

Identidade e performance nas rodas de choro de São Carlos.

COMUNICAÇÃO:

Renan Moretti Bertho
Unicamp - renanbertho@gmail.com

Lenita Waldige Mendes Nogueira
Unicamp - lwmm@iar.unicamp.br

Resumo: O presente artigo relata duas rodas de choro que acontecem periodicamente na cidade de São Carlos, interior de São Paulo. Utilizarei a etnomusicologia para compreender essas rodas em seu contexto cultural, buscando entendê-las enquanto performances, tanto quanto o processo de construção das suas identidades. Nesse sentido, o artigo apresenta descrições e análises advindas de observações participativas das rodas de choro de São Carlos, bem como a contextualização com rodas de outros estados, descritas em literatura específica sobre o tema.

Palavras-chave: Rodas de choro. Etnomusicologia. Identidade. Performance.

Identity and performance at rodas de Choro of São Carlos.

Abstract: This article reports on two rodas de choro that occur regularly in the city of São Carlos, São Paulo. I will use ethnomusicology to understand these rodas de choro in their cultural context, seeking to understand them as performances, as well as the process of constructing their identities. In this sense, the article presents descriptions and analyzes resulting from participant observation of rodas de choro from São Carlos, as well as the contextualization with rodas from other states, described in the specific literature on the subject.

Keywords: Rodas de choro. Ethnomusicology. Identity. Performance.

1. Introdução

Em meados do século XIX, por volta de 1870, músicos amadores, em sua maioria servidores públicos, advindos da alfândega, correio ou militares, reuniam-se para fazer música em situações festivas e interpretavam ritmos e danças de origens européias. Diniz (2007) afirma que:

O choro é um estilo musical e chorões são os músicos que o tocam. Originário da fusão de gêneros europeus, notadamente a polca binária, com ritmos afros, em especial o lundu, o choro é uma privilegiada escola de compositores e instrumentistas populares. O estilo apareceu no Rio de Janeiro no anos 1870, ligado ao funcionalismo público do Segundo Reinado. (DINIZ, 2007, p.45)

A influência da polca e do lundu traz a tona uma perspectiva histórica sobre o surgimento do choro, que inicialmente foi entendido como uma linguagem musical. Essa

denominação prevaleceu até o momento em que a sua produção se expandiu, estabelecendo um estilo interpretativo. De acordo com Sandroni (2001):

Os conjuntos denominados choro estiveram entre os principais artífices das mudanças rítmicas sofridas pela polca, que analisamos através dos registros que nos chegaram pelas partituras para piano. Mais tarde, a palavra passará a designar as composições que eram tocadas por esses grupos. (SANDRONI, 2001, p.103)

Desde então, diversos compositores se destacaram, mas foi Pixinguinha o responsável por atribuir “personalidade e identidade ao choro, edificando-o como um gênero musical. A partir da herança dos chorões do século XIX e da tradição afro-brasileira, produziu a mais importante obra chorística de todos os tempos” (DINIZ, 2003, p.26).

O breve recorte histórico apresentado acima situa brevemente a trajetória e a formação do choro. A história desse gênero é rica e extensa, caracterizando um tema a parte, que foi explorado por pesquisadores, músicos e autores.¹ Entretanto, nesse contexto as rodas foram (e continuam sendo) espaços destinados à performance musical onde o choro é praticado.

Quando se fala de uma roda de choro, pouco se pergunta sobre repertório, ou quais instrumentos estarão presentes, o importante é estar imerso nesse “clima agradável”, nesse jeito de se fazer música. Exatamente assim surgiu o choro no Brasil em fins do século XIX: um jeito de se tocar música. (PELLEGRINI, 2005, p.23).

A roda está diretamente relacionada com o surgimento e a elaboração do gênero, chegando a ser considerada “matriz” do choro (LARA FILHO et al, 2011). Não se limita a um elemento ritual simbólico, que é característico de outras manifestações, mas evidencia o fazer musical em sua potencialidade “tem a música por objetivo, pois ela é o elemento principal, o fator agregador de pessoas. Diante disso, pode-se dizer que a música origina o contexto, que, por sua vez, interfere na música.” (LARA FILHO et al, 2011, p.150)

Tal manifestação se espalhou pelo Brasil e atualmente são realizadas rodas de choro em diversos estados. No interior paulista encontramos rodas nos municípios de Leme, Piracicaba, Ribeirão Preto e São Carlos, cidades que aparentemente não possuem relação histórica com essa prática, como no caso do Rio de Janeiro, mas compartilham a identidade cultural e as performances das rodas de choro cariocas.

2- Rodas de Choro de São Carlos

Todas as terças-feiras, a partir das 20h30, jovens músicos de São Carlos se reúnem num bar/restaurante para participar de uma roda de choro com duração aproximada de 3 horas. A roda acontece desde 2011, é conduzida e organizada por Tiago Veltrone, bandolinista com formação no Conservatório Dramático e Musical de Tatuí “Dr. Carlos Campos”. Os instrumentos soam acusticamente, independente da quantidade de pessoas presentes. Trata-se de um espaço aberto para divulgação do choro e formação do público, que pouco a pouco se educa para compreender a roda². Há ainda relações sociais que se desenvolvem com o passar das semanas e se fortalecem a cada roda, permitindo que surja um sentimento de comunidade entre os fregueses. (SILVA, 1978, p.112).

Em contrapartida com esse cenário, temos as rodas que acontecem ao longo do festival Chorando sem Parar. Esse evento acontece uma vez por ano, geralmente em dezembro e proporciona ao público 12 horas de choro, das 10h às 22h. É realizado em uma praça aberta com infra-estrutura de grande porte. A programação é composta de rodas de choro e shows com grupos de música instrumental, geralmente com trabalhos relacionados ao choro. Nesse contexto as rodas acontecem nos intervalos dos shows, muitas vezes com convidados especiais e captação de som para todos os instrumentos. O festival vai para décima edição em 2013, é produzido e realizado pelo projeto Contribuintes da Cultura, coordenado por Fátima Camargo.

Participo desses espaços como flautista desde 2005, tal experiência possibilita meu desenvolvimento pessoal enquanto instrumentista, mas também permite observações claras à cerca do contexto geral das rodas. Essa vivência despertou minha curiosidade para investigar os significados e as relações presentes nesses espaços. Tal indagação tomou forma e se tornou um projeto de pesquisa que atualmente está em andamento³.

Portanto, os dados apresentados aqui são frutos de observações participantes realizadas nesses espaços, isso permite que as performances sejam vivenciadas possibilitando uma possível compreensão acerca dos seus significados. Trata-se então da “observação direta dos componentes sociais a partir de uma relação humana.” (LAPLANTINI, 1991 p.149).

Nesse sentido, o artigo trata das observações, descrições e análises, dos espaços citados anteriormente, bem como a apresentação das rodas de São Carlos em paralelo com rodas de outros estados, que foram descritas em literatura específica sobre o tema. Essas ações me permitem ir “do texto (a performance) ao contexto (realidade histórica e social) e viceversa.” (SILVA, 2005, p.46) Minha atenção, portanto passa a interessar-se para as condutas mais habituais: os gestos, as expressões corporais, a percepção de sons e ruídos. Tal prática é comprovada por Feld (1984), para esse autor:

Performances de música podem ser estudadas a partir de uma metodologia de pesquisa, que identifica os paralelos entre a prática das manifestações expressivas e as respectivas estruturas sociais, pois dramatização e representação musical prestam-se bem para uma leitura de questões sociais, que seriam características do grupo estudado. (FELD, 1984, apud, PINTO, 2001, p.230)

Partindo dessa afirmação, é possível entender que as observações feitas levam em conta características sociais dos grupos estudados, revelando assim significados da performance e traços da identidade dos participantes das rodas.

3- Identidade e Performance

Identidade e performance são termos amplos e que podem se inter-relacionar, entretanto convém mencionar que “existem diferentes tipos de públicos e diferentes tipos de performances que merecem ser investigadas a propósito da produção de um conhecimento mais ampliado desses fenômenos e suas particularidades contextuais.” (SILVA, 2005, p.61)

Inicialmente entendemos performance a partir de Schechner (apud SILVA 2005), ou seja, “uma atividade cultural dinâmica, refeita, reelaborada, reproduzida criativamente ao longo do tempo, mas que sempre se pretende como uma prática idêntica ao que se acredita ter sido no passado, tanto no presente quanto no futuro.” (SCHECHNER, apud SILVA, 2005, p.53) Essa definição é central para compreensão dos dados apresentados, pois as rodas do interior paulista re-significam aspectos musicais e sociais das rodas de choro do Rio de Janeiro, em meados do século XIX.

Identidade, por sua vez, é entendida de acordo com Da Matta (1984), no que diz respeito à necessidade de saber “quem somos e como somos; de saber porque somos.” (DaMATTa, 1984, p.15). Acrescenta-se ainda o conceito de identidade cultural, que vai além de uma noção inerte uma vez que “pode se desenvolver e ser modificado com o passar do tempo. A identidade cultural não é algo estático nem é simplesmente um produto ou um objeto fixo, é um processo dinâmico.” (DONDEERS, 2005, p.124). Esse conceito é reforçado por Stuart Hall (1999, p.13), para esse autor a identidade cultural na pós modernidade é transformada continuamente, permitindo que o sujeito assumia identidades diferentes em diferentes momentos.

Tal pressuposto teórico explica, por exemplo, a variação observada no perfil sócio-econômico e cultural dos integrantes. Ou seja, não são apenas músicos profissionais que participam, mas sujeitos de diversos perfis que a priori conhecem o repertório, estudaram as músicas em seus instrumentos e sentem-se à vontade para ocupar um lugar na roda. A junção

desses fatores garante a eles a identidade de chorões, entendida aqui como, músicos profissionais e/ou amadores que tocam choro atuando no contexto da roda.

De maneira geral, os participantes das rodas constroem sua identidade através de um processo dinâmico, onde a música assume papel central como principal elemento de identificação com o outro. Nesse ponto dialogamos com Merriam (Apud PINTO, 2001), ao passo que esse autor define música como:

um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores); o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na interrelação entre indivíduo e grupo. (MERRIAM, Apud PINTO, 2001, p. 224)

Tendo essas questões como ponto de partida é possível desenvolver um olhar mais atento aos espaços, aos participantes e aos frequentadores das rodas de choro, mapeando tais práticas e contextualizando-as enquanto performances.

5 - Considerações

Atualmente a coleta de dados não foi concluída, entretanto para o presente artigo distribuí os dados coletados até o momento em duas categorias: “Características comuns entre as rodas de choro” e “Diferenças entre as rodas de choro”. Sendo assim, proponho a seguinte organização dos principais elementos observados:

Características comuns entre as rodas de choro	
Instrumentação	Sessão melódica com solistas de sopro ou cordas. Sessão harmônica com violões de 7 e/ou 6 cordas e cavaco. Sessão rítmica com pandeiro e percussões diversas.
Sonoridade	Instrumentos citados acima tocando juntos ou separados.
Expressões corporais	Movimentos de cabeça e tronco indicando características musicais: <ul style="list-style-type: none"> • Final da música; • Qual solista irá tocar; • Repetição de uma parte da música ou alteração da forma musical; • Propostas de dinâmicas musicais.
Repertório	Choros clássicos, modernos e/ou contemporâneos.

Tabela 1: Características comuns encontradas nas duas rodas de choro.

Diferenças entre as rodas de choro		
Rodas de choro	Academia do choro	Chorando sem Parar
Diferenças		
Espaço onde são realizadas	Bar/restaurante.	Praça pública.

Organizador	Músico profissional.	Produtor cultural.
Período que acontece	Noite.	Manhã e tarde.
Periodicidade	Semanal.	Anual.
Duração	3 horas.	Aproximadamente 30 minutos. ⁴
Sonorização	Acústico.	Captação dos instrumentos.
Público	Fregueses do bar/restaurante.	Participantes e ouvintes do festival.
Quantidade de integrantes	De 4 à 9	De 5 à 15 aproximadamente
Interações sociais entre os integrantes	Todos os integrantes se conhecem, mesmo que superficialmente. A periodicidade semanal e o ambiente noturno do bar favorecem vínculos sociais, que muitas vezes se desdobram em interações que se dão fora do ambiente da roda, caracterizando inclusive vínculos de amizade.	Devido à grande quantidade de público no festival, nem todos os integrantes se conhecem. As interações sociais que acontecem nessa roda são pouco intensas, podendo ou não continuar ao longo do festival. Frequentemente os integrantes que nunca haviam tocado juntos trocam contatos com a promessa de tocarem juntos em outras situações.
Perfil sócio-econômico e cultural dos integrantes	Faixa etária entre 25 e 40 anos, residentes em São Carlos ou região. Predomínio de classe média. Alguns integrantes possuem formação musical em conservatório e outros em universidades (podendo ser estudantes de graduação em música ou não). Há ainda músicos amadores com ampla e diversificada formação musical.	Diversas faixas etárias, incluindo crianças e idosos de classes sociais variadas. Além dos músicos de São Carlos e região, há diversos músicos amadores autodidatas e músicos profissionais de outros estados e países que possuem carreira artística consolidada e participam da roda como convidados do festival.

Tabela 2: Diferenças observadas em uma das rodas.

Podemos observar que na Tabela 1, as semelhanças descritas dizem respeito a características exclusivamente musicais. Em contrapartida temos a Tabela 2, apresentando diferenças significativas em relação aos aspectos técnicos, estruturais e sociais. Portanto, o que identifica essas duas rodas são os aspectos musicais inerentes à performance do choro. São características como instrumentação, sonoridade, expressões corporais e repertório que apresentam ponto em comum e aproximam diretamente as duas rodas.

Tal contextualização sustenta a afirmação de que as rodas de choro são espaços destinados à performance musical onde o choro é praticado. Sob esse ponto de vista podemos considerar as rodas de choro de São Carlos como ambientes de interações musicais. Nesse

sentido faço um paralelo como Fridberg (2011) no que diz respeito à prática das rodas de choro em Porto Alegre:

A roda de choro é sempre um momento privilegiado de troca entre os músicos que estão tocando e, também, entre eles e o público que está assistindo. A dinâmica da roda de choro acontece através da capacidade dos músicos envolvidos de se comunicarem através da música que estão tocando e de outras formas de comunicação como olhares e gestos. (FRIDBERG, 2011, p. 238)

Essas constatações também podem ser relacionadas com o que Lara Filho (2011) observou nas rodas de choro de Brasília:

...a performance do músico é o principal elemento que irá garantir sua respeitabilidade. Evidentemente, outros fatores podem intervir, tais como: antiguidade na Roda, reconhecimento, histórico pessoal, ou até o carisma. Mas a performance, a capacidade de tocar bem, a demonstração de talento e criatividade são cruciais para um músico na Roda. (LARA FILHO et al, 2011, p.151)

Esse fragmento deixa claro a função da performance como elemento principal na constituição da identidade dos músicos.

Pautado nas semelhanças entre as rodas de São Carlos, Brasília e Porto Alegre acrescento que, nos contextos apresentados, a performance assume papel primordial na construção da identidade dos participantes, seja identificando-os como chorões (frente aos expectadores), seja garantido sua “respeitabilidade” (frente aos outros músicos).

Levando em conta essas situações podemos pensar em identidades que se cruzam e se mesclam, formadas através de processos inconscientes ao longo do tempo (HALL, 1999, p.38). A roda passa então a ser o lugar de negociação dessas identidades e o choro passa a atribuir a significação aos sujeitos. Portanto, olhar para essas rodas de choro como prática musical onde a performance é elemento característico, possibilita a compreensão da construção da identidade cultural dos participantes.

Referências:

DaMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

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

DONDERS, Yvonne. Para um direito à identidade cultural na legislação dos direitos humanos. In: SERRA, Monica Alende. *Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p.123-142.

FRYDBERG, Marina Bay. “*Eu canto Samba*” ou “*Tudo isso é fado?*”: Uma Etnografia Multissituada da Recriação do Samba do Choro e do Fado por Jovens Músicos. Tese (doutorado)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pos-modernidade*. 3. edição. Rio de Janeiro, RJ: DP & A, 1999.

LAPLANTINI, F. – *Aprender Antropologia*. 5. edição. São Paulo, SP: Brasiliense. 1991.

LARA FILHO, Ivaldo; SILVA, Gabriela; FREIRE, Ricardo. *Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking*. Per Musi. Belo Horizonte, n.23, 2011, p.148-161.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Campinas, 2005. 250f. Dissertação (mestrado em música). Universidade Estadual de Campinas.

PINTO, Tiago de Oliveira - *Som e música*. Questões de uma Antropologia Sonora inRevista de. Antropologia vol.44 no.1. São Paulo, USP , 2001.

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

SILVA, Luiz Antonio Machado da. O significado do botequim. In: HOGAN, Daniel et al. *Cidades: Usos e Abusos*. São Paulo: Brasiliense, 1978. p.79-112.

SILVA, Rubens Alves. *Entre "artes" e "ciências"*: a noção de performance e drama no campo das ciências sócias. Horiz. antropol. vol.11 no.24. Porto Alegre, 2005.

Notas

¹ Alguns exemplos de publicações envolvendo essa temática são: Almeida (1942), Alvarenga (1945), Cazes (1998), Diniz (2003), Diniz (2007), Siqueira (1970), Tinhorão (1966) entre outros.

² Houve situações em que as conversas entre o público foram mais fortes que os instrumentos. Nessa situação foi necessário solicitar amigavelmente que os interessados em ouvir choro permanecessem próximos a roda e os demais se afastassem.

³ Trata-se do projeto de mestrado intitulado “Identidade e Performance nas rodas de choro de São Carlos”, realizado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

⁴ Por se tratar de um festival com 12 horas de duração, a roda acontece mais de uma vez ao longo do dia, geralmente intercalando com shows e performance de outros artistas da música instrumental.