



“- Que choro ainda não foi?”: Reflexões etnográficas sobre repetições na roda

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Renan Moretti Bertho

Unicamp - renanbertho@gmail.com

Lenita Waldige Mendes Nogueira

Unicamp - lwmn@iar.unicamp.br

Resumo: Ao analisar os dados etnográficos construídos em uma roda de choro de São Carlos, interior de São Paulo, surgem as seguintes inquietações: “Quais os sentidos do repertório nesse espaço?” e “O que orienta a repetição dos choros na roda?” No presente texto busco mapear os momentos onde é possível repetir músicas que já foram tocadas, bem como elencar questões relacionadas ao repertório. Os resultados apresentam discussões e análises dessas situações e a conclusão traz uma reflexão sobre os sentidos do repertório nesse espaço.

Palavras-chave: Roda de choro. Etnomusicologia. Etnografia.

"This Choro has been Played?": Ethnographic Reflections on the Roda Repetitions.

Abstract: By analyzing ethnographic data constructed in a roda de choro of São Carlos, São Paulo, the following concerns arise: "What are the meanings of repertoire in this space" and "What guides the repetition of mourners at the roda" In this text I seek to map the moments where is possible repeat songs that have been played, as well as issues related to the repertoire. The results show discussion and analysis of these situations and the conclusion brings a reflection on the meanings of the repertoire in this space.

Keywords: Roda de choro. Ethnomusicology. Ethnography.

1. Considerações iniciais.

“O choro Cadência, de autoria de Joventino Maciel¹, foi uma das primeiras músicas da roda. Um dos violonistas havia decorado esse choro há poucos dias e solicitou que essa música fosse tocada. No decorrer da roda outros músicos chegaram e fizeram as respectivas escolhas do que tocar:

- Vamos fazer Doce de Coco²?
- Essa já foi, você pode escolher outra?

Esse diálogo ilustra a reação espontânea dos músicos quando o choro escolhido foi apresentado anteriormente na roda. Entretanto, nesse dia ocorreu uma exceção:

- Vamos tocar Cadência outra vez? Eu sei que já foi, mas gostaria de tocar de novo para treinar e dessa vez com o pessoal que não estava no começo.

Os demais entendem os argumentos do violonista e preparam seus corpos e instrumentos para repetir a música.”

Essa situação foi vivenciada no dia 27 de agosto de 2013 durante a roda de choro promovida pela Academia do Choro, projeto que realiza rodas quinzenais em um bar/restaurante de São Carlos, interior de São Paulo. A descrição é uma adaptação dos dados construídos e registrados em diário de campo como parte integrante da minha pesquisa de mestrado³ que está em andamento e é desenvolvida na área de etnomusicologia. Tal campo de estudo é compreendido de acordo com Jonh Blacking (2000, p.4), ou seja, o estudo dos diferentes sistemas musicais do mundo levando em conta contextos sociais e culturais da prática estudada. Trata-se de entender quais sons e quais tipos de comportamentos diferentes sociedades escolheram para chamar de música. Blacking compreende música como um produto do comportamento de grupos humanos, desse modo propõe que os sons são organizados humanamente (p.10), Nesse sentido o etnomusicólogo tem como tarefa identificar os processos relevantes para explicação do som musical (p.17).

Com a finalidade de investigar tais processos na roda promovida pela Academia do Choro utilizo como ferramenta metodológica a etnografia da música, que de acordo com Anthony Seeger:

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

Pautado nos referenciais citados, e na experiência proporcionada pelo trabalho de campo, é possível mapear inúmeras situações sociais e práticas culturais que se desdobram à partir da roda em questão. Tal abrangência é problematizada por Bruno Nettl:

Para etnografia musical, um dos grandes desafios tem sido a descoberta de um caminho sistemático de compreensão do enorme número de ideias, atividades e eventos que incluem a vida musical de uma sociedade e suas relações com a totalidade da cultura das pessoas. (NETTL, 2005, p.233)

Na busca de um caminho sistemático que possibilite a compreensão do fazer musical (considerando aspectos sociais e culturais), o presente texto parte das seguintes inquietações: “O que orienta a repetição dos choros na roda?” e “Quais os sentidos do repertório no presente espaço?”. Para responder tais questões busco confirmar a hipótese de que a possibilidade de repetir os choros, somente sob algumas condições, caracteriza importante fator estrutural da prática e revela características próprias da roda. Desse modo tenho como objetivo mapear os momentos onde é possível repetir músicas que já foram tocadas, bem como elencar questões relacionadas ao repertório. Os resultados apresentam

discussões e análises dessas situações em diálogo com Anthony Seeger (2008), John Blacking (2000) e Thomas Turino (2008). Concluo apresentando uma reflexão sobre os sentidos do repertório nesse espaço, enfatizando que a escolha do repertório na roda de choro é uma ação que concilia padrões da organização humana com padrões de produção sonora.

2. Sobre repetições, durações e participações.

O relato apresentado na abertura do texto expressa momentos da roda em que os músicos combinam qual choro será tocado, esses instrumentistas têm entre 25 e 40 anos e são de diversos segmentos sociais. Três desses músicos (o bandolinista, o pandeirista e o violonista) estudaram no Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" de Tatuí - SP na área de música popular com ênfase em choro. São eles os responsáveis por sustentar e manter a roda, conseqüentemente tocam a maioria das músicas e assumem o compromisso de estar presente em todas as rodas, dois deles (o bandolinista e o pandeirista) se profissionalizaram e atualmente vivem de música. Há ainda a participação de estudantes do curso de graduação em música bem como de graduandos e pós-graduandos de outras áreas.

Uma das características da roda promovida pela Academia do Choro é não repetir músicas. Quando um músico chega após o início da roda e solicita músicas que já foram tocadas, os participantes presentes desde o início avisam o recém chegado que o choro já foi apresentado. Entretanto, há ocasiões internas e externas à roda que alteram esse padrão. As ocasiões internas acontecem geralmente quando um músico aprende tocar um novo choro, conforme ilustrado na citação de abertura. Nessas condições o *performer* argumenta que deseja repetir a música com uma finalidade específica, que pode ser seu desenvolvimento pessoal (estudo), a apresentação do tema para algum participante (músico ou audiência) que não estava na primeira vez que o choro foi tocado ou ainda a experiência de tocar com outra instrumentação, uma vez que a presença e a dinâmica de participação dos *performers* pode variar de acordo o horário. A ocasião externa ocorre quando o público solicita que um choro seja tocado, essa solicitação pode ser verbal ou escrita, nesse caso são utilizados guardanapos para escrever o nome da música que se deseja ouvir.

A roda em questão é realizada quinzenalmente às terças-feiras, começa às 20h30 e termina às 23h30, para cumprir a premissa de tocar por três horas sem repetir músicas, os solistas e acompanhadores⁴ possuem um vasto repertório em comum. Os integrantes estão seguros de que todos tocam na mesma tonalidade e em um andamento confortável, condizente com o que será apresentado, paralelo a isso são elencadas gravações de referência para questões interpretativas como fraseado e articulação. Essa dinâmica de participação possibilita

que começo, meio ou fim, possam se tornar momentos distintos ao longo da prática musical, conforme registrado em diário de campo no dia 27 de agosto de 2013:

Aproximadamente cinco músicas após o início da roda, chegam a percussionista e o bandolinista, que é o idealizador da roda e um dos músicos mais respeitados. A partir desse momento a escolha do repertório fica a cargo do bandolinista, que mesmo tomando a frente na escolha das músicas se mostra bastante democrático ao atender pedidos e ordená-los para que haja uma sequência onde os todos os músicos possam participar.

Outra situação observada nesse mesmo dia ilustra a possibilidade de revezamento entre os músicos no decorrer da prática: “A percussionista assume o pandeiro quando o músico que oficialmente toca esse instrumento deixa a roda por alguns instantes. Mesmo depois que ele volta ela continua tocando pandeiro por aproximadamente 15 minutos.” Revezamentos são comuns ao longo da roda, não apenas com a finalidade de substituição do instrumentista, como no exemplo citado, mas também entre diferentes solistas durante a performance de uma mesma música. Esses revezamentos ocasionam alterações na sonoridade, na performance e no repertório. A sonoridade é alterada por conta da mudança de instrumento, a percussionista opta por usar seu próprio pandeiro ao invés do instrumento tocado pelo pandeirista oficial. A performance é amplamente resignificada, uma vez que os jeitos de tocar variam de acordo com as possibilidades sonoras de cada instrumento e com o domínio do conteúdo musical que cada instrumentista possui⁵. O repertório é repensado com base nas características idiomáticas do instrumento solista (em alguns momentos são citadas frases como: “Esse é um choro de flauta, fica estranho tocar no bandolim.” evidenciando que há repertórios específicos para flauta, bandolim entre outros) bem como no conjunto de habilidades técnico/musicais que podem ser desenvolvidas pelos participantes, a saber: tocar decor e improvisar.

Decorar os choros, assim como improvisar, não é pré requisito para participar da roda. *Songbooks* e partituras avulsas frequentemente dividem o espaço da mesa, posicionada ao centro da roda, com copos, palhetas, afinadores e dedeiras, entretanto tocar decor é uma ação altamente valorizada pelos integrantes. Não são raras as situações em que um músico se recusa a tocar determinado choro por não saber todas as partes decor, ou seja, mesmo que a partitura esteja disponível, existe a possibilidade de um dos músicos se recusar a tocar caso precise utilizar o recurso da leitura. Em ocasiões dessa natureza, os demais músicos compreendem a posição do músico que prefere não recorrer às partituras, porém isso não os impede de tocar a música e incentivar que todos toquem na próxima roda. Mediante essa

atitude, o músico que optou por não ler, assume informalmente o compromisso de estudar e decorar a música em questão para a roda seguinte. Situações como essa são denominadas pelos integrantes da roda como “lição de casa”.

3. Resultados: Aspectos culturais e sociais do repertório.

Apesar da possibilidade de um músico optar por não tocar um choro com o auxílio da partitura, o tempo cronológico de três horas (das 20h30 às 23h30) é insuficiente para expor as músicas que todos os integrantes sabem decor. A preocupação com a duração da roda é um fator implícito nas recusas aos choros que já foram tocados, ou seja, o tempo gasto para repetir uma música precisa ser devidamente justificado. Todos os choros são iguais no começo da roda, entretanto com o passar do tempo diferentes valores são atribuídos às músicas que já foram apresentadas e às que podem ser escolhidas, dessa maneira compreendo que as noções de “tempo” e “valor” são resignificadas como aspectos culturais do repertório.

Para Jonh Blacking (2000, p.52) o tempo virtual da música pode gerar experiências de enorme intensidade, segundo o autor isso acontece quando apreciamos a qualidade ao invés dos valores normais de tempo. Semelhante posição é adotada por Thomas Turino (2008, p.4) ao explicar aspectos da teoria da experiência otimizada, ou *Flow* (desenvolvida pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi), que se refere aos estados de concentração intensificada, ou seja, sentimentos de estar fora do tempo normal e de transcender a si mesmo. Nessas condições, o conjunto de choros que um instrumentista é capaz de executar na roda carrega o potencial de proporcionar experiências intensas e estados otimizados. Portanto o tempo que norteia a prática musical deixa de ser físico (mensurado pelas três horas de duração) e incorpora valores agregados aos choros que ainda podem ser apresentados.

Desenvolvimento e compartilhamento são questões centrais para compreensão dos aspectos sociais do repertório. O desenvolvimento do repertório é definido pelo estudo individual, pela escuta de gravações e pelo conhecimento dos códigos que regem a roda. Como consequência dessas ações o repertório justifica a performance dos músicos, reafirma o compromisso (musical e social) com a prática e comprova a habilidade no instrumento. A essa altura, concordo com Seeger (2008), ao afirmar que:

Antes dos músicos iniciarem sua performance eles devem ter passado por um longo treinamento em alguma tradição musical, a música que eles executam deve ser significativa para justificar a eles e à audiência o tempo, o dinheiro, a comida ou a energia utilizada no evento (SEEGGER, 2008, p.238)

Por conta desses fatores o repertório está em constante construção. Ao longo da pesquisa de campo, presenciei a performance de diversos choros que foram tocados pela primeira vez no ambiente pesquisado⁶. Há ainda situações, como o que aconteceu na nota de abertura, em que um choro já fazia parte do repertório de alguns participantes, entretanto um músico opta por estudá-lo e quando está seguro apresenta-o pela primeira vez.

O compartilhamento do repertório é compreendido a partir da percepção musical acerca dos momentos de tocar e de revezar, do respeito entre os diferentes saberes musicais dos integrantes, das relações sociais entre os músicos e entre músicos e audiência. Como consequência dessas ações temos diferentes processos de interação. Observar a relação performer/audiência, por exemplo, quando uma música é solicitada revela um tipo de interação fundamentada na experiência estética e sensorial do repertório. Nesse ponto recorro novamente à Blacking (2000), ao observar a importância dos caminhos com que os componentes humanos se relacionam, o autor afirma que: “É no contexto dessas relações que as experiências emocionais acontecem e são compartilhadas”⁷ (2000, p.73)

Através dessas associações e classificações pode-se dizer que as situações descritas anteriormente revelam aspectos culturais e sociais inerentes ao repertório de uma roda de choro. Enquanto os aspectos culturais destacam questões de valor e temporalidade, os aspectos sociais apresentam situações de desenvolvimento e compartilhamento do repertório.

4. Conclusão: O calendário da roda.

As questões sobre as repetições dos choros na roda e os sentidos do repertório nesse espaço, revelam aspectos culturais e sociais fundamentais para compreensão do repertório como mediador do tempo na roda de choro. Dessa maneira compreendo a distribuição dos choros ao longo das três horas como um fator estrutural dessa prática, portanto a organização e a estruturação do repertório conciliam padrões da organização humana com padrões de produção sonora. Tal relação adquire profundidade ao localizarmos o repertório como “calendário da roda”, responsável direto por subordinar três horas de duração às modalidades qualitativas de tempo, valor, desenvolvimento e compartilhamento. Como ilustração, podemos observar o revezamento de músicos – comentado anteriormente quando o pandeirista dá lugar à percussionista –, nessa situação não há marcações e limitações do tempo cronológico, porém o repertório é de suma importância para que a performance seja bem sucedida, sendo assim é de máxima importância que sejam tocadas músicas que a pandeirista em exercício conheça e consiga acompanhar. Portanto, o “calendário da roda”



limita o tempo à performance dos choros, mensurando a prática à significação musical, cultural e social.

Referências:

- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2. Ed. Urbana, IL: Univ. of Illinois, 2005.
- SEEGER, Anthony. *Etnografia da música. Cadernos de campo*. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.
- BLACKING, John. *How musical is man?* 6.Ed. Seattle, The University of Washington Press, 2000.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. The University of Washington Press, 2008.

Notas

¹ Compositor carioca nascido em 1926.

² Choro composto por Jacob do Bandolim em 1951.

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

⁴ Na roda estudada os próprios integrantes partilham dessa definição de solistas / acompanhadores. Por solistas entendem-se os instrumentistas que tocam bandolim, clarinete e flauta transversal. Por acompanhadores temos violão de sete cordas, pandeiro, percussão e cavaco. Entretanto há momentos em que o cavaco pode desempenhar a função de solista.

⁵ Por se tratar de uma roda aberta há a participação tanto de músicos experientes quanto de iniciantes.

⁶ Geralmente os integrantes combinam qual será o novo choro a ser estudado e posteriormente executado, grande parte menos conhecido e pouco gravado.

⁷ Tradução livre do autor.