Rodas de choro: entre o participativo e o apresentacional

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Renan Moretti Bertho
Unicamp - renanbertho@gmail.com

Resumo: Academia do Choro é um grupo que se reúne periodicamente para tocar choro em bares e casa noturnas de São Carlos, SP. O evento, nomeado pelos participantes como "roda de choro", é um híbrido entre uma apresentação formal e um fazer musical participativo, onde imperam valores como respeito e responsabilidade. No presente trabalho construo apontamentos e paralelos entre a *performance* observada nessas rodas e os conceitos de "*performance* participativa" e "*performance* apresentacional", propostos por Thomas Turino (2000 e 2008).

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

Rodas de Choro Between Participatory and Presentational Performance

Abstract: Academia do Choro is a group that meets periodically to play choro in bars and nightclubs from São Carlos, SP. The event, named "roda de choro", is a hybrid between a formal presentation and a participatory music making, where values such as respect and responsibility prevail. In this papper I construct notes between the performance observed in these rodas and the concepts of "participatory performance" and "presentational performance", proposed by Thomas Turino (2000 and 2008).

Keywords: Roda de choro. Participation. Ethnography.

1. Introdução: O choro das - e nas - rodas

Em meados do século XIX, por volta de 1870, músicos amadores, em sua maioria servidores públicos, advindos da alfândega, correio ou militares, reuniam-se para fazer música em situações festivas, assim surgiam as primeiras rodas de choro. Diversos autores[1] atribuem a origem desta manifestação ao Rio de Janeiro, que na época estava sob forte influência de ritmos e danças de origens europeias, sobretudo a polca. De acordo com Sandroni (2001): "Os conjuntos denominados choros estiveram entre os principais artífices das mudanças rítmicas sofridas pela polca, que analisamos através dos registros que nos chegaram pelas partituras para piano". (SANDRONI, 2001, p.103). Há de se mencionar ainda um contexto cultural efervescente, marcado principalmente por reformas urbanas e suas consequências sociais e econômicas[2].

Ao longo de aproximadamente 150 anos de história o choro atravessou diferentes fases e se adaptou aos mais variados contextos. Adquiriu reconhecimento social e se profissionalizou (BESSA, 2010, p.34); oscilou entre o centro e a margem da indústria fonográfica até cair no ostracismo (LIVINGSTON-ISENHOUR e GARCIA, 2005, p. 88 -

98); e chegou a experimentar um verdadeiro "boom" durante a revitalização da década de 70 (SOUSA, 2009, p.31 - 36). Estas passagens tornam a história do choro rica e extensa, caracterizando um tema a parte. Entretanto, é de interesse do presente trabalho, destacar que a roda esteve presente em todos os momentos desta trajetória, desde o surgimento até os dia atuais, chegando a ser considerada a "matriz" do choro (LARA FILHO et al, 2011 p.150). Assim, as rodas são entendidas por mim como espaços informais destinados à *performance* musical onde o choro é (e sempre foi) praticado (BERTHO, 2015, p.46).

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

O fato de que a possibilidade de participar se estende exclusivamente aos que adquiriram aprendizados anteriores, nos coloca diante de um paradoxo: se, por um lado, o público geral do evento compreende a roda como uma apresentação, por outro aqueles que desenvolveram as habilidades necessárias para tocar compreendem este mesmo espaço como uma oportunidade para fazer música. Diante deste exposto, o presente trabalho busca discutir as relações entre *performance* apresentacional e *performance* participativa em uma roda de choro de São Carlos, SP. Na intenção de contribuir para discussão sobre esses modelos de *performance*, o texto é norteado pelas seguintes questões: Quais os requisitos para participar deste fazer musical? De que maneira os modelos de *performance* refletem valores intrínsecos da prática? Como se estabelece a relação entre os *performers* e a audiência que, a priori, "apenas" assiste?

2. Considerações teóricas: o participativo e o apresentacional

A discussão sobre os modelos de *performance* nos leva, de imediato, a um paralelo com as prospostas teóricas desenvolvidas por Thomas Turino. Inicialmente, em Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe (TURINO, 2000, p. 47-50) o autor observa os contrastes propostos por Roland Barthes entre "música para tocar" e "música para ouvir". Inspirado por esses conceitos, Turino compreende os campos musicais como "sendo definidos por objetivos, relações de funções, ética e processos de produção" (idib, p. 47) e propõe 4 tipos analíticos de música: música participativa, música apresentacional,

música de alta fidelidade e música de estúdio. Segundo o autor, estas categorias contrastam a arte musical em relação à ideologias, processo-produto, produção, mediação e interação.

Posteriormente, em *Music as Social Life*, Thomas Turino (2008) se baseia na ideia de campo social, atribuída a Pierre Bourdieu, e subdivide as categorias de *performance* em dois campos: o de participação e o de gravação. Pautado nessa discussão o autor problematiza a mudança da música como atividade social para música enquanto objeto (TURINO, 2008, p.24). No campo de gravação, estão compreendidas a "áudio-arte" *performance* e a *performance* de alta fidelidade, ambas consequências dos avanços tecnológicos empregados nos estúdios de gravação e relacionadas com a indústria da música popular. Já no campo da participação temos a *performance* participativa e a *performance* de apresentação:

> *Performance* participativa é um tipo especial de prática artística em que não há distinção artista-audiência, somente participantes e participantes em potencial agindo em diferentes funções, e o objetivo principal é envolver o número máximo de pessoas na *performance*. *Performance* de apresentação, em contraste, se refere a situações onde um grupo de pessoas, os artistas, prepara e fornece música para outro grupo, a audiência, que não participa fazendo música ou dançando. (*Ibid.* p.26)[3]

O autor compreende a *performance* participativa como uma forma de arte e busca compreender o seu quadro participativo, os papéis da *performance* e os valores musicais. Para tanto, foram investigadas a música indígena do Zimbabwe, a música Aymara peruana e a contradança do meio oeste norte americano. Três práticas musicais distintas, mas guiadas por objetivos participativos e orientadas por ações coletivas como dançar, cantar, bater palmas e tocar instrumentos diversos (*ibid*, p.28).

Diferente destas manifestações, nas quais as ações coletivas são aprendidas quase que instantaneamente no momento da *performance*, em uma roda de choro a participação depende de uma preparação individual e de um conhecimento prévio, que geralmente leva tempo para ser assimilado. Ações coletivas como as observadas por Turino (dançar, bater palmas e cantar[4]) são exceções.

Convém mencionar que a aquisição do conhecimento necessário para participar de uma roda de choro leva tempo e pode ocorrer de maneiras diversas: desde esforços individuais, como é o caso dos músicos que aprendem a tocar "de ouvido"[5], até o aprendizado formal, característico das instituições que possuem cursos específicos para ensinar choro[6].

3- Academia do Choro: Entre o compromisso da participação e a formalidade da apresentação

Em meados de 2011, o bandolinista Tiago Luiz Veltrone convidou o violonista Maurício Tagliadelo e o pandeirista Ricardo Cury para participar de uma roda de choro semanal, assim começaram as atividades do projeto Academia do Choro (AdC). Os três músicos, naturais de São Carlos, foram alunos do curso de Choro no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos[7], localizado na cidade de Tatuí, interior de São Paulo. Durante o período que estudaram no Conservatório a amizade entre os três se intensificou ao passo que tocavam juntos em ocasiões formais (como aulas de repertório e apresentações) e informais (no caso das rodas).

Após a etapa de formação em Tatuí, Maurício, Ricardo e Tiago retornam para São Carlos e percebem a ausência de espaços informais voltados especificamente para prática e divulgação do choro. Tiago então tem a iniciativa de mapear possíveis lugares e negociar com os respectivos donos, proprietários ou gerentes a realização de uma roda de choro. Como ele mesmo afirma em entrevista concedida em 13/11/2013:

> Bertho — E no Almanach, como começou?
> Tiago — No Almanach eu tive a ideia de fazer uma roda para praticar. Uma satisfação própria, a ideia era "eu gosto, eu quero tocar, eu vou achar alguém para tocar junto e vamos aí". Fizemos a primeira no bar do palmeirense.
> Bertho— Lá no Luiz.
> Tiago — É no Luiz, eu conversei com ele e tal. Só que desde o início já visando a postura do músico e do público, fazer o público respeitar. Que foi difícil e é difícil até hoje, principalmente o compromisso dos músicos. Tá certo que ninguém ia ganhar nada, eu não iria pagar ninguém, mas queria o compromisso dos músicos com a música!
> Bertho — De ir lá para tocar...
> Tiago — Ir lá para tocar, para aprender, para somar, porque ninguém sabe tudo, vai sempre aprendendo mais. Principalmente eu, que quero aprender sempre, quero aprender com todo mundo. Aí fizemos lá duas rodas, mas não deu muito certo porque a acústica do bar não ajudava muito e nisso eu pensei em fazer no Almanach.

De imediato percebemos que era esperado um alto nível de comprometimento dos músicos, pois inicialmente não seriam pagos para tocar. Sobre o comportamento da audiência, deveria ser voltado para escuta e identificação com o repertório, assim era preciso "fazer o público respeitar". Levando em conta estes critérios (compromisso e respeito), a acústica do espaço teria que "ajudar", ou seja, ser favorável para que o público ouvisse os instrumentos e os instrumentistas escutassem uns aos outros.

Orientados por esses valores, Maurício, Ricardo e Tiago assumiram a responsabilidade de comparecer a todas as rodas, mesmo que inicialmente não recebessem quantias em dinheiro para tal feito[8]. Esta situação garantiu à roda da AdC um núcleo fixo, responsável pela a atuação harmônica, melódica e rítmica, funções essenciais e colaborativas

para tocar o repertório de choro. Evidente que outros instrumentistas poderiam participar, porém o núcleo fixo garantiria a prática musical independente das participações.[9]

4- Etnografia de um fazer musical participativo

Em minha pesquisa de mestrado, realizei uma etnografia com foco na *performance* das rodas propostas pela AdC (BERTHO, 2015)[10]. A pesquisa de campo foi realizada entre agosto de 2013 e dezembro de 2014. Durante este período, os encontros da Academia do Choro eram realizados quinzenalmente às terças-feiras, das 20h30 às 23h30, no Almanach bar e restaurante. O espaço era frequentado por jovens e adultos, em sua maioria de classe média. Os instrumentos dos músicos soavam acusticamente e a forma de participação era considerada pelos músicos como "aberta" ou "livre", o que tornava possível a presença e a interação constante entre músicos profissionais e amadores.

Uma vez que a música escolhida tinha início, parte dos ouvintes presentes observava atentamente a *performance* dos músicos, enquanto outra parte se mantinha imersa em conversas. Nos outros ambientes do bar alguns clientes marcavam a pulsação da música discretamente com as mãos sobre a mesa enquanto outros batiam o pé ou movimentavam o tronco e a cabeça de maneira sutil.

Em meio a esta audiência, hora atenta, hora desatenta, era possível encontrar instrumentistas que estavam inicialmente no papel de público, e em determinado momento pegavam seus instrumentos, ocupavam um lugar na mesa dos músicos e começavam a tocar. Evidente que, nada impedia que o público geral aprendesse a tocar um instrumento e se juntasse aos músicos, entretanto esta aprendizagem era - e continua sendo - um processo gradual, que requer estudo, dedicação e em alguns casos o acompanhamento de um professor. Diferente do contexto observado por Turino na música indígena do Zimbabwe, na música Aymara peruana e na contradança do meio oeste norte americano, aqui os requisitos que o público geral necessita para participar não podem ser adquiridos instantaneamente no momento da *performance*, pois são parte de um processo construído ao longo do tempo, tanto na roda quanto em outros espaços. Logo, estamos diante de uma situação na qual o conhecimento técnico-musical diferencia o público geral (que escuta e expressa reações individuais) dos participantes em potencial (habilitados tecnicamente a sentar na roda e fazer música coletivamente).

Neste ponto, voltamos ao paradoxo, colocado anteriormente: a participação é aberta a todos, mas só é possível mediante aquisição de um conhecimento específico. Ao ser

questionado sobre esta característica durante entrevista no dia 29/10/2014, Marco Faria[11] destaca pontos importantes:

> Marco – A roda é aberta para as pessoas que querem tocar. Mas não faça isso sem a responsabilidade de que você vai lá para tocar com pessoas que tocam bem. Você deve também apresentar alguma coisa que seja com um nível e isso exige um estudo da pessoa, uma preparação para que ela vá na roda tocar. (...)

Para apresentar uma *performance* que "seja com um nível", são necessários dois pré-requisitos fundamentais: o estudo e a preparação. O primeiro é essencial para o desenvolvimento do conhecimento musical com ênfase na prática instrumental[12], trata-se de uma etapa individual, desenvolvida em ambientes externos à roda. A preparação é um processo que implica na compreensão dos valores necessários para participação, como o compromisso e o respeito, discutidos anteriormente. Ou seja, mesmo que instrumentistas experientes frequentassem o bar, só seriam considerados participantes em potencial (e consequentemente poderiam tocar) se possuíssem conhecimento dos códigos e dinâmicas que orientavam aquele fazer musical. Portanto, é sob uma perspectiva social, mas antes de tudo moral, que os próprios músicos entendem a roda como uma proposta "aberta" ou "livre".

Conclusão

Participação e apresentação são tipos de *performance* que estão em constante fricção durante um roda de choro. Se, por um lado, a participação considerada "aberta" promove a interação musical entre os participantes que possuem conhecimento musical, por outro, observamos ações por parte do público geral que variam entre escutar atentamente e ouvir descompromissadamente. Para participar enquanto instrumentista é necessário um conhecimento prévio, enquanto que a participação enquanto ouvinte exige atenção e concentração por parte do público. Estas características são norteadas por valores como compromisso com a prática musical e respeito com a sonoridade que é produzida. Assim, valores êmicos como compromisso e respeito são essenciais para que a participação ocorra

Turino, por sua vez, afirma que "provavelmente há muitos grupos que combinam atitudes apresentacionais e participativas" (TURINO, 2008, p.55). Este seria o caso da roda de choro apresentada, um fazer musical híbrido, com características tanto da *performance* participativa quanto da *performance* de apresentação. Entretanto, há de se acrescentar que mais do que combinar as atitudes, estes diferentes modelos nos mostram visões distintas que (co)existem e tensionam a prática musical.

Referências:

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

BERTHO, Renan M. *Academia do choro: performance* e fazer musical na roda. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, 2015.

_____. Entrevista de Marco Faria em 29/10/2014. São Carlos, SP. Registro sonoro.

_____. Entrevista de Tiago Luis Veltrone em 13/11/2013. São Carlos, SP. Registro sonoro.

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

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

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

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

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.

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

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

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

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

TURINO, Thomas. *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*. Chicago, IL: Univ. of Chicago, 2000.

_____. *Music as Social Life*: The Politics of Participation. Chicago,IL: University of Chicago Press, 2008.

WISNIK, Jose Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música*. 2.ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.

Notas

[1] A lista de autores que abordam a historia do choro é vasta. Entre os mais significativos destaco: ARAGÃO (2013), BESSA (2010), CAZES (2010), DINIZ (2007), LIMA REZENDE (2014) E LIVINGSTON-ISENHOUR E GARCIA (2005). Tais trabalhos abordam a historiografia do choro à partir de diferentes olhares, cada qual com um enfoque específico.

[2] Para mais informações consultar, por exemplo, CONTIER (2004, p.5-8) e WISNIK (1983, p.159-161).

[3] Tradução do autor.

[4] O canto é utilizado de maneira individual quando os cantores que frequentam a roda solicitam a participação em choros que possuem letras. Trata-se de um padrão diferente da forma coletiva observada por Turino.

[5] Trata-se do processo de aprendizado de um instrumento através da imitação de uma gravação sem que haja o conhecimento teórico acerca de leitura de partituras.
[6] A Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro, a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, em Brasília, e o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos em Tatuí, SP, são exemplos de instituições que oferecem cursos específicos voltados para esta área.
[7] De acordo com o site da instituição: "O Conservatório de Tatuí é a primeira escola de música brasileira, mantida por um Governo Estadual, a incluir em seu currículo o gênero "Choro" como matéria pedagógica." (acesso em 17/01/2015)
[8] Apesar de não haver um ganho financeiro neste momento inicial, há de se mencionar que a roda contribui para divulgação do trabalho dos músicos enquanto profissionais, pois viabiliza o surgimento de convites para apresentações formais e remuneradas.
[9] Para maiores informações acessar: http:// www.academiadochoro.com.br
[10] A pesquisa foi realizada entre 2013 e 2015 no Instituto de Artes da Unicamp, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.
[11] Na época da pesquisa, Marco Faria estava concluindo o doutorado em química. Ele foi aluno de Maurício Tagliadelo em uma escola municipal de música, situação na qual ficou sabendo da roda e foi convidado à participar. Segundo ele: "O Maurício que me convidou. Eu já tinha um material e cheguei tocando alguma coisinha de violão de 7 cordas. Aí o Maurício falou: "Vamos participar da roda com a gente, começa a ensaiar alguns choros"."
[12] Conforme mencionado anteriormente, conhecimentos teóricos não são essenciais. É possível que um músico sente na roda e toque um choro que aprendeu "de ouvido".