como “CV” para Carmen Vela, e “FR” para Fernando de la Rúa, com o objetivo de simplificar o entendimento.

<sup>44</sup> Aplicativo para troca de mensagens instantâneas de texto e voz. Entrevista realizada em 6/4/2021.

**CV:** Yo conozco a mucha gente en Madrid, que no sabían que eran los choros. Por eso creo que también es importante cuando hay gente aquí, que nos metemos dentro de este mundo por que al final, tenemos un círculo de gente, nos rodeamos... que vienen del jazz, del flamenco, de la clásica lo que sea... entonces expandimos nuestro conocimiento del choro. Somos como los embajadores del choro (entre risas). Nos quedamos también a conocer, obviamente, junto a todos los brasileños. Nos quedamos a conocer junto con nuestra gente. O sea, yo pienso en mi familia, en mis primas, que no tienen nada que ver con la música - como profesión - y ahora me dicen: 'que tal Carmen con los choros?', entonces, están me llenando de satisfacción...

A flauta é um instrumento que não é solista principal em muitas músicas, de acordo com Carmen Vela. No jazz, por exemplo, não é instrumento protótipo. Saxofones, trombones e trompetes são mais estereótipos do jazz. Uma pianista sua amiga, convidava-a ir ao *Liberarte* segunda-feira, para ver como “aquela música instrumental brasileira propunha espaço para a flauta”, assim como para qualquer outro instrumento solista - vê-se impressões democráticas a respeito do choro -, porém, Carmen comentou que demorou a comparecer, mediante tanta oferta cultural em Madri, mas que quando foi pela primeira vez, não perdeu mais nenhuma segunda-feira daquele ano. Nessa ocasião, por entender a estrutura dos choros em sua característica rondó<sup>45</sup>, Carmen improvisava. E o admitia passar muito bem.

**CV:** [...] fui tan feliz, en el primer día que fui ver a los choros, que no dejé de ir... claro que, en el tercer día, cuando ya me di cuenta de lo importante y el peso principal que lo tenían las melodías, ya dice 'por favor ¿que hay que hacer para conseguir todos estos libros, *songbooks* de choro y pdfs? ¿Quienes los tiene por favor pásamelos!' Claro, fui tan entusiasta que me lo pasaran todo... La lista de los temas que tocaban, los choros y el *songbook*, y entonces empecé en mi casa... ¡toca, toca, toca, toca... un choro pós otro, día pós otro, estudiándome todos los choros, escuchándolos por el Spotify, escuchando las versiones originales. Arriba y abajo, ¡arriba y abajo! porque al final, fue una cosa como 'yo quiero tocar esta música'. Y al final, había una razón muy sencilla: 'los choros me hacían feliz'

A flautista espanhola reconhece seu fraseado jazzístico na interpretação dos choros, e confirma não ser purista nesse sentido, pois ressalta justamente esse ponto de fusão, e, portanto, união entre culturas, entre técnica e estética. O resultado é uma interpretação muito expressiva.

---

<sup>45</sup> Carmen se refere ao formato AABACA, onde comumente a parte C é aberta para improvisação, e o retorno a parte A é obrigatório antes da conclusão. Com o passar do séc. XX, compositores como Jacob do Bandolim começaram a escrever choros em apenas duas partes, onde a parte B seria a mais indicada para improvisar.

**CV:** Hay unas ganas de compartir, de disfrutar... de mirarse y encontrarse tocando. Y eso no ocurre con todas las músicas... Con el jazz, hay veces que ocurre, y hay otras que no ocurre... Porque hay veces que - el jazz - es una música como mucho más introvertida, introspectiva y personal... como de búsqueda profunda, donde tu cierra los ojos y dice 'bueno aquí me tengo que encontrar de una manera espiritual con los músicos' y es una cosa super bonita y super potente. Pero, con los choros tu no te encuentras espiritualmente, ¡tu te encuentras con el corazón en la mano! Y eso es lo que nos hace tener tanta fuerza, tanta conexión, y tanta energía tocando. Yo, no hay un día que haya empezado a tocar choros, y ha salido indiferente o normal. Siempre tengo una energía extra al tocar esa música. Y creo que lo es por las melodías... por hacia donde van, por hacia donde vienen... la forma, los ritmos...

A musicista postou nas redes sociais uma interpretação sua de Jacob do Bandolim de *Ginga do Mané*<sup>46</sup>, a comentar sobre a dificuldade deste choro em particular, quanto a leitura à primeira vista, em relação ao problema com o registro - as partituras obrigam a flauta (devido a tessitura) a ser executada uma oitava acima - para além dos “intervalos malucos” dessa obra, que assim como em outras semelhantes, na opinião da musicista “fazem do choro apaixonante”.

Sobre o conceito de brasilidade, quando da perspectiva do estrangeiro, Carmen define o choro como a junção de “ritmo, harmonia e principalmente, alegria”.

**CV:** El choro es una música tan alegre... porque es una música popular, fuera, de que está libre de prejuicios. O sea, no tiene nada que ver con el bebop, que tiene otro origen... de cuando estaba el swing en los Estados Unidos, de los músicos más virtuosos y que tenían ganas de investigar un poco más allá, se creo está música un poco que no dejaba entrar a cualquiera... Pero es que el choro, a pesar de ser técnicamente complicado, harmónicamente no lo es tanto... un poco que siempre se mueve a los mismos lugares... ¡Y es una música sonoramente muy alegre! Incluso los temas más lentos, y más bonitos, producen una felicidad y una calma interior muy fuerte... te estoy hablando de Vibrações, Pedacinhos de Céu... Esta música es seductora... Te hace tener un estado de ánimo que no te deja indiferente.

A flautista destaca a forte empatia por parte do público. Por ser uma música tão desconhecida na capital espanhola, conforme visto anteriormente, é bastante comum que as pessoas tenham esse primeiro contato com o choro direto através de Los Choros de Madrid. E ninguém sai ameno... Quem se depara com essa música até então desconhecida, não economiza elogios aos músicos, e segundo Carmen, saem com um “sorriso de orelha a orelha”.

---

<sup>46</sup> Disponível a interpretação de Carmen Vela em <https://www.instagram.com/p/B-fVmjCftn/> (2m48s) Publicado em 2/4/2020 Acesso em 14/4/2021

Quando questionada sobre a pandemia, para definir algo positivo, Carmen Vela destaca o quanto todos os agentes de consumo de cultura se deram conta do valor de ver música ao vivo, entre outras inúmeras maneiras de se consumir cultura. “A sociedade sentiu essa carência. A gente está mais conscientizada dessa importância, do valor do capital cultural” afirma Carmen Vela. Para assistir aos choros na Taberna Alabanda anteriormente, se pagava 3 €, agora custando 10 €, os ingressos se esgotam até uma semana antes. Claro que alguns fatores como foro limitado no local, por exemplo, poderiam contradizer a estatística, mas que se sobressaia aqui um otimismo.

**Figura 7.** Primeiro concerto de Los Choros de Madrid pós primeira onda da pandemia. Festival de rua em Pozuelo, região metropolitana de Madri em 11/07/2020



Da esquerda para direita: Carmen Vela, Letícia Malvares, Juan Alvarez Tomás, Fernando de la Rúa e Rogerio de Souza.

Fonte: Acervo página Facebook de Los Choros de Madrid. Acesso em 30/04/21

## 4.2 *Flamenco chorado*

A entrevista com Fernando de la Rúa ocorreu através de chamada de vídeo via Zoom<sup>47</sup>.

Fernando de la Rúa, residente em Madri a 21 anos, já trabalhava com o flamenco - música que despertou sua sonoridade - em São Paulo. Os pais, ambos são músicos não profissionais. A mãe toca violão, e o pai, imigrante espanhol, além do violão, toca alaúde e bandurria. Em finais da década de 1980, Fernando conheceria sua esposa Yara Castro, que é professora de dança flamenca. Após ficarem quase uma década indo e voltando da Espanha todo ano por questões de reciclagem de material, se mudaram para Madri em definitivo.

Talvez por alguma espécie de afirmação artística inicial, um “selo de aprovação”, Fernando de la Rúa conta que procurou uma identidade inteiramente flamenca no início de sua estadia na Europa. Tocar o flamenco no Brasil, se compara a tocar o choro na Espanha. Um músico recém-chegado a um país que não é o seu, poderá apresentar seu “cartão postal” através do exotismo que lhe compete. Representá-la irá sem muitos critérios de inadmissibilidade sustentar a nacionalidade. Partindo desse exemplo, Fernando, viera a Madri para trabalhar com o flamenco, que até então tocava no Brasil, e relata que tal cobrança inicial faria parte de seu processo afirmativo, mas que, além disso, traria novas perspectivas.

**FR:** Uma vez instalado aqui - no circuito profissional de flamenco -, eu resolvi descobrir... reencontrar minha identidade brasileira. Eu sentia essa necessidade... Não é nem de forma consciente, foi inconsciente. Porque como eu já tinha uma influência, uma vida anterior, eu não posso apagar essa vivência, e só assumir a minha vida flamenca. Isso é até um crime comigo mesmo... Aí eu me redescobri e me deixei redescobrir pela música brasileira. Foi quando comecei a ouvir Garoto, Dilermando Reis, Joao Pernambuco etc. E foi quando mudei minha forma de tocar violão, e aí eu comecei a pegar gosto por tocar choro. Foi quando entendi, que o choro era muito mais importante do que eu pensava, como música estrutural do nosso país e cultura base para a música brasileira em geral. Foi quando comecei a buscar informações... tudo que eu fazia no flamenco, no Brasil, eu comecei a fazer no choro, na Espanha. Então eu comecei a fazer uma viagem de volta...

Envoltos nesse processo de autoconhecimento, convém ponderar que anseios mediavam essa busca pela brasilidade. Fernando não tinha apenas vontade de tocar a

---

<sup>47</sup> Aplicativo para chamadas de vídeo de curta/longa distância. Entrevista realizada em 1/5/2021.

música brasileira, assim como também, estar entre brasileiros, “contar piada”, poder pedir por uma coxinha no bar etc., todo o ambiente sociocultural que pode proporcionar a prática dessa música popular tão distante de casa. O diálogo ocorre para além das cordas do violão.

Fernando de la Rúa não deixaria de ser a figura mais representativa do choro em Madri<sup>48</sup>, a isso soma-se o fato do músico assumir o violão de 7 cordas, como parte relevante nesse processo de reencontro com a sonoridade brasileira, de acordo com o músico, como “algo que veio do coração”.

**FR:** Esse caminho inverso, que eu faço, de absorção de elementos brasileiros no flamenco, também se refere a harmonia. Um guitarrista flamenco do sec. XXI, do novo milênio, tem que conhecer harmonia. No sec. XX não precisava, nem no sec. XVIII, pois a linguagem harmônica do flamenco era muito primitiva. Só que um guitarrista que se forma hoje em flamenco, aqui na Espanha, acaba estudando harmonia. Inevitavelmente, ele tem que estudar harmonia. Porque o flamenco desenvolveu muito, cresceu muito. Por influência do jazz, e da música brasileira também. Paco de Lucia era um adepto da música brasileira. Ele era amicíssimo do Raphael, o Paco. Eles trocaram muitas figurinhas. E fora o Paco, Vicente Amigo e muitos outros violonistas flamencos que são referência hoje, ouvem música brasileira. Aprenderam a ouvir música brasileira. Ouvem choro, ouvem Guinga. O Paco quando viu um concerto do Yamandu ficou maravilhado.

Como desencadeamento frutífero da busca radical pelo flamenco, foi possível para Fernando trabalhar com essas influências em um momento de mais aceitação própria. Essa fase - em que o músico alega estar - de total abertura sonora, portanto, o favoreceu para forjar seu código flamenco.

**FR:** Basicamente em termos de mão direita, o polegar é uma peça chave no flamenco. Eu posso tocar uma música inteira flamenca para você só com o polegar e com *rasgueado*. Então o polegar foi a ponte que eu encontrei pra tocar o 7 cordas, um dos elos do choro com o flamenco. Se não eu jamais tocaria choro assim [...] o violão em geral universalizou muito mais hoje, então tem violonistas que estudam clássicos e conhecem técnicas de flamenco e vice-versa. E no choro, não é diferente. Mas como são escolas muito arraigadas na sua cultura - choro e flamenco - ainda é difícil juntar eles elementos, então eu estou nessa busca... procuro associar linguagens de mão direita de choro com o flamenco. Tem técnicas que dá pra usar nos dois, desde que o violão de 7 seja de cordas de nylon, porque no flamenco não usamos dedeira... Mas como no Brasil já existe, depois do Dino, o violão de 7 cordas de nylon, no choro, como Raphael Rabello, eu vou hoje no Rio e encontro meus amigos, e tem muitos 7 cordas de nylon...

---

<sup>48</sup> Conforme descrito pela narrativa de Fabiana no capítulo anterior, até o período de assentamento da Roda de Choro de Madrid (2014).

Fernando, que conviveu com Raphael Rabello ainda no Brasil, sempre o teve como referência, e fez o seu caminho contrário, pois Rabello teve formação no choro e depois expandida ao flamenco.

**FR:** O Raphael veio da escola de choro, de corda de aço. Ele imitava o Dino, se vestia igual ao Dino, ele mesmo dizia... E depois disso, ele abriu para o mundo... O Raphael acabou colocando elementos flamencos, por isso eu me inspiro nele, a minha forma de tocar devo muito a ele. Eu tenho muito claro, quando ele tocou pra mim uma das vezes que a gente se reuniu, todos os arranjos do *Todos Os Tons* (1992). Eu tava na casa do Raphael no Rio de Janeiro e o Paco tava lá. Eu conhecia o Paco por causa do meio flamenco no Brasil. Eu vi os dois ensaiando fazendo os arranjos *Samba do Avião*... Eu tive esse prazer, que foi um dos maiores momentos da minha vida musical. Aí que você via a interação dos dois. Você via o choro no flamenco e o flamenco no choro [...] então as poucas coisas que ele pegou do Paco de técnica de polegar e de picado, de arpejo e de alzapúa, ele fazia. E soava o violão brasileiro... Ele dinamizou o violão brasileiro, foi uma fase. O Baden Powell teve sua fase também. E Raphael o fazia, a sua maneira e com influência flamenca, de verdade, mimetizada.

As reflexões sobre esse *flamenco chorado* do violão de 7 cordas de Fernando, direcionam para o mesmo caminho de Carmen Vela, no seu caso, com o jazz. O que sucede em Los Choros de Madrid “não é colagem, e sim tudo mimetizado”, reforça Fernando. Existe primeiramente uma ideologia de se tocar o choro, que resulta na satisfação pessoal, e que acontece direto nas apresentações ao vivo, que são quase sempre a única ocasião para os músicos praticarem essa música em conjunto, pois falta na cidade núcleos de encontro.

Ao mesmo tempo que esse choro tocado em Madri está mimetizado entre flamenco e jazz, entre outros, é choro tradicional no repertório, na instrumentação, na exposição das melodias, na alegria... portanto, não perde a identidade de brasilidade.

**FR:** Você pode ser tradicional, é bonito de ver para as pessoas que nunca viram o choro, e para nós também, que já vimos o choro... é bonito de se ver um regional bem legal e tradicional na linguagem do Dino, na linguagem do Jacob... e hoje em dia tem muita gente jovem no Brasil... um rapaz da minha cidade que estuda lá no Rio, ele faz toda a pegada do Jacob... então eu acho maravilhoso isso. Mas aqui em Madri, ele - o choro - acaba por ter uma cara de Espanha. Por que se não, é difícil pra mim também. Se eu tivesse que tocar só tradicional, não sei se eu estaria tão envolvido, porque eu acho que eu me bloquearia muito. Pela minha idade, minha trajetória musical, minha vivência musical... eu até faria esse caminho tradicional se eu voltasse a ter 21 anos, para poder chegar nessa linguagem que tenho hoje.

Portanto, Los Choros de Madrid transitam entre a miríade de possibilidades permissíveis a partir das performances. O público espanhol, conforme relata Carmen, se

quer canta o refrão de *Na Glória*, porque ninguém conhece. Em contrapartida, Fernando já ouviu de alguns espectadores presentes, que se lembravam de já ter escutado “tal chorinho” quando eram crianças - possivelmente pela rádio nacional da época - e que haviam tido com Los Choros de Madrid uma experiência agradável e nostálgica.

Fernando acredita que eles já representam um polo cultural de choro, e agora que estão acolhidos no Taberna Alabanda a mais de um ano - se apresentando quinzenalmente - esperam poder fazer o mesmo nome que a Roda de Choro de Madrid teve em suas épocas no Liberarte. As perspectivas são otimistas. Assim como Carmen Vela, Fernando de la Rua acredita que a pandemia e as quarentenas vieram a sensibilizar mais as pessoas a respeito do valor da arte, e que, portanto, se encontram ansiosas para ouvir música ao vivo. Musica essa, que se trata do choro. Que é brasileiro, do mundo e para o mundo.

**Figura 8.** (Use máscara) Los Choros de Madrid em Taberna Alabanda. No “horário da feijoada” em 21/02/2021



Da esquerda para direita: Juan Tomas Alvarez, Carmen Vela, Rogerio de Souza, Letícia Malvares e Fernando de la Rua.

Fonte: Acervo página Instagram de Los Choros de Madrid. Acesso em 30/04/21



**FR:** O nosso choro aqui de Madri eu considero world music. Porque já tem influencias de outras culturas do mundo, começando pelo meu violão que toca flamenco; pela Carmen que toca clássico e jazz; pelos percussionistas... o Rogerio toca percussão baiana e outros estilos também... e o Eduardo, é carioca, faz o choro do Rio; a Leticia, ela vem da Itiberê Orquestra Família, de formação clássica e adepta da música universal do Hermeto... então nós temos um código universal, mundial, world... a minha música do meu disco entra na world music... porque eu não sou flamenco nem brasileiro... então no meu disco tem uma *bulería* e tem um choro. Tem uma bossa bolero e tem uma valsa brasileira, um chamamé... um *tanguillo* flamenco... meu violão está fusionado nisso [...] isso pra mim é world music, a nossa roda faz isso...

Partindo dessas perspectivas o choro na Espanha é world music, porque contem em suas semicolcheias, dinâmicas, sincopas e baixarias, a representatividade brasileira de sua essência, aliada a recepção de figurinos afluenciados e/ou jazzísticos, entre outros.

## 5. A ruptura da barreira virtual: choro na Espanha como world music

*Não necessitamos estar particularmente alertas para observar que as condições materiais do capitalismo tardio estão mudando dramaticamente nossos modos de vida. Manifestações disso são as explosões das novas tecnologias da comunicação, da informática, do armazenamento digital, a abertura do ciberespaço, a reestruturação do capitalismo, as lutas pela reivindicação das diferenças, as migrações e os deslocamentos demográficos. Já não há fronteiras precisas entre culturas territorializadas e culturas desterritorializadas. Nossa sociedade atual está transida da hibridização. Nosso campo de trabalho se funde e confunde a cidade com o ciberespaço.*

*Ramón Pelinsky<sup>49</sup>*

O choro tocado na Espanha, a partir do estudo de caso da Roda de Choro de Madrid, e posteriormente, Los Choros de Madrid, delineia um caminho significativo de acordo com o espectro comunicativo da contemporaneidade. Se relaciona de duas maneiras: se qualifica como híbrido a partir de seus diversos elementos estéticos e culturais, conforme visto no capítulo anterior; e está incluso nas nuvens digitais, cada vez mais representativas no ciberespaço atual como fonte e armazenamento de informação. Exemplo pertinente seria a maneira com que eu mesmo encontrei a Roda de Choro de Madrid, e dei desenvolvimento a esse trabalho. Sendo apenas a minha conversa com Fernando de la Rúa na segunda noite do Taberna Alabanda presencial, as demais interações no estudo de caso foram online. As redes sociais referenciais foram em primeiro plano Facebook e Instagram, e em segundo, o Youtube, como polos de democratização virtual, abrindo espaços para a divulgação de não somente os gêneros mais populares entre os algarismos netnográficos, a exemplo, do choro.

As redes de redes, como a Internet, permitem o acesso a um número enorme de conferências eletrônicas [...] ao dar uma visibilidade a estes grupos de discussão, que são feitos e desfeitos o tempo todo, o ciberespaço torna-se uma forma de contatar pessoas não mais em função de seu nome ou de sua posição geográfica, mas a partir de seus centros de interesses. É como se as pessoas que participam das conferências eletrônicas adquirissem um endereço no espaço móvel dos temas de debates e dos objetos de conhecimento (LEVY, 1999, p. 101).

---

<sup>49</sup> Traduzido de *Etnomusicología en la edad posmoderna*, 1998, p. 1.

Os desenvolvedores de *softwares* têm se dedicado a construção de um espaço de trabalho e de comunicação cada vez mais "transparente" e "amigável" (LEVY, 1999, p. 31), e ao estarmos inseridos nessa conjuntura, somos dependentes dos algoritmos das redes sociais e da complexidade da linguagem netnográfica. Pelinsky (1998, p. 2) afirma que “o sujeito já não mais domina essa linguagem, e sim, que é dominado por ela”, cabendo por tanto, a qualquer estudo qualitativo contemporâneo, a análise da formação dos discursos (PELINSKY, 1998, p. 2).

A essa multiplicidade social e dinâmica do mercado de consumo da música, cada vez mais a etnomusicologia deve debruçar-se, afim de acompanhar os reflexos na sociedade e nas produções artísticas, a tratar do papel desses meios de comunicação massiva (NETTL, 1992), onde a problemática da transmissão de dados não é mais mera ferramenta de pesquisa, e sim, fonte principal para especulação midiática.

Entre experiências sincrônicas e assíncronas, localizadas e desterritorializadas, existe uma sensação de proximidade entre as diversas manifestações culturais integradas neste ciberespaço, expostas a possibilidade de reapropriação e de recombinação material da mensagem por seu receptor, no fluxo da globalização (BRAGA, 2014). Mas que não implica necessariamente em perda identitária, pois através da democratização do acesso à informação, ocorre a superação da problemática da tradição. A multiplicidade dos discursos é validada, como ocorre no choro realizado na Espanha.

O pós-modernismo desencadeia o poder do local, regional, idiossincrático para homogeneizá-lo globalmente, mediante a forma de *world music*. Efetivamente, a condensação do tempo histórico, o apequenamento do espaço geográfico, e a promiscuidade dos sons provenientes de lugares distantes, inspiram aqueles estudos que examinam criticamente as estratégias de fusão e confusão de sons e sentidos locais, e a circulação de sons e sentidos entre audiências locais e transnacionais em um mundo em que as culturas autônomas, homogêneas e autocontidas dentro de territórios soberanos com fronteiras bem demarcadas, são entidades e identidades em vias de dissolução. (Traduzido de Guilbault 1993a; Lipsitz 1994; Mitchell 1996 apud PELINSKY, 1998, p. 6)

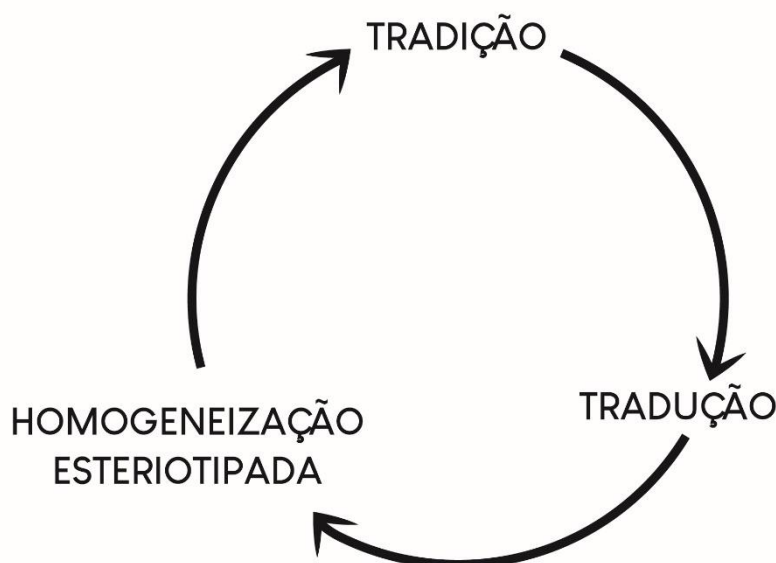
De acordo com Hall (1992), essa pluralidade cultural, definida pelo autor como “dialética das identidades”, transita entre os conceitos de Tradição e Tradução culturais (ROBINS [1991] p. 41 apud HALL, 1992, p. 84), acarretando, por tanto, no surgimento das novas identidades mimetizadas, conforme apresentado anteriormente.

Em contextos migratórios, a nacionalidade do indivíduo passa a ser uma categoria social particularmente relevante, segundo a qual lhe são atribuídas características (culturais, raciais, psicológicas) homogeneizantes [...] **a homogeneização estereotipada**, ou seja, **a inclusão de um elevado número**

**de indivíduos sob a mesma categoria social, apaga suas diferenças e os torna possuidores de determinados atributos** (FRIGERIO, 2002, p. 16-17. Grifos meus)

A figura abaixo delinea um movimento, partindo da “dialética das identidades” propostas por Hall (1992), a chegar em uma cultura híbrida, a que igualo ao conceito de Frigerio (2002) sobre a “homogeneização estereotipada”.

**Figura 9.** Ilustração do modelo de Hall (1992) sobre a “dialética das identidades”



O choro feito por Los Choros de Madrid tem de *tradicional* a instrumentação, o repertório, a exposição das melodias, os improvisos, as dinâmicas etc. - e aqui convém ressaltar que atualmente acontece de dia, acompanhado de um prato feito à brasileira -. Essa música também é *traduzida* as linguagens dos seus interlocutores, conforme afirma Fernando, chegando a essa *mimetização/homogeneização*.

Esse processo em constante desenvolvimento, vem sendo intensificado através do ciberespaço, onde o capitalismo também se consolidaria, até chegarmos ao contexto atual de consumo de música via plataforma de streaming, que apesar da ótima visibilidade que oferecem, “pagam ínfimos valores pelos serviços de execução musical que prestam os artistas a elas vinculados” (NOLETO, 2020). Em tempos atuais de pandemia e situação de vulnerabilidade financeira dos músicos, cabe a esses explorar os recursos tecnológicos

a disposição, e o resultado tem sido um contingente quase exaustivo de vídeos gravados e editados em casa, produção de conteúdos através de cursos, tutoriais, podcasts, vídeos gravados em conjunto a distância, bem como shows, o que Noletto (2020) vem a chamar de “Pandemia de *lives*”.

Na Espanha, Los Choros de Madrid reuniram músicos presentes desde antes da Roda de Choro de Madrid, para gravarem de suas casas, conforme apresentado no capítulo anterior. Em Porto Alegre, exemplo pertinente foi o projeto “Roda de Choro Expandida” de Yves Etienne, em que o saxofonista realizou uma série de mais de 20 vídeos de choro, com a participação de mais de 100 músicos espalhados em 9 países e 40 cidades diferentes<sup>50</sup>, contando com campanhas de financiamento coletivo, e um *making of* sobre o complexo sistema de produção desse tipo de conteúdo.

O uso de ferramentas contemporâneas de marketing digital pode possibilitar uma carreira de sucesso. Entretanto, geralmente músicos/musicistas continuam nas redes oferecendo (quase) grátis sua produção artística. Mas, com o apoio da visibilidade proporcionada pela internet, conseguem exercer outras atividades correlatas como lecionar música e dar cursos de produção musical online (NOLETO, 2020, p. 6)

A partir da colocação de Noletto, vê-se que Los Choros de Madrid representam essa classe de músicos que se auto divulgam. Enquanto em outro momento, Fabiana Ferraz cumpria o papel de produtora do grupo e centralizava as informações - o que obviamente nunca impediu aos músicos colaborarem nesse sentido - atualmente resta apenas aos músicos esse papel. Com isso, as musicistas Carmen Vela e Letícia Malvares, por exemplo, estão promovendo a partir de seus perfis pessoais, suas demais atividades profissionais, para além de somente apresentações de choro.

Para Pelinsky (1998), as performances musicais aos olhos dos espectadores resumem diretamente a identidade e a realidade de seus executores. Turino (1989, p. 29 apud PELINSKY, 1998, p. 5) define a interpretação musical como a essência da afirmação identitária.

[...] o estudo da performance e da interpretação irá acessar aspectos da ordem sonora de um sistema musical — reflexo da ordem social que organiza uma coletividade; mas irá, também, acessar os modos como cada intérprete compreende tal ordem sonora, e como ele se vê e se insere na ordem social da qual faz parte. (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011, p. 149)

---

<sup>50</sup> Ver lista de reprodução da série “Roda de Choro Expandida” disponível em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLIMb6KkDt1WfwMj8rGgP9TRuJkRJx0DZh> Acesso em 30/04/2021

Portanto, as identidades de Carmen Vela e Leticia Malvares ao divulgarem Los Choros de Madrid e se assumirem como praticantes dessa música, chegam aos seus seguidores nas redes sociais que pelos mais variados motivos irão interagir, ou não; positivamente, ou não. No caso de Carmen Vela, teve relatos positivos de suas primas, que talvez por estarem mais acostumadas com seus conteúdos jazzísticos, gostaram da novidade. A temática - da novidade - é eminente a partir das reflexões recém realizadas sobre as nuvens do ciberespaço, onde o choro se qualifica duplamente transnacional, na dialética entre homogeneização e diversidade. Conforme dito anteriormente, sustenta a brasilidade – mesmo que por alusões ao samba e a bossa-nova – que é novidade na Espanha. E é novidade - world music - novamente, no discurso de seus interlocutores, visto que as informações são divulgadas de maneira fragmentada nos próprios perfis dos músicos. Aqui vale ressaltar, conforme visto, que essa informalidade pode ser justamente o convite a uma performance fluída, e atraente.

Enquanto perdurou semanalmente nas noites do Taberna Alabanda, como instituição Roda de Choro de Madrid, atualmente, Los Choros de Madrid, aparecem mais particularizados, quinzenalmente e no horário de almoço, no mesmo Taberna Alabanda. A troca do horário fixo das apresentações do grupo agradou a Fernando de la Rua, que sente um clima de familiaridade. Talvez soe atrativo aos espanhóis e demais simpatizantes, que já tinham ouvido falar do samba, da caipirinha e da feijoada no horário de almoço, saber que tem música brasileira instrumental também nessa hora, para quem quiser ao *ad libidum* ficar mais relaxado.

Assim como Fabiana Ferraz havia se referido, o choro, por não ser a principal fonte de renda dos instrumentistas que o praticam em Madri, poderá não ser o trabalho artístico prioritário na carreira musical dos seus interlocutores, e poderá ser a novidade no material flamenco de Fernando, no conteúdo jazzístico de Carmen etc. Isso influencia, também, na espontaneidade e produção de conteúdo relacionado ao Los Choros de Madrid. Mesmo que Carmen Vela e Leticia Malvares canalizem as informações a respeito do grupo nas redes sociais, os materiais muitas vezes são gerados através do celular de um amigo, alguém do público, ou de algum dos próprios músicos que deixou de tocar uma música para realizar o registro. A informalidade da própria informação, ou ainda, informalidade informativa, pode resultar cativante. Foi o que percebi nas últimas apresentações de Los Choros de Madrid online que pude acompanhar na realização deste estudo, onde pode-se ver Fernando de la Rua posicionar seu celular de modo a registrar a

performance, e ao final recolher o aparelho e agradecer aos espectadores presentes via Instagram. Ou ainda, a flautista Leticia Malvares, deixando de tocar para dançar com Carlos Martiny, que era o responsável pelas aulas de gafiera antes das rodas do Liberarte, ao som de *Bole-Bole*, do Jacob do Bandolim<sup>51</sup>. A execução do clarinete solo - que não pude identificar o intérprete pelo vídeo - expõe a melodia através de uma doce fluidez típica do jazz, onde as quiálteras se dissolvem ao compasso quadrado do pandeiro de couro. Tem a dança, que lembra um tango. Tem flamenco de Rabello e choro de Paco. Tem maxixe, polca e malandragem. Tem choro brasileiro na capital da Espanha.

---

<sup>51</sup> Ver performance de Los Choros de Madrid em <https://www.instagram.com/p/COOnc1OqLq-/> Acesso em 30/04/2021

## Conclusões

A experiência de ter estudado empiricamente as manifestações envolvendo o choro no Brasil e Espanha foi enriquecedora e transformadora para mim. As possibilidades de testemunhar os fenômenos sociais envoltos nessa prática e recepção musical, somadas as entrevistas realizadas em falas tão profundas de pessoas extremamente experientes me fizeram refletir sobre a magnitude deste gênero musical enquanto manifestação artística brasileira e de alcance mundial.

Ao longo da realização deste trabalho, fui redescobrimo-me também, como chorão. Sempre tive certa dificuldade nesse sentido, de me considerar chorão, por se tratar de um gênero tão tenebroso de se tocar, no qual estava inserido a menos tempo que outros, pelos quais já transitei em minha trajetória. Voltei a escutar o choro novamente, e bastante. E sempre que me lembro da história dessa música, da sua relação com o passado, me ocorrem imagens de Pixinguinha, Dino 7 Cordas, Cartola... figuras de generosidade e de humildade. Não é papo, nem “conversa de botequim”, se refere a toda dedicação que envolve estudar o choro.

Ao longo desta monografia discuti, portanto, os seguintes aspectos dessa jornada etnomusicológica. No capítulo um, narrei minha inserção e trajetória no choro, bem como cosmovisões da prática dessa música popular urbana e dificuldades técnicas e práticas da empreitada. O capítulo dois, que se refere ao campo na Espanha, não somente permitiu as narrativas *in situ*, quanto serviu para todo direcionamento etnográfico que veio a se cumprir, como o levantamento empírico nos capítulos três e quatro. A partir da investigação de um espaço e tempo onde a Fabiana Ferraz atuou como observadora-participante no circuito de choro da cidade, tive o conhecimento histórico da Roda de Choro de Madrid, para depois então continuar a investigação conversando com Carmen Vela e Fernando de la Rúa, atualmente transmissores dessa música através de Los Choros de Madrid, e que trouxeram suas perspectivas socioculturais e estéticas. No capítulo final, com base em todo informativo, somei autores pós-modernistas para realizar uma proposta estética/comunicativa sobre o estudo de caso e sua identidade nos ambientes reais/virtuais em que habita.

Entre achados de pesquisa, ressalto que por motivos de espaço e tempo, bem como da natureza de um Trabalho de Conclusão de Curso, não se esgotam ao fim desse estudo



o contato com este capital cultural como forma de emancipação. Ao contrário, se abrem a inúmeras possibilidades investigativas que podem ampliar o escopo de trabalhos científicos acerca desse tipo de produção artística tão dinâmica, complexa e interfacetada.

Quando me lembro da Oficina de Choro do Santander Cultural em Porto Alegre, onde encontrei esse ambiente, e de quando um senhor, que estava de apreciador em uma aula de manhã - nunca havia tocado nenhum instrumento - de tarde já apareceu com o cavaco mais barato que comprou no centro da capital na hora do almoço.... ou de jovens que revezavam um único instrumento de estudo nas aulas... empenho-me em extrair, desse convívio social e prática sonora as possibilidades epistemológicas.

O trabalho de campo, que teve de ser remodelado, antes e durante a pandemia (período atual), foi reflexo do desafio de lidar com notícias em velocidade recorde e adaptar-se ao dinamismo do consumo globalizado, mas que em contrapartida, a partir de perspectivas otimistas, geram mais encontros (no ciberespaço) que desencontros (presenciais), através de seminários, congressos, conferências, e demais procedimentos que antes os deslocamentos geográficos pareciam impossibilitar, como o registro do choro como patrimônio histórico imaterial do Brasil, que vem se realizando quase inteiramente online, e que irá direcionar essa expressão cultural para uma popularidade maior, talvez em nível da capoeira, ou das matrizes do samba carioca, por exemplo. É uma missão árdua, mas que possibilitará potencializar o choro a partir de sua institucionalização.

Concluo ressaltando, portanto, o valor imensurável da semente que plantou Fabiana Ferraz, a partir de um mero problema de pesquisa. Obviamente, se Los Choros de Madrid se mantém como um pilar de divulgação da música popular urbana brasileira em território espanhol, são pelos méritos de suas atividades, e aqui convém enaltecer o valor da continuidade de um projeto semanal que durou quatro anos, a Roda de Choro de Madrid, e seus resultados a longo prazo, produtos consolidados do multiculturalismo contemporâneo, a servir de exemplo nestes tempos atuais de (in)admissibilidade mútuas e coletivas. Onde estamos tão distantes, e tão próximos ao mesmo tempo.

## Referências

AMADO, P. *A expressividade no choro: um estudo a partir de perspectivas da etnomusicologia e da fenomenologia de Merleau Ponty*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte: UFMG, 2014

ARAGÃO, P. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, UNIRIO, 2011

\_\_\_\_\_. *Signos musicais e sociais na música popular: um estudo de caso da belle époque carioca*. *Música e Cultura*, vol. 7, n. 1, p.88-103, 2012. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/329921819\\_Signos\\_musicais\\_e\\_sociais\\_na\\_musica\\_popular\\_um\\_estudo\\_de\\_caso\\_da\\_belle\\_epoque\\_carioca](https://www.researchgate.net/publication/329921819_Signos_musicais_e_sociais_na_musica_popular_um_estudo_de_caso_da_belle_epoque_carioca) Acesso em: 12 de maio de 2021

BRAGA, R. *Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre: tensões e intenções entre tradição e modernidade*. In: *Música e Cultura: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Porto Alegre, 2014, v. 9, n.1, 2014

CAZES, H. *Choro - do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1998

CIRINO, G. *Narrativas musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. São Paulo: Annablue; Fapesp, 2009

DIAS, M. *Antes Era Só o Ruído: Música Gravada e Mundialização*. *Arquivos do CMD, [S. l.]*, v. 7, n. 01, p. 62–76, 2020. DOI: 10.26512/cmd.v7i01.29625. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/29625>. Acesso em: 12 maio. 2021

FERRAZ, F. *Factores de difusión del Choro en los circuitos de música de Madrid y Barcelona*. Tesina (Master en Gestion Cultural) – Universidad Complutense de Ciencias Musicales: Madrid, ICCMU, 2013

FRIGERIO, A; RIBEIRO, G. *Argentinos e Brasileiros: Encontros, Imagens e Esteriótipos*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 2002

GOLDENBERG, M. *A arte de pesquisar*. São Paulo: Record, 8ª edição, 2004

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006 (trad. Português)

LAPLANTINE, F. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004. p. 137, 2004 (trad. Português)

LARA FILHO, I; SILVA, G; FREIRE, R. *Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking*. Per musi, Belo Horizonte, n. 23, p. 148-161, jun, 2011. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992011000100016&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000100016&lng=pt&tlng=pt)  
Acesso em: 12 de maio de 2021

LÉVY, P. *Cibercultura*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1999

LIST, G. *La etnomusicología en la educación superior* (1964) Revista Musical Chilena, 18 (90), p.73-80 Disponível em: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14192/14495> Acesso em: 12 de maio de 2021

LUCAS, M. *Música popular à porta ou a porta na academia? Em Pauta*, Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Música/UFRGS, v. 4, n. 6, dez. 1992

MERRIAM, A. "Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field." Ethnomusicology, vol. 4, no. 3, 1960, pp. 107–114. JSTOR, [www.jstor.org/stable/924498](http://www.jstor.org/stable/924498). Acesso em: 12 de maio de 2021

\_\_\_\_\_. *Method and technique*. In: *The anthropology of music*. Evanston: Chicago University Press, 1964 (trad. portugues).

NETTL, B. *Recent directions in Ethnomusicology*. En H.P. Myers (ed.) *Ethnomusicology: An Introduction*. London: McMillan Press, pp. 375-399. Traducción de Luis Costa. 1992

NOLETO, R. *Pandemia de Lives: Sobre COVID-19 e música no Brasil*. Boletim n. 73: Ciências Sociais e corona vírus, 2020

PELINSKY, R. *Etnomusicologia em la edad pós-moderna*. Codexxi, 1: 46-67, 1998

PIEIDADE, A. *A etnografia da música segundo Anthony Seeger: clareza epistemológica e integração das perspectivas musicológicas*. Cadernos de Campo (São Paulo - 1991), [S. l.], v. 17, n. 17, p. 233-235, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v17i17p233-235. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47693>. Acesso em: 12 maio de 2021

PINTO, A. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978

SANDRONI, C. *O feitiço decente - transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edit. UFRJ, 2001

SEEGER, A. *Etnografia da música*. Cadernos de campo. São Paulo: n. 17, p. 237-260, 2008

VATTIMO, G. *La sociedad transparente*. Barcelona, Ediciones Paidós I.C.E. de la Universidad Autonoma de Barcelona. 1ª Edición, 1990

VEDANA, H. *Octavio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Editora Proletra, Porto Alegre, 2000

YIN, K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 3. ed. Porto Alegre, RS: Bookman, 2005. 212 p. ISBN: 8536304626

## **Entrevistados**

Carmen Vela (Madri, 6 de abril de 2021);

Fernando de la Rúa (Madri, 25 de maio de 2021);

Fabiana Ferraz (São Paulo, 16 de outubro de 2020) \*.

\*Todas entrevistas ocorreram remotamente a partir de Porto Alegre (RS).

Em homenagem aos mais de 428 mil mortos por corona virus no Brasil.

Porto Alegre, 13 de Maio de 2021.