

O CHORO, O SAMBA DE RODA E A MATRIZ AFRICANA

João Carlos de Souza Peçanha

Universidade de Brasília (UnB)

Mestrando em “Música em Contexto”

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo: O Choro enquanto gênero musical possui suas raízes nas danças de salão europeia e na música percussiva de tradição africana. O local para a sintetização de estilos musicais distintos foram as casas e quintais dos subúrbios e morros do Rio de Janeiro, em especial nas casas das “tias baianas”. Um filme de 1954, restaurado em 2007, traz uma apresentação musical de Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba na qual eles estão tocando, improvisando e dançando nos moldes do Samba de Roda do recôncavo baiano. Este artigo discute a matriz africana e os elementos que aproximam o Choro e o Samba de Roda enquanto manifestações artísticas.

Palavras-chave: Choro; Samba de Roda; Africanidade.

The Choro, the Samba de Roda and the African heritage

Abstract: The *Choro* is a musical genre based on European dances and percussion traditions of African heritage. It was developed in the poor areas of Rio de Janeiro, during parties and celebrations in the houses of black women called “*tias baianas*”. A film, from 1954, restored in 2007, shows *Pixinguinha* and friends playing, improvising and dancing in the same tradition of the *Samba de Roda* from *Bahia*. This article discuss the African heritage and the common elements between *Choro* and the *Samba de Roda*.

Keywords: Brazilian Choro; Samba de Roda; African heritage.

1. Um filme, uma roda e múltiplos significados

Após anos esquecido, um rolo de filme antigo é redescoberto pelo cineasta Thomas Farkas. Era o registro de uma apresentação única de Pixinguinha e a chamada Velha Guarda do Samba (dentro os quais importantes nomes do choro e do samba – Benedito Lacerda, Donga, João da Baiana) na ocasião do aniversário de 400 anos da cidade de São Paulo. No filme aparece Pixinguinha e sua turma a tocar uma versão de “Patrão prenda seu gado”, samba típico e com estrutura semelhante aqueles cantados no Recôncavo Baiano.

O Choro enquanto gênero musical urbano apresentou como *locus* de desenvolvimento inicial a cidade do Rio de Janeiro. As manifestações artísticas que congregavam as danças de salão europeias e os batuques africanos tinham como ambiente as casas das “tias baianas”, que entre refeições e bebidas ofereciam as condições para a descontração social e musical adequadas para um ambiente criativo. No entanto, existem poucos registros visuais destes ambientes musicais e mesmo descrições das interações entre os músicos durante as festas.

A manifestação musical do Choro está tradicionalmente associada a uma apresentação instrumental em forma de semicírculo com o Solista ao centro ou em uma das extremidades. O filme resgatado por Farkas apresenta um novo contexto para a apresentação do Choro: um grupo de senhores de terno dançando, sapateando e se divertindo enquanto tocam em um palco de SP. No meio da performance, os integrantes acabam por transformar a ocasião em uma espécie de samba de roda: passam a se revezar nas danças do “miudinho”, com passos da cintura pra baixo, consistindo em “um quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados no chão, com a movimentação correspondente dos quadris.” (IPHAN, 2006, p. 23).

Vianna, em *O Mistério do Samba* (1995), ao descrever certo encontro entre músicos populares (entre eles Pixinguinha) e membros da elite intelectual brasileira de tendência modernista, no início do século XX, demonstrou a pluralidade de significados que se pode depreender de determinados fatos históricos. A exemplo disso entende-se que as cenas do filme em questão podem fazer emergir questões importantes para o entendimento das relações entre as tradições culturais baianas e cariocas de matriz afro-brasileira. A partir da descrição e de considerações acerca desse filme que este artigo pretende evidenciar importantes relações entre o Choro, o Samba carioca e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Mas isso será feito com um intuito em especial. Se para ambos os tipos de samba a relação com a matriz africana já é algo consolidado e que dispõe de ampla documentação e bibliografia, a relação do choro com essa matriz é sempre colocada de forma indireta. Espera-se demonstrar que tal relação existe, é essencial e imprescindível para sua completa compreensão.

2. A roda e sua importância para as manifestações da matriz afro-brasileira

A roda é importante no simbolismo africano. Ela remete a ideia de ciclo, de algo que não tem começo ou fim por estar disposto circularmente. Essa mesma ideia está contida na tradição cultural africana de diversas formas, como por exemplo, na propagação dos costumes pela tradição oral e no culto à ancestralidade. Esse ciclo representa a união entre o velho e o novo, o antigo e o atual, numa cultura que não estabeleceu seu pensamento sobre a tradição cartesiana-ocidental da contradição, mas sobre a ideia de que essas dimensões não se encontram apartadas e formam, na verdade, uma unidade.

A roda é traço comum em diversas manifestações da cultura popular, especialmente as que guardam influências da matriz africana. Tal questão percebe-se bastante presente em *Samba de Umbigada*, de Édison Carneiro (1961). Trata-se de uma extensa documentação sobre diversas manifestações culturais brasileiras, com especial atenção aos aspectos que

relacionam música e dança. O Choro, a capoeira, o Samba de Roda da Bahia, a Roda de Samba carioca, o Candomblé, a Umbanda, são apenas alguns exemplos. Com cada manifestação apresentando-a a sua maneira, a roda é traço comum a todas elas, determinando não apenas a dinâmica e o exercício da manifestação, mas tendo também um imprescindível valor simbólico. Exemplo disso é a atuação da roda enquanto fonte de significados e valores – papel que será abordado mais adiante.

Um importante local onde se costumava praticar as tradições afro-brasileiras no começo do século passado eram as casas das “tias baianas” – senhoras que gozavam de prestígio social e alguma condição financeira razoável, e tornavam suas residências portos seguros para as manifestações populares.

Sodré (2000) descreve a arquitetura da casa da Tia Ciata – a mais famosa dessas “tias”. No local, as manifestações culturais afro-brasileiras ocupavam diferentes espaços e cômodos da casa, de acordo com os graus de aceitabilidade que possuíam junto à sociedade. O choro ficava na sala de entrada, o samba um pouco mais adiante, na cozinha. A “macumba” e a capoeira também tinham seus lugares na casa, aos fundos, no quintal. E todas essas manifestações dispunham seus participantes em roda.

Existe uma máxima, original de uma música do sambista Noel Rosa que destaca os seguintes versos: “Batuque é um privilégio/ Ninguém aprende samba no colégio.” A ideia é compartilhada por muitos dos sambistas e chorões antigo como Nei Lopes (2003), que descreve e faz apologia às maneiras tradicionais de transmissão/aquisição de conhecimento via a tradição oral. Esta forma de perpetuar e renovar as tradições é um dos traços típicos da cultura de origem africana. Aqui podemos tentar fazer uma ampliação dizer o mesmo do seu gênero “irmão”: o choro não se aprende no colégio. O lugar para se aprender esses gêneros seria o espaço cotidiano onde eles são praticados, ou seja, nas rodas de choro e samba. Isso porque a formação desse artista passa pela vivência de importantes experiências e a aquisição de certos códigos de conduta, os quais só são possíveis apreender nas rodas. Tal afirmação parece valer para outros contextos, como o da capoeira, do Candomblé e da Umbanda – onde a roda também possui valor central.

Lara Filho (2009) afirmou para a Roda representa para o contexto do choro e do samba, um local de informalidade, de exercício da musicalidade, de emulação da identidade – conforme admitem os próprios músicos. Na roda são transmitidos os valores e a vivência característicos desses gêneros. A roda para o choro – e para o samba - é o espaço de produção e vivência do contexto musical, caracterizada pela informalidade e fluidez. Ali não é lugar de mentira” (MOURA, 2004, p. 44), não se tem como “enrolar”. Na roda só se é respeitado

quem tem competência, quem sabe tomar parte nela respeitando seus códigos de conduta. Esses códigos dizem respeito a como se organiza e como se dá a hierarquia da roda. O músico mais notável tecnicamente é, geralmente, aquele que lidera a roda. Ele responde por ela nas mais variadas circunstâncias, seja indicando prioritariamente quais músicas tocar, seja defendendo o grupo no caso de um desafio com um músico vindo de fora, por exemplo.

Uma ideia presente musicologia já há algum tempo é a de que o “onde se pratica” é decisivamente importante na construção do objeto sonoro que se analisa. Tal contexto influenciaria o objeto sonoro e seu significado de forma decisiva. Nomes como Joseph Kerman (1987) e Tomlinson (1988), para citar alguns exemplos, demonstraram de alguma forma preocupação com essa questão em suas obras.

Anthony Seeger foi um dos autores a demonstrar maior preocupação com as influências do meio no estudo do objeto sonoro. Em artigo intitulado “Etnografia da Música” (2008) ele reproduz, um diagrama de seu avô Charles Seeger, com o intuito de mapear e observar de forma mais completa possível a ampla gama de influências sobre esses objetos.

Lara Filho, Silva e Freire (2011) citam Blacking e Béhague no que diz respeito à necessidade de se considerar aspectos musicais e não-musicais quando da análise de um processo musical. Blacking apresenta o conceito de ordem musical, que diria respeito não apenas a aspectos da música em si, mas influências anteriores, sociais e ambientais, que tornariam possível a construção musical. Os autores do artigo afirmam que essa ordem está consciente na apreensão dos chorões e afins acerca do choro.

Sendo a ordem sonora dependente também de aspectos não musicais dos contextos sociais, pertinentes a cada espaço, é possível supor que diferentes localidades alterariam aspectos na ordem musical das manifestações musicais, como o choro e o samba. Tais alterações locais agiriam em parte da ordem musical no sentido de dar cor local às interpretações e composições.

A noção de identidade deve ser entendida aqui como aquilo que dá coesão a um grupo. O indivíduo, com sua autorepresentação, percebe-se como pertencente a um grupo na medida em que compartilha com outros membros dessa comunidade um corpo de sentidos. Parece ser um consenso mínimo o caráter múltiplo, fragmentário e instável das identidades (que seriam construídas, e não meramente obras casuais) em suas manifestações atuais, sejam estudadas nos planos macro ou micro-sociológicos. Os principais teóricos dessa temática são hoje Bauman (2001, 2003) e seu conceito de identidade líquida; Castells (2000), para quem as identidades são múltiplas, construídas e fragmentadas; e Hall (2002) e o conceito de identidades contraditórias, construídas e fragmentadas.

Hikiji (2005) apoiou-se na ferramenta etnográfica para afirmar que, assim como Teixeira (2007), ocorre na performance musical definição de identidades. A noção de identidade interfere diretamente nas escolhas das preferências estéticas dos indivíduos. Dessa forma, o músico torna-se peça importante nessa dinâmica. Através do seu ofício artístico, atua como uma importante fonte geradora de valores e significados, que não são apenas adesões pessoais, mas aspectos elevados ao grupo como um todo.

O uso conjunto dos conceitos de ordem musical e identidade pode demonstrar importantes aspectos acerca dos fenômenos aqui tratados. Tal uso relaciona, ao mesmo tempo, os aspectos contextuais, locais, com outros mais amplos ligados à identidade e à construção das manifestações culturais. Assim, permite-se também uma perspectiva mais ampla de análise, que relaciona também os pontos de origem comum entre os gêneros aqui tratados.

2. O Samba de Roda e a Roda de Choro

O Samba de Roda do Recôncavo Baiano é uma das mais fortes influências na constituição do samba carioca em sua primeira fase. Conforme afirma Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente*, o samba carioca sofreu significativas mudanças entre 1917 e 1933 – originando uma nova forma de samba que se consolidou e apresenta seu modelo até os dias de hoje. As tradições da Bahia influenciaram decisivamente as manifestações culturais na então capital federal, o Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX. Haja vista que o local mais seguro para as práticas eram as casas das tias baianas, e que boa parte da população que tomava parte nesses eventos tratavam-se de negros e negras advindos da Bahia. A influência das tradições baianas nas manifestações culturais populares do Rio de Janeiro no período mencionado é fato já foi exaustivamente abordado por estudiosos como Moura (1995 e 2004), Vianna (1995), Sodré (1998 e 2000), Sandroni (2001), Lopes (2003).

O Samba de Roda do Recôncavo organiza-se em roda, como o nome já diz. Conforme descrito por IPHAN (2006), possui como instrumentação principal o pandeiro, o prato-e-faca e a viola (especialmente os primeiros são típicos do samba carioca “abaianado”, da primeira fase), além das palmas. Os sambas são cantados na forma de um refrão/estrofe e uma resposta (também chamada “relativa”). Ao som da música os participantes se revezam na dança do “miudinho”, ao centro da roda. Geralmente, para trocar a pessoa que está a se exibir no centro da roda, pratica-se a “umbigada” – golpe de umbigo que funciona como uma espécie de v nia, saudando e convidando outra pessoa a se apresentar no centro da roda.

Apesar de aparentemente minimalista, espera-se que a dança seja expressiva, evidenciando a capacidade do(a) sambista em demonstrar sua destreza e molejo.   um desafio

onde o caráter lúdico, de brincadeira, reside na capacidade de se demonstrar uma dança envolvente, por vezes cheia de malandragem, com elementos gestuais comuns e outros improvisados. Trata-se da utilização do corpo como forma de expressão complementar à própria música. Não existe divisão marcada entre o que se poderia chamar de expressividade estritamente musical (a execução dos instrumentos) e a dança. Tal fato é típico das culturas da matriz africana, tal como afirma Sodré (1998).

O Choro é um gênero tipicamente brasileiro. Apresenta-se não apenas como um gênero, geralmente de música instrumental, mas também como uma forma interpretativa. Possui como característica, de uma forma geral, uma forte relação com a roda – que é o lugar, por excelência, da sua prática. É na roda que se aprendem os valores, a ética, além de funcionar como uma espécie de escola musical para os “chorões”. Apesar de alguns aspectos serem determinantes (quem são os músicos, onde aprenderam a tocar choro, seu nível técnico, a geração musical a qual pertencem, suas identidades múltiplas, a instrumentação disponível, dentre outras coisas), a simbologia da roda faz permanentemente presente como principal fonte de significados. Independente de onde se pratica o choro - em casa ou em estabelecimento comercial, numa roda informal ou no palco, em local nobre ou mais humilde economicamente – o *ethos* da roda se fazem presente. A roda é a essência do Choro.

3. Considerações Finais

A performance de Pixinguinha e sua turma não pode ser descrita, de forma simplista, como uma mera apresentação “descontraída” de sambas e choros instrumentais. O caráter inesperado que fora investido ao evento demonstra que, apesar das descrições acerca das tradições afro-brasileiras e de seus locais de exercício (como a casa da Tia Ciata) serem feitas de forma a separarem em “cômodos” distintos as diversas expressões culturais, essas divisões não parecem ocorrer de forma tão marcada no plano real. A naturalidade com que se transitou por manifestações aparentemente distintas na apresentação retratada no filme contribui para essa conclusão.

Se, como proposto por Blacking, a ordem sonora é pertinente a cada contexto; e conforme afirma a tradição etnomusicológica, o contexto determina a manifestação musical; fica claro que não se observa no filme um Samba de Roda baiano tal e qual o que se encontra no Recôncavo. Trata-se de contextos distintos. No entanto, a ressignificação, as sínteses e outras alterações nas tradições desse samba efetuadas nas casas das tias baianas no Rio de Janeiro, acredita-se, criou uma nova manifestação que influenciou também ao choro e ao samba carioca.

Apesar da apresentação no palco geralmente retirar o caráter mais informal da performance, na apresentação observada no filme percebe-se que os músicos se encontram bem a vontade. A forma como transitaram do registro de “apresentação instrumental” para “samba de roda” nos dá indícios de que, nos contextos de prática do choro e do samba, como as casas das tias baianas, tal divisão não deveria ser assim tão marcada como pode se supor.

Ora, tratando-se desses espaços de resistência da cultura de inspiração africana, como afirma Sodré (1998), pode-se ligar o Choro, o Samba de Roda e a Roda de Samba a um mesmo tronco cultural. Ao se utilizarem da roda como elemento simbólico principal, provedora de valores e sentidos, tais gêneros se fazem coesos entre si a partir de suas origens comuns.

O filme sobre A velha Guarda e Pixinguinha mostra uma dimensão do Choro pouco divulgada, a dança e a corporalidade nas interações pessoais. Donga e João da Baiana aparecem como figuras centrais da roda, no entanto sua corporalidade ao tocar o prato e faca e a teatralidade dos movimentos captam a atenção da audiência e da câmera que sempre os coloca no centro do foco. A dimensão da interação, disputa corporal, teatralidade, do magnetismo pessoal, da ginga e da malandragem oferecem um elemento expressivo para a interpretação do choro. O improviso musical passou a ser na atualidade o espaço para as disputas pela preferência do público oriundas do Samba de Roda. A conquista que cada intérprete precisa ganhar dentro do imaginário do público e o espaço musical a ser conquistado dentro da hierarquia da Roda de Choro.

Entende-se, portanto, que a africanidade, já afirmada para os sambas, pode ser elencada também ao Choro. E isso não apenas por semelhança, de forma indireta, pela comparação com seus gêneros “irmanados”; mas de forma direta, pelo caráter essencial que possui a matriz africana em suas origens e constituição enquanto expressão cultural afro-brasileira. É evidente que tal questão ainda carece ser mais pormenorizada. No entanto, espera-se que as idéias aqui dispostas possam ser uma espécie de “ponto de partida” para uma melhor compreensão e dimensionamento da importância da matriz africana na constituição e exercício do Choro.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

- CARNEIRO, Édison. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HIKIJ, Rose S. G. Etnografia da Performance Musical – Identidade, Alteridade e Transformação. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n.24, ano 11, p.155-184, 2005.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LARA FILHO,IVALDO G. de. *O Choro pelos Chorões*. Brasília, 2009. 208f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília.
- LARA FILHO, I. G.; SILVA, G. T. da; FREIRE, R. D. 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, 2011.
- LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Folha Seca, 2003.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- MOURA, Roberto M. *No princípio era a Roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor e Ed. UFRJ, 2001.
- SANDRONI, C.; SANT'ANNA, M. (Org.). *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN, 2006.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono no corpo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade – A forma social negro brasileira*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/IMAGO, 2000.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. C. História, Teatro e Performance. *Repertório Teatro & Dança*, Salvador, n. 10, Ano 10, p. 33-44, 2007.
- TOMLINSON, Gary. The historian, the performer, and authentic meaning in music. In.: Kenyon, Nicholas (Ed.). *Authenticity and Early Music*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

Vídeo

- FARKHAS, Thomas. *Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba*. Duração: 10 minutos.; DIAS, Ricardo. **Direção:** Ricardo Dias, Thomaz Farkas; **Roteiro:** Ricardo Dias; **Produção:** Zita Carvalhosa; **Fotografia:** Pedro Farkas, Thomaz Farkas. **Filme em 35mm**, colorido. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em <http://www.curtadoc.tv/curta/index.php?id=56>. Acessado em 26/03/2010.