



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

RENAN MORETTI BERTHO

ACADEMIA DO CHORO:
Performance e fazer musical na roda.

CAMPINAS
2015



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

RENAN MORETTI BERTHO

ACADEMIA DO CHORO:
Performance e fazer musical na roda.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Música: Teoria, Criação e Prática.

Orientadora: Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira
Co-orientador: Prof. Dr. Vilson Zattera

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "L. H. Nogueira".

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO RENAN MORETTI BERTHO E
ORIENTADA PELA PROF. DRA. LENITA
WALDIGE MENDES NOGUEIRA

CAMPINAS
2015

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2013/08972-1

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

B461a Bertho, Renan Moretti, 1986-
Academia do choro : Performance e fazer musical na roda / Renan Moretti
Bertho. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Lenita Waldige Mendes Nogueira.
Coorientador: Vilson Zattera.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Roda de choro. 2. Etnomusicologia. 3. Etnologia
. I. Nogueira, Lenita Waldige Mendes, 1956-. II. Zattera, Vilson. III. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Academia do choro : Performance and music making on the roda.

Palavras-chave em inglês:

Roda de choro

Ethnomusicology

Ethnology

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Suzel Ana Reily

Rose Satiko Gitirana Hikiji

Lenita Waldige Mendes Nogueira

Data de defesa: 27-08-2015

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Renan Moretti Bertho - RA 144267 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira
Presidente



Profa. Dra. Suzel Ana Reily
Titular



Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji
Titular

Para os amigos da Academia do Choro.

Agradecimentos

“Eu acho que a melhor maneira de entender uma etnografia é começar pelos agradecimentos.”

A sugestão é de Anthony Seeger, proferida em 25 de maio de 2015, durante o VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, em Florianópolis.

Partilho da opinião e agradeço de imediato minha família, em especial José, Raul e Sandra, pelo apoio, companheirismo e acolhidas durante o trabalho de campo e na fase final da escrita;

Tão importante quanto os familiares são os irmãos e parceiros que participam, e que em algum momento participaram da roda promovida pela Academia do Choro: Alcides Cardoso, Alexandre Peres, Carlos Pereira, Daniel Stosieck, Diego Lima, Edgard Regolão, Fernando Reisler, Flávia Prazeres, Jacqueline Falcheti, João Roberto, Keila Yonashiro, Luanda Souza, Marco Faria, Maurício Tagliadelo, Rafael Leone, Ricardo Cury e Tiago Veltrone.

Meu muito obrigado em especial à Flávia, Marco, Maurício, Ricardo e Tiago, por tudo aquilo que dispuseram durante as entrevistas: memórias, sonhos, conhecimentos e sabedorias;

Igualmente preciosas foram contribuições das entrevistas do professor Davi Saidel, da produtora Fátima Camargo, do parceiro Gilberto Patrizzi e do amigo Ralf Feltrin, a vocês meus sinceros agradecimentos;

Aos companheiros Renato Pedro e Tiago Veltrone, pela motivação e incentivo de todas as horas;

À Raquel, pelo carinho, força e compreensão;

À minha orientadora por acreditar no projeto e contribuir com conselhos, leituras e sugestões;

À professora Suzel Ana Reily pela participação no exame de qualificação e na defesa;

À professora Rose Satiko Gitirana Hikiji pela participação na banca de defesa;

Ao professor Jorge Luiz Schroeder pela participação no exame de qualificação;

Aos funcionários da Coordenação de Pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp, pelos atendimentos e procedimentos;

Ao Departamento de Artes Plásticas da Unicamp pelo agendamento da sala;
Ao Departamento de Multimeios, Mídia e. Comunicação da Unicamp, onde foi possível editar os vídeos;

Ao grande amigo Guilherme Agostini Cruz, pelas valiosas dicas e conselhos de edição e ao meu irmão Raul pelos auxílios valiosos;

À Ana Luiza, pelo precioso auxílio com o Comitê de Ética;

Aos professores e pesquisadores que leram, contribuíram e conversaram comigo sobre este trabalho: Almir Cortes, José Roberto Zan e Suzel Ana Reily;

Aos músicos e parceiros da Roda de Choro da pizzaria Borda de Ouro, em especial Daniel Bueno, Eduardo Pereira, Guilherme Lamas, Luiz Paulo e Rodrigo Eisinger;

Aos familiares dos quais me mantive distante durante o período de escrita;

A todos e todas que (com)partilharam sons, ideias e cafés nos anos que vivi em Barão Geraldo;

À FAPESP pelo apoio e confiança.

“Cumpro de início uma explicação: o termo “roda de choro” é utilizado nos dias atuais para designar o momento do encontro dos instrumentistas de choro: ir para “roda de choro”, portanto, significa ir para o lugar onde os músicos se reunirão para praticar esta música.”

Pedro Aragão, O Baú do Animal (2013, p.86)

“Roda mundo, roda gigante / Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante / Nas voltas do meu coração.”
Chico Buarque, Roda Viva

Resumo

Rodas de choro são espaços destinados à performance musical onde o choro é (e sempre foi) praticado. Tiveram início no Rio de Janeiro, no final do século XIX, e se expandiram gradativamente. Atualmente manifestações dessa natureza são realizadas em diversos estados do Brasil e em outros países. Este trabalho é sobre a performance e o fazer musical de uma roda de choro que acontece quinzenalmente na cidade de São Carlos, interior de São Paulo. Participo desta prática como flautista desde 2011 e pouco a pouco surgiram as seguintes inquietações: Por que músicos profissionais e amadores de variadas idades, mas sobretudo jovens, se encontram quinzenalmente em um bar para tocar choro? Quais são as características, as condutas e os códigos que regem este fazer musical? Como mapear a performance da roda e compreender de que maneira os músicos participam? Para tratar destas questões optei pelo uso da etnomusicologia como método na construção dos dados e como suporte teórico e epistemológico na reflexão sobre os mesmos. Ao longo da pesquisa foram produzidas fotografias e vídeos, resultados tanto da minha vivência musical quanto do meu olhar enquanto pesquisador. Assim, apresento como resultado uma descrição etnográfica com intuito de compreender como as pessoas fazem música em um determinado espaço.

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

Abstract

Rodas de choro are spaces for musical performance where choro is (and always was) practiced. It began at Rio de Janeiro, in the late nineteenth century and expanded gradually. Currently manifestations of this nature are conducted in several states of Brazil and other countries. This work is about performance and music making of a roda de choro that happens every two weeks in the city of São Carlos, São Paulo. Participate in this practice as a flute player since 2011 and gradually emerged the following questions: Why professional and amateur musicians of various ages, but especially young people, meet every two weeks in a bar to play choro? What are the characteristics, behaviors and codes governing this music making? How to map the roda's performance and understand how the musicians participate? To answer these issues I chose by the use of ethnomusicology as a method in the construction of data and as theoretical and epistemological support reflection. During this research were produced photos and videos, results so much of my musical experience as my look on as a researcher. So, present as results an ethnographic description seeking to understand how people make music in a given space.

Keywords: Roda de choro. Ethnomusicology. Ethnography.

Lista de ilustrações

Figura 1: Principais eixos de expansão de São Carlos 1857 – 1929.....	53
Figura 2: Localização do Almanach em São Carlos..	54
Figura 3: Programação semestral do Projeto Conhecendo o Choro.	68
Figura 4: Logomarca oficial.....	77
Figura 5: Representação do espaço físico do bar.	83

Lista de tabelas

Tabela 1: Informações gerais dos entrevistados.	33
Tabela 2: Cenário musical semanal são-carlense.	56
Tabela 3: Cenário musical anual são-carlense.	57
Tabela 4: Respostas do questionário.	76
Tabela 5: Distribuição e revezamento de dois solistas.	98
Tabela 6: Distribuição e revezamento de três solistas.....	99

Sumário

Agradecimentos.....	6
Introdução.....	13
Capítulo 1- A flauta e a câmera: abordagens teóricas e metodológicas.....	16
1.1 Fazer musical participativo	16
1.2 As caretas e os durões: a roda como performance na roda.....	21
1.3 Considerações metodológicas.....	26
Capítulo 2 – Sobre choro e São Carlos	34
2.1 Entre Ternura(s) e “facadas”	34
2.2 “Cadê o Café?": Choro e tecnologia no interior de São Paulo.....	47
Capítulo 3 - Rodas de Choro	58
3.1 O choro caipira.	59
3.2 O palco na praça e a extensão na universidade.....	64
3.3 Compromisso, amizade e respeito: o projeto Academia do Choro.....	69
Capítulo 4 - A etnografia da roda.....	82
4.1 Chegadas, afinações, escolhas e inícios.....	82
4.2 Participações	90
4.3 Revezamentos.....	93
4.3.1 Trocas de instrumentos (ou “um pandeiro de cada vez”)	94
4.3.2 Revezamento dinâmico de funções (ou “cada um faz uma parte”).	96
4.4 Olhares, gestos e falas: a performance na roda.....	102
4.4.1 Olhares.	102
4.4.2 Gestos	104
4.4.3 Falas.....	106
4.5 Interações.....	107
Conclusão:.....	109
Referências:.....	112
Anexos.....	117

Introdução

Quinzenalmente, às terças-feiras, a partir das 20h30, jovens músicos se reúnem num bar/restaurante para participar de uma roda de choro com duração aproximada de três horas. Independente da quantidade de pessoas presentes no bar os instrumentos soam acusticamente, sem qualquer tipo de amplificação. Trata-se de um fazer musical aberto orientado pela espontaneidade nas relações sociais e pelo respeito à linguagem musical. A roda acontece desde 2011. É parte de um projeto intitulado Academia do Choro, ou AdC, conduzido e organizado por Tiago Veltrone, bandolinista com formação no Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí. Os principais objetivos deste projeto são a prática e a divulgação do choro na cidade de São Carlos.

Este trabalho é sobre a performance e o fazer musical nesta roda. Entendo performance como a possibilidade de experiência e de transformação na dimensão do sensível. No caso específico desta pesquisa seria o conjunto de ações que diferencia os músicos que tocam seus instrumentos na roda dos demais presentes no bar. Um simples olhar pode ser uma ação performática, que se resignifica de acordo com o contexto geral. Por fazer musical compreendo como um processo dinâmico de relações entre os performers, o público e o ambiente do bar. As possibilidades de participação de diversos instrumentistas sem combinação prévia, por exemplo, demonstram um fazer musical aberto. Performance e fazer musical são conteúdos que frequentemente se relacionam, ao observá-los busco compreender os significados da prática musical realizada neste espaço.

Participo desta prática como flautista desde 2011. Trata-se de uma vivência que proporciona o meu desenvolvimento pessoal enquanto chorão¹ e permite observações acerca do contexto musical, social e cultural. Tais experiências,

¹ “Chorão” é o termo utilizado para definir os músicos que se dedicam ao repertório do choro. Diniz (2007) coloca que: “O choro é um estilo musical e chorões são os músicos que o tocam.” (DINIZ, 2007, p.45). Entretanto, sob o ponto de vista da espetacularização (entendido aqui de acordo com José Jorge de Carvalho (2010)) o choro também pode ser tocado por performers ligados a outros gêneros. Em uma das edições do festival Chorando Sem Parar, por exemplo, um guitarrista de Heavy Metal apresentou composições de Waldir Azevedo no palco principal do evento. Deste modo, acredito que atualmente o termo “chorão” é mais apropriado para definir os performers que de alguma maneira estão envolvidos com a prática do choro nas rodas. A essa afirmação acrescento o pensamento de Marina Fridberg “Ser chorão significa participar de rodas de choro e construir uma imagem associada a uma nova leitura da prática boêmia e notívaga” (FRIDBERG, 2011, p. 237)

associadas à inexistência de pesquisas sobre práticas do choro no interior paulista, despertaram em mim o seguinte questionamento: Por que músicos profissionais e amadores de variadas idades, sobretudo jovens, se encontram quinzenalmente em um bar para tocar choro? Este impulso inicial me levou a outras curiosidades: Quais são as características, as condutas e os códigos que regem este fazer musical? Como mapear a performance da roda e compreender de que maneira os músicos participam?

Para tratar destas questões optei pelo uso da etnomusicologia, que inicialmente esteve presente como metodologia, mas pouco a pouco se tornou também um lugar de reflexão, no qual encontro suporte teórico e epistemológico para (re)formular algumas questões e buscar as respectivas respostas. Considerações sobre o uso desta abordagem e os principais conceitos teóricos utilizados nesta dissertação estão presentes no primeiro capítulo, intitulado “A flauta e a câmera: abordagens teóricas e metodológicas”.

A flauta transversal e a câmera fotográfica são instrumentos frequentes no processo de pesquisa e na minha trajetória pessoal. A flauta enquanto instrumento musical de sopro, um dos mais antigos do mundo² e característico das rodas de choro³, e a câmera fotográfica enquanto instrumento que possibilita tanto o registro documental quanto diversas formas de fazer artístico⁴. Além da discussão conceitual, este capítulo apresenta ainda os objetivos gerais e específicos, bem como a abordagem metodológica utilizada na mediação entre os conceitos teóricos e o campo de pesquisa.

O segundo capítulo é dividido em duas partes e apresenta aspectos históricos do choro e da cidade de São Carlos. Na primeira parte, intitulada “Entre Ternura(s) e “facadas””, utilizo uma situação relatada em meu diário de campo para traçar um paralelo entre os discursos que se formaram sobre o choro em diferentes momentos da história e as rodas nas quais esta linguagem é (e sempre foi) praticada. Para tal, apresento as mudanças urbanas e socioculturais do início do século XX em paralelo com as transformações da indústria cultural. Procuro evidenciar os contextos históricos e sociais que auxiliam na compreensão e no fazer musical das rodas

² Para maiores informações ver Celso Woltzenlogel (1995, p. 19).

³ Como nos mostra Pedro Aragão (2013, p.36-40).

⁴ Informações específicas sobre a utilização da fotografia em diversos campos podem ser encontradas em André Rouille (2009).

contemporâneas. A segunda parte, intitulada ““Cadê o Café?”: Choro e tecnologia no interior de São Paulo” tem como objetivo apresentar a história e o desenvolvimento do município onde a roda de choro pesquisada acontece. Inicialmente utilizo uma abordagem histórica, sistematizada a partir da periodização proposta por Renata Priore Lima (2007). Posteriormente utilizo observação participante e dados empíricos para traçar um perfil atual da cidade.

O terceiro capítulo propõe inicialmente uma abordagem panorâmica das rodas de choro que atualmente são realizadas no interior paulista. Tal conteúdo é significativo, pois frequentemente músicos, profissionais ou amadores, circulam por esta região com o único objetivo de participar das rodas. Este fato sugere que, apesar das aparentes singularidades de cada espaço, rodas de diferentes cidades possuem características em comum. Tais características são suficientes para reunir músicos de uma região com uma única intenção: tocar choro. Em um segundo momento, no subtópico denominado “O palco na praça e a extensão na universidade”, são abordados os principais projetos que promovem práticas classificadas como rodas de choro no município de São Carlos. Este capítulo termina com descrições biográficas e etnográficas da AdC, visando um olhar específico para as relações de compromisso, amizade e respeito.

Tendo como ponto de partida a descrição densa de uma noite na roda promovida pela AdC, o quarto capítulo é dedicado à apresentação e discussão da performance e do fazer musical observados neste espaço. A ênfase é nas possibilidades de participação e nas dinâmicas de revezamento, focalizando ainda ações como olhares, gestos e falas que orientam as interações musicais. Por fim, este capítulo aborda as relações dos músicos com o público e com os trabalhadores do bar.

Na conclusão as respostas aos questionamentos iniciais são discutidas almejando uma construção acerca dos significados de tocar choro na roda. Lanço ainda uma síntese da discussão sobre performance participativa e de apresentação. Concluo com uma síntese geral e sistemática sobre a realização do presente trabalho e os diversos aspectos envolvidos no processo de pesquisa.

Capítulo 1- A flauta e a câmera: abordagens teóricas e metodológicas.

Em algum momento da minha trajetória enquanto artista se tornou frequente chegar às rodas de choro com a flauta transversal em uma mão e a câmera fotográfica na outra. Inicialmente as imagens produzidas tinham como propósito a divulgação em redes sociais, porém pouco a pouco notei que as fotografias apresentavam situações e conceitos que poderiam ser aprofundados em discussões para além da própria imagem. Hierarquias, participações, conflitos, revezamentos, valores, posturas, costumes, interações, olhares e gestos são exemplos do que pode estar subscrito nas imagens. Estes conteúdos adquirem profundidade quando situados em abordagens teóricas e nos ajudam a compreender a performance e o fazer musical.

O presente capítulo trata das discussões e dos questionamentos teóricos e metodológicos que fundamentam esta pesquisa. De imediato apresento um diálogo entre as áreas e os campos de conhecimento que constituem a rede conceitual sobre a qual este trabalho foi construído. Por fim, trato da abordagem metodológica utilizada na mediação entre estes conceitos e o campo de pesquisa.

1.1 Fazer musical participativo

No livro *The Hidden Musicians*, a antropóloga Ruth Finnegan revela dimensões fundamentais do fazer musical de uma cidade inglesa chamada Milton Keynes. A autora observa e analisa as atividades de músicos profissionais e amadores de contextos previamente definidos como mundos musicais. Entre os diversos espaços, características e sonoridades abordadas, encontramos descrições profundas sobre os concertos realizados no mundo da música clássica; informações precisas sobre os compromissos que perpassam o mundo das bandas de metais e impressões detalhadas acerca da organização dos Pubs que abrigam o mundo da música folk.

A metáfora de Mundos musicais é utilizada por Finnegan como um desdobramento do conceito de “Art World”, formulado em 1982 por Howard Becker (apud Finnegan, 1989). De acordo com a autora, a definição de mundos musicais:

... surge a partir da descrição dos próprios participantes. (...) o termo também vem sendo usado por antropólogos para se referir à visão de mundo das pessoas, ou para diferenciar mundos sociais, enfatizando a diferença e a complexidade cultural das ideias e práticas. (FINNEGAN, 1989, p. 31)⁵

A presente pesquisa se mostra alinhada a este pressuposto, pois tem a intenção de apresentar um pouco da visão de mundo dos participantes da AdC e enfatizar a complexidade do seu fazer musical. Ao analisar os contrastes e traçar comparações entre os mundos musicais de Milton Keynes, Finnegan argumenta em prol de um fazer musical local e questiona a ideia estanque de comunidade musical. Assim, a cidade passa a ser compreendida como um meio urbano heterogêneo capaz de produzir música e a produção musical pensada para além da cultura tradicional comum. No âmbito desta discussão, a autora elabora a metáfora de caminhos musicais⁶ como uma proposta flexível para compreensão das práticas sociais e das ações coletivas compartilhadas (ibid. p.305).

No caso das rodas de choro presentes no interior paulista (descritas no capítulo 3), observamos a existência de práticas em comum que orientam a performance e o fazer musical dos músicos. Desta maneira, um músico que possui experiência em tocar nas rodas de choro de uma cidade, consegue se integrar com facilidade em outros espaços desta natureza. Ou seja, a prática do choro nestes ambientes possui determinados caminhos a serem trilhados que garantem uma série de habilidades e compreensões ao performer. Logo, em uma roda de choro é possível observar o cruzamento de diferentes caminhos musicais articuladas por meio de ações, interações e performances.

No Brasil, estes conceitos foram adotados por Margarete Arroyo ao tratar do fazer musical em uma escola municipal de Uberlândia, MG. Em artigo publicado em junho de 2002, Arroyo propõe uma adaptação dos questionamentos da antropóloga inglesa à realidade mineira. Ao observar a presença dos mundos musicais da Catira, do Congado e do Conservatório de Música no contexto escolar, a pesquisadora discute os caminhos que cruzam esses diferentes mundos musicais e avalia as implicações resultantes destas interseções para área de Educação Musical. Nesta condição, mundo musical significa:

⁵ Tradução do autor.

⁶ Livre tradução de musical pathways.

Espaço social marcado por singularidades estilísticas, de valores, de práticas compartilhadas, mas que interagem com outros mundos musicais, promovendo o recriar de suas próprias práticas bem como o ordenamento de diferenças sociais (ARROYO, 2002, p.101)

Ressalto que ambas as pesquisadoras almejam revelar práticas e saberes escondidos, “invisíveis” ao mundo acadêmico. Tal invisibilidade, segundo Finnegan, é consequência em grande parte de estudos musicológicos que estabelecem hierarquias para determinar qual música seria superior às demais. A autora propõe pensarmos o que a prática “é”, e não o que “deveria ser”; para tanto é importante descrever o que as pessoas realmente fazem “assim torna-se evidente que há, de fato, diversas músicas, não apenas uma, e que nenhuma é superior às outras.”⁷ (1989, p.6)

Jonh Blacking, por sua vez, entende música enquanto um produto do comportamento humano seja este formal ou informal (1973, p.10). Para este autor a música expressa aspectos da organização e da condição humana (op. cit., p.12), e o comportamento musical é estruturado em relação aos processos biológicos, psicológicos, sociológicos, culturais e musicais (op. cit., p.17).

Entre 1956 e 1958, Blacking conviveu com os Venda (comunidade sul-africana) na qual pesquisou os cantos infantis. Elizabeth Travassos (2007, p.193) nos mostra que a partir desta experiência Blacking estabelece um programa de pesquisa chamado “análise cultural da música”. O autor apresenta uma postura crítica em relação às análises musicológicas formais e nos sugere um modelo que relaciona sistema musical com origem social (BLACKING, 1973, p.90 - 96). Esta análise é concebida por Blacking como uma teoria unificada, que aborda ao mesmo tempo: cognição, sociedade, cultura e criatividade. Ou seja, “podemos aprender mais sobre música e musicalidade humana se olharmos para as leis básicas do comportamento musical, que são biologicamente, tanto quanto culturalmente, condicionadas e especificadas” (ibid. p.100).

Observo que, tanto Blacking quanto Finnegan compartilham de um mesmo desejo pelo aprofundamento epistemológico das relações que envolvem o processo do fazer musical. Seja na revelação de práticas e saberes escondidos, seja na unificação de abordagens humanísticas, os autores buscam alternativas às análises

⁷ Tradução do autor.

formalistas meramente musicais, que engessam a música como um produto, e deixam de considerar seu contexto geral de produção. Esta proposta se mostra adequada para a presente pesquisa, pois performance e fazer musical relacionam diretamente os elementos estruturais e musicais da prática com os aspectos da organização humana e sonora. De volta ao campo de pesquisa, não é possível compreender o choro praticado nas rodas considerando unicamente a análise musicológica de partituras e registros sonoros. É preciso vivenciar os comportamentos e contextos musicais característicos do seu meio de produção.

Ao considerar relatos e descrições de outros pesquisadores, observo que o choro praticado nas rodas, de maneira geral, dialoga com esta proposta. Para consolidar esse argumento trago a posição de Ivaldo Lara Filho⁸:

A Roda de Choro é um local em que a música é tão importante quanto a existência pessoal de músicos e ouvintes, porque não se separa dos demais aspectos da vida, e funciona como ponte comunicativa, que permite o encontro e a relação entre pessoas. (LARA FILHO et al, 2011, p.160-161)

A associação das rodas aos “demais aspectos da vida”, trás a tona a relação entre experiência humana e experiência musical. Segundo Blacking “não estaremos prontos para explicar os princípios da composição e os efeitos da música enquanto não entendermos melhor a relação entre experiência musical e humana” (BLACKING, 1973, p.35).

Rodas de choro podem ser compreendidas como espaços de prática musical coletiva nos quais experiência musical e experiência humana estão em um jogo de equilíbrio permeado por fatores culturais, sociais e cognitivos. Em investigação sobre rodas de choro em Porto Alegre⁹, Marina Bay Fridberg, engloba os fatores sociais e cognitivos ao propor características durkheimianas de “festa” e “religiosidade” em paralelo com a prática musical:

As rodas de choro possuem essas características levantadas por Durkheim, pois têm a capacidade de reunir e aproximar pessoas em torno de um

⁸ As considerações tecidas por Lara Filho são embasadas em pesquisas sobre as rodas de choro de Brasília, cidade cujo percurso histórico e cenário socioeconômico destoam das características de São Carlos, apresentadas no capítulo I. Apesar das diferenças do contexto urbano, as rodas da AdC partilham de padrões descritos por este pesquisador.

⁹ Assim como ocorre nas rodas de Brasília, mencionada a pouco, Porto Alegre é uma cidade que difere de São Carlos sob vários aspectos. Entretanto, grande parte das descrições das rodas de choro observadas por Fridberg em Porto Alegre podem ser aplicadas às rodas observadas em São Carlos.

objetivo comum, o choro, e também de causar estados de emoção próximos à efervescência coletiva. As rodas são, geralmente, um espaço quase santificado em que é necessário devoção, silêncio, adoração e toda uma série de rituais. (FRIDBERG, 2011, p. 239)

Aspectos como efervescência coletiva, devoção e adoração, assim como situações de aproximação e reunião de pessoas em um espaço “quase santificado”, são características que demonstram a qualidade e a intensidade das relações estabelecidas entre as pessoas que participam da prática musical.

De volta ao diálogo com John Blacking, o etnomusicólogo nos dá exemplos da experiência coletiva presente na música Venda (BLACKING, 1973, p.28-29), destacando o alto grau de cooperação necessária para performance da *tshikona*, que só pode ser realizada com mais de vinte homens tocando flautas de diferentes afinações com exatidão (ibid. p.51). Semelhante ao exemplo das rodas gaúchas exposto a pouco, a *tshikona* apresenta um envolvimento intensificado entre os participantes, portanto não se trata apenas de quantidade, mas, sobretudo, de qualidade. A dependência de um envolvimento intensificado entre os performers é a base da roda promovida pela AdC, pois para que esta prática aconteça é necessário ao menos um músico em cada uma das três principais funções (melódica, harmônica e rítmica).

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. 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. (TURINO, 2008, p.26)¹⁰

¹⁰ Tradução do autor.

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. Estas compreensões são representativas para o presente trabalho, pois as performances observadas neste estudo dialogam principalmente com os modelos de performance participativa e performance de apresentação.

Música indígena do Zimbábue, música Aymara peruana e contradança do meio oeste norte americano, estas são as três tradições musicais investigadas por Turino. O pesquisador buscou características sonoras frequentes entre as três práticas, e de que modo elas estariam guiadas por objetivos participativos. Guardadas as devidas proporções, podemos tecer paralelos entre as práticas observadas por Turino e as rodas de choro de São Carlos, Brasília e Porto Alegre, levando em conta que, apesar do distanciamento geográfico, tanto umas quanto as outras compartilham características sonoras, performances e princípios organizacionais. Em suma, são caminhos musicais do choro trilhados por músicos de diferentes estados.

1.2 As caretas e os durões: a roda como performance na roda.

- Que efeito bacana que você fez no B!

Dessa maneira um dos músicos se referiu ao vibrato que eu havia feito na parte B de *Lamentos*, choro composto por Pixinguinha.

Efeitos como vibrato, *sforzato* entre outros modificam o som, podendo deixar o timbre da flauta sujo ou rasgado. Situações desta natureza chamam atenção, pois caracterizam um elemento incomum na roda de choro. Neste caso um timbre inesperado de flauta transversal, diferente da sonoridade padrão do instrumento.

- Meio Armandinho né?

Disse outro participante se referindo ao bandolinista Armando da Costa Macêdo, que utiliza efeitos e distorções no bandolim, além de gestos e movimentos corporais somados à sua performance.

- Com certeza, inclusive o vídeo dele tocando com o Época de Ouro é demais!

A discussão entre os participantes da roda de choro tinha como referência o vídeo em que Armandinho se apresenta com o conjunto Época de Ouro. Um dos músicos levantou e imitou o bandolinista.

Os participantes riram e concordaram em como é interessante o contraste entre o jeito de tocar de Armandinho – marcado por gestos expressivos, movimentos corporais e “caretas” – e os integrantes do Época de Ouro – que permanecem sentados, “duros”, tocando seus instrumentos sem demonstrar grandes expressões corporais.

Essa situação foi vivenciada por mim no dia 28 de janeiro de 2014, a descrição é uma adaptação dos dados coletados e registrados em meu diário de campo. O vídeo descrito na situação anterior pode ser encontrado na internet sob o título de “Assanhado - Jacob do Bandolim”. O contraste entre as “caretas” de Armandinho e as expressões “duras” dos integrantes do Época de Ouro é uma representação visual carregada de significados e ações simbólicas. As “caretas”, a sonoridade e os gestos expressivos de Armandinho representam uma fusão de elementos modernos e despojados, acrescentando uma nova roupagem à maneira de interpretar choros. Há de se mencionar a roupa que o bandolinista utiliza e algumas atitudes – como caminhar pelo palco – que remetem às performances de astros do rock. Em contrapartida temos os integrantes do Época de Ouro, com corpos “duros” e gestos contidos que pouco reagem ao estímulo sonoro¹¹. São movimentos corporais enrijecidos pela seriedade e pelo respeito com o repertório. “Duros” também no sentido de firmeza, simbolizando a resistência cultural que conserva as maneiras de tocar e interpretar de acordo com o que os músicos da AdC consideram tradicional dentro da performance do choro.

O contraste entre as “caretas” de Armandinho e os corpos “durões” dos integrantes do conjunto Época de Ouro está presente como pano de fundo em diversos momentos na roda pesquisada. Trata-se de uma referência simbólica das diferentes maneiras de tocar choro. A fim de compreender a construção e os significados que estas maneiras de tocar possuem para os participantes, faço uso da teoria antropológica da performance, em especial das ideias de Victor Turner e Richard Schechner. Ao localizar performance no campo da pós-modernidade, Turner propõe um modelo estrutural, nas palavras de Rubens Alves Silva:

Ao repensar a sua teoria do rito a partir da noção de performance, Turner recorreu à contribuição de diferentes áreas disciplinares, tais como o teatro, a filosofia e a lingüística, particularmente no que diz respeito ao estudo da comunicação não-verbal. Desse modo, Turner buscou esclarecer os pressupostos da “antropologia da performance” e, ao definir esta vertente como pós-moderna, ele ressaltou o seu ensejo de ruptura com uma perspectiva antropológica mais tradicional que estabelece uma análise interpretativa “dicotômica” da realidade social. (SILVA, 2005, p.42)

¹¹ Não são todos os integrantes do conjunto Época de Ouro que apresentam a mesma postura. Jorginho, pandeirista do grupo, por exemplo, está tocando em pé e acrescenta alguns movimentos corporais à sua performance.

Para Turner, a situação da performance é próxima à natureza de todo processo humano, e, enquanto objeto de estudo da teoria pós-moderna, deveria levar em conta as falhas, as hesitações, os fatores pessoais e as situações dependentes do contexto (TURNER, 1988, p.77). O autor compreende performance como uma estrutura diacrônica, que possui começo, meio (“sequência de sobreposição mas com fases isoladas”) e um fim (ibid, p.80).

Sob esta perspectiva observo, por exemplo, o processo de construção do repertório dos participantes da roda promovida pela AdC. Quando um integrante decide que irá tocar um choro, é necessário, antes de tudo, o comprometimento individual para aprender e coordenar previamente todas as ações envolvidas no ato de tocar. Dependendo do grau de dificuldade da música escolhida, a aprendizagem destas ações pode demorar dias, semanas ou até meses. Trata-se de um processo educativo que integra diferentes esferas da vida social, tais como respeito, compromisso, ética etc... Pode-se afirmar que a experiência vivenciada inicialmente com a escolha do choro só estará completa quando o mesmo finalmente for tocado na roda. Deste modo, cabe aqui um diálogo com Rose Satiko Hikiji, ao observar que “Turner atribui à performance o momento de finalização de uma experiência, sem o qual esta não se completa” (HIKIJ, 2006, 153). Com efeito, Turner compreende performance como material da vida social (TURNER, 1988, p.81).

Richard Schechner, por sua vez, propõe pensarmos performance enquanto ações presentes nas artes e na vida cotidiana. Logo toda e qualquer atividade humana pode ser estudada enquanto performance, mesmo as ações pequenas ou de menor importância. O ponto enfatizado por este autor é que para realizar estas ações é necessário treino e prática com a intenção de “experenciar” previamente o comportamento a ser performado. A estas atitudes Schechner dá o nome de comportamento restaurado:

Por meio da investigação e da análise comparativa entre diferentes tipos de eventos performáticos ligados ao ritual e ao teatro, Schechner empreendeu uma discussão importante, que trata da noção de "comportamento restaurado". (...) Schechner demonstra empiricamente que toda performance consiste numa 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. Esse autor observa que a realização de qualquer performance implica um processo permanente de aprendizagem, treinamentos, exercícios práticos e repetitivos. (SILVA, 2005, p.53)

Diante desta afirmação, entendo o conceito de "comportamento restaurado" como um modelo que orienta as ações do performer. Ao longo dos próximos capítulos abordarei situações que demonstram como ocorre a construção desses modelos por parte dos músicos da AdC. Neste momento podemos brevemente resumir tal modelo em: estudo individual, escuta do repertório e conhecimento dos códigos que regem a roda. Assim, 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 (SEEGER, 2008, p.238)

No caso da AdC, os elementos musicais e sociais são resignificados com base nos discursos sobre as rodas de choro do Rio de Janeiro dos fins do século XIX e início do século XX, conforme será apresentado no capítulo seguinte. Por hora, compreendo que performance, tradição e identidade se inter-relacionam influenciando sistematicamente este fazer musical. Em "Performance Studies" Richard Schechner (2006, p.29) nos dá exemplos dessa relação, o autor elenca sete funções para performance, dentre as quais formar ou modificar uma identidade. Hikiji (2005) exemplifica tal função ao apontar que o performer vivencia situações de liminaridade compreendidas por Schechner como *not himself / not not-himself*, ou seja: "Essa possibilidade de viver identidades múltiplas e ambivalentes simultaneamente seria tipicamente humana e uma das propriedades da performance." (HIKIJ, 2005, p.169).

De volta à situação que abriu o presente subtópico, chamo a atenção para o riso como reação dos participantes da roda à imitação realizada por um músico. Esta reação revela mais do que uma situação cômica, mas uma consideração das diferentes maneiras de tocar. Ivaldo Lara Filho (2009) faz apontamentos semelhantes:

No Choro, assim como em qualquer tipo de manifestação de música popular, o estudo da prática da interpretação (performance) torna-se um desafio para trabalhos de natureza acadêmica, pois inclui uma série de elementos subjetivos e complexos de serem descritos com precisão. Todavia, a interpretação é um dos aspectos mais importantes do gênero, sendo uma de suas marcas registradas, músicos e ouvintes de Choro, ao observarem performances de chorões, são capazes de emitir julgamento sobre ela. Muitas vezes, os julgamentos de pessoas diferentes irão divergir em alguns aspectos, mas, na maioria das vezes, os julgamentos sobre uma determinada atuação coincidem. (LARA FILHO, 2009, p.104)

No caso aqui analisado, compreendo que o fato de incorporar elementos de uma performance alheia e reproduzi-los na própria prática também demonstra respeito e apreço. Esta afirmação se baseia no fato de que a postura moderna de Armandinho não é questionada pelos presentes. Portanto, acredito que não se trata de julgar, mas de evidenciar “elementos subjetivos e complexos”, em outras palavras, as diferenças entre as “caretas” e os “durões”.

Outro ponto a ser destacado é que situações dessa natureza remetem ao conflito entre o “moderno” e o “tradicional” na prática musical. Com a finalidade de localizar esta situação nas discussões sobre performance, procuro aproximar o conceito de tradição inventada, difundido por Eric Hobsbawm (1997), com a proposta teórica de Richard Schechner (2006). Sendo assim, apresento a seguinte citação de Rubens Alves da Silva (2005), onde esse autor aponta um paralelo entre as discussões de Schechner e Hobsbawm:

Ao discutir a noção de "comportamento restaurado", Schechner discute, também, sobre a dinâmica da recriação dos eventos performáticos na atualidade. Nesse sentido, as observações feitas por ele convergem, em certo sentido, com o que Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1997) classificaram como "invenção das tradições". (...) De acordo com Schechner (1985), esses tipos de "comportamento restaurado" (restauração de eventos performáticos) possibilitam, também, compreender que as performances são atividades culturais criativamente reproduzidas ao longo do tempo, num processo que tende a envolver interesses diversos e sugerir pluralidade de significados. Quero com isso dizer, parafraseando Schechner, que o "comportamento restaurado" é "comportamento simbólico" e, enquanto tal, também o é potencialmente polissêmico. (SILVA, 2005, p.57)

Em análise temos a situação na qual os músicos se referem à performance de Armandinho, realizando uma imitação - também considerada performance -, dentro de um contexto performático - a roda de choro - demonstrando assim a relação simbólica e polissêmica entre as ações.

Modernidade e tradição são conceitos que, quando associados à prática dos choros em rodas, podem encontrar correspondência em Victor Turner (1988, p.81), como quando o autor classifica as performances em duas categorias: “social” e “cultural”. A primeira inclui os dramas sociais, e a segunda os dramas estéticos ou de palco. Segundo esse autor:

Há vários tipos de performance social e gêneros de performance cultural, e cada qual tem seu próprio estilo, objetivos, inteligência, retórica, padrão de desenvolvimento e papéis característicos. Esses tipos e gêneros diferem em

diferentes culturas e em termos de escala e complexidade do campo sociocultural em que são geradas e sustentadas (TURNER, 1988, p.82).¹²

Ao associar essa abordagem à ideia de campos de participação, desenvolvida por Turino (2008), nos deparamos com a problemática “palco x roda” e uma questão em torno desta: Quais elementos diferem o choro apresentado na roda do choro apresentado no palco? Em um primeiro momento considero tanto um quanto outro como gêneros de uma performance cultural, entretanto a performance encontrada na roda é marcada por ações performativamente informais e participativas que marcam a roda como um espaço musical e socialmente espontâneo. Em diálogo com Turner, o palco e roda diferem, pois possuem estilos, objetivos, inteligências, retóricas e padrões distintos. Por mais que a espontaneidade característica da roda seja ensaiada e adaptada para ser representada no palco, não há contexto sociocultural para sustentá-la.

Ao utilizar os autores citados anteriormente busco construir argumentos para abordar performance, participação e fazer musical enquanto campos teóricos na fundamentação de discussões culturais (no caso do conflito tradicional x contemporâneo) e sociais (no que se refere às diferentes formas de participação). Desta maneira, tenho como objetivo geral compreender a performance na roda promovida pela AdC. Sendo ainda objetivos específicos: Apontar as principais características do fazer musical da roda e documentar e registrar as práticas musicais, sociais e culturais presentes neste espaço.

A seguir apresento os métodos utilizados para contemplar tais objetivos.

1.3 Considerações metodológicas

A avaliação das imagens produzidas durante as rodas, bem como a identificação dos elementos apresentados na abertura deste capítulo, marcam o início de um processo de conciliação entre as funções de músico, pesquisador e fotógrafo. A câmera fotográfica, com o inocente objetivo de fazer registros, começa a apresentar imagens que gradualmente passam a ocupar o formato e a posição de dados etnográficos. Considero este o início de uma transformação na maneira de olhar, ver e sentir a prática musical onde concentro minha atuação artística e cultivo

¹² Tradução do autor.

sinceras relações pessoais. Aprender a dividir esse espaço com a atuação de pesquisador foi uma etapa delicada e exigiu sólida convicção na metodologia utilizada para esta pesquisa.

Tiago Oliveira Pinto (2001, p.251) sugere dois enfoques para documentação da música no contexto performático: abordagem musicológica e abordagem antropológica. No primeiro a música é compreendida enquanto texto e sua avaliação posterior é baseada nas gravações dos registros musicais. A abordagem antropológica, por sua vez prevê a ida a campo e insere o pesquisador no contexto cultural. A presente pesquisa faz uso do enfoque antropológico, localizando-se na área de etnomusicologia, entendida por Rafael José de Menezes Bastos (2004, p.4) como um encontro de perspectivas inesgotáveis entre música e antropologia¹³. Esta proposta se mostrou adequada para investigação sobre performance e participação nas rodas de choro de São Carlos, pois permite compreender as práticas musicais além dos aspectos sonoros e legitima a posição do pesquisador enquanto participante. Portanto, acredito que este caminho esteja de acordo com os objetivos traçados para essa pesquisa, justifico tal escolha utilizando o embasamento oferecido por Steven Feld (1984):

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)

Colocado este ponto, é possível uma associação com o método que François Laplantine, define como pesquisa participante, ou seja, uma “observação direta dos componentes sociais a partir de uma relação humana.” (LAPLANTINE, 1991 p.149). Portanto, os dados apresentados aqui são frutos da observação participante realizada durante minha prática musical enquanto chorão e flautista, isso permitiu que as performances fossem vivenciadas possibilitando uma possível compreensão acerca dos seus significados. Desse modo, torna-se pertinente um diálogo com a colocação de Vanda Freire, que ao abordar diferentes metodologias da pesquisa em música, faz a seguinte menção ao campo onde esta pesquisa se insere:

¹³ Para abordagem histórica da etnomusicologia ver Bastos 2013, p.31-77.

A área de etnomusicologia tem valorizado a observação participante uma vez que a proximidade dessa área com as concepções e métodos da antropologia não conduz à necessidade de buscar uma separação nítida entre sujeito e objeto, sendo até mesmo desejável que tal separação seja diluída ou minimizada. (FREIRE, 2010, p.32)

As possibilidades e características da observação participante foram colocadas em prática entre julho de 2013 e dezembro de 2014, período no qual realizei a pesquisa de campo. Minha participação enquanto músico nas rodas de São Carlos é anterior a esse período, portanto foi necessário determinar começo e fim para pesquisa de campo buscando com isso estabelecer momentos distintos de construção, organização e análise das observações. Orientado por essas etapas lanço uma visão analítica sobre as práticas musicais, utilizando o conceito de etnografia da música, compreendida aqui 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)

Durante o trabalho de campo dividi a prática musical de flautista/chorão com o direcionamento do olhar crítico de pesquisador, atento a questões como gestos, expressões corporais, percepção dos sons, formas de participação, entre outras condutas habituais. Nicholas Cook (2006) argumenta em prol deste modelo de observação:

...a etnomusicologia enfatizou a necessidade dos trabalhos de campo, entendidos como um prolongado período de residência junto à cultura em questão. Durante este período, as práticas musicais são observadas no seu contexto cultural, adquirindo-se uma compreensão da visão local. (COOK, 2006, p.17)

No contexto da presente pesquisa, a experiência do trabalho de campo foi permeada por uma situação de proximidade com a maioria dos integrantes das rodas, músicos com os quais possuo intensa relação social e cuja interação musical precede a concepção deste projeto. Stéphane Beaud e Florence Weber chamam essa situação de “campo próximo”. Para os autores: “Tornar-se pesquisador quando se é de antemão participante supõe uma tomada de distância pela qual não será possível apoiar-se sobre as próprias impressões de estranhamento” (BEAUD e WEBER 2007, p.38-39).

Portanto, foi necessário estabelecer um distanciamento crítico para afastar noções pré-concebidas, uma vez que estas poderiam reiterar o senso comum e

dificultar compreensão do objeto como fato social. Tal distanciamento teve início em março de 2013, e foi marcado por uma mudança de cidade: deixei São Carlos e me estabeleci em Campinas. Assim, foi possível construir o distanciamento necessário para observar os dados com maior imparcialidade e finalmente discorrer sobre os elementos apresentados anteriormente (hierarquias, participações, conflitos, revezamentos, valores, posturas, costumes, interações, olhares e gestos).

As reflexões feitas no calor do campo aparecem permeadas pela temporalidade do distanciamento crítico com a prática. Entretanto, alguns questionamentos foram formulados em diálogo com os próprios participantes da roda. Nesse ponto, julgo pertinente uma aproximação com as reflexões de James Clifford (1998) ao tratar da cumplicidade/reciprocidade no trabalho de campo: “Não deve mais ser possível falar de dados como algo encontrado ou descoberto, como se fosse um bilhete numa garrafa. Nem deve ser suficiente conceber dados inicialmente formulados como um tipo de “descrição” problematizada.” (CLIFFORD, 1998, p. 247). Para enfatizar tal cumplicidade entre pesquisador e participantes emprego a expressão “construção” em detrimento de “coleta” sempre que me referir aos dados provenientes da pesquisa de campo.

As seguintes formas de registro foram utilizadas na construção dos dados: diário de campo, questionários, filmagens e fotografias. Em relação ao diário, foi elaborado sobre as orientações de Beaud e Weber, ou seja:

É o diário de campo que consiste em sua arma principal quando se trata de uma pesquisa por distanciamento. De fato, esta se fundamenta sobre a reflexividade. (...) Só o diário de campo transforma uma experiência ordinária em experiência etnográfica, pois não só restitui os fatos marcantes que sua memória corre o risco de isolar e de descontextualizar mas, especialmente, o desenrolar objetivo dos eventos. (BEAUD e WEBER 2007, p.67)

Os registros no diário foram feitos instantes após o término de cada roda. Adotei esta atitude a fim de garantir a precisão nas observações e a preservação das minhas impressões pessoais. Para fundamentar a reflexividade do diário e auxiliar a construção dos dados durante o trabalho de campo foram utilizados questionamentos propostos por Blacking (1979):

1) Quem realiza a performance musical e quem atende a ela? Qual a sua inserção no grupo? Que idéias sobre música e sociedade estes agentes trazem para a situação da performance? 2) Como é que a ocasião da performance afeta estruturas da música, seja diretamente, através de improvisação, variação e resposta da audiência, ou indiretamente, como a

composição especial para um determinado evento? 3) O que é particularmente musical na performance e nas respostas causadas pela performance, em oposição às reações sociais, políticas etc.? 4) Como é que aspectos musicais da performance afetam participantes individuais e assim influenciam decisões em esferas não-musicais? (BLACKING, 1979, Apud PINTO, 2001, p.229-230)

Orientada por estas questões, a pesquisa de campo buscou compreender e interpretar a prática musical das rodas de choro como parte de um contexto histórico e sociocultural. Esta visão se aproxima das concepções de Clifford Geertz, que define cultura como signos a serem interpretados e passíveis de serem apreendidos antropologicamente. O autor atribui ao pesquisador a possibilidade de interpretar a realidade empírica que observa dando margem para interpretações posteriores. Para tal é necessário adotar um modelo de “descrição densa”, onde o objeto é descrito de maneira precisa e cautelosa:

...a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade. ”(GEERTZ, 1989, p.24)

As interpretações apresentadas neste trabalho assumem como premissa os dados construídos no formato textual, descritos no diário de campo, e no formato áudio/visual. Estes dados compõem o material apresentado e discutido nos capítulos 3 e 4, momentos nos quais apresento situações e eventos reais, que foram vivenciados ao longo da pesquisa de campo. No decorrer desse processo, texto e imagem muitas vezes se relacionaram, por exemplo, quando uma fotografia apresentou informações que não haviam sido registradas no diário, ou quando o diário salientou fatos que elucidaram a fotografia. Nesse ponto é pertinente a afirmação de Rosane Andrade (2002):

Se a imagem fotográfica nasce da observação de uma realidade que está contida em uma estrutura cultural ela vem carregada de significados, de fragmentos que deverão ser moldados em um relato único e revelador. A imagem comunga com o texto para nos fazer melhor compreender e elaborar uma análise desses significados. (ANDRADE, 2002, p.52)

A primeiras idas a campo foram com uma Nikon D40 e um conjunto de objetivas claras (f.1.4 e f.1.8) escolhidas por gerar imagens em situações de baixa luz sem necessidade de flash, recurso que poderia atrapalhar a performance dos músicos. Como se tratava do mesmo equipamento utilizado anteriormente, quando o objetivo era divulgação, os participantes reagiram naturalmente aos momentos em

que eu deixava de tocar para captar imagens. Num segundo momento senti a necessidade de fazer vídeos onde a sonoridade da roda também fosse registrada, para tanto utilizei inicialmente uma filmadora do Instituto de Artes da Unicamp. Porém, os vídeos ficavam escuros, dificultando a compreensão do contexto geral da prática. Os integrantes da roda, por sua vez, perceberam a diferença de equipamento, notei alguns estranhamentos e desconfortos em relação à filmadora. Por fim, adquiri uma Canon T3i, escolhida pela dupla função: foto e vídeo. Como seu aspecto físico é semelhante ao da Nikon, utilizada nas situações iniciais, as reações dos integrantes ao equipamento foram menos expressivas. Ao notar tais comportamentos em relação às diferentes tecnologias, lanço um paralelo com Tiago Oliveira Pinto: “Munido de seu equipamento de gravação, o etnomusicólogo sempre ocupa uma posição especial em campo e no contexto social onde se encontra.” (2001, p.254).

Diferente das fotografias, os vídeos carecem de um lento processo de organização, análise e edição. Geralmente são arquivos pesados e o simples ato de manuseá-los se torna uma árdua tarefa quando comparado à manipulação das fotos. Deste modo, compreendo a construção, a organização e a análise dos dados como diferentes etapas de um processo, em diálogo com Hikiji:

...a edição dos vídeos é um processo reflexivo único. A decupagem (descrição minuciosa do conteúdo), a elaboração de um roteiro, a seleção de trechos significativos de entrevistas, a observação atenta das imagens e, finalmente, a construção de uma narrativa resultam em uma reflexão densa sobre o objeto, na elaboração de temas relevantes para pesquisa, em um olhar novo aos sujeitos pesquisados. (HIKJI, 2006, p.34)

A edição do material audiovisual foi realizada entre janeiro e fevereiro de 2015 no laboratório Virgílio Noya Pinto¹⁴ e teve como ponto de partida a decupagem dos vídeos, conforme apresentado no anexo I. Posteriormente as cenas mais significativas foram selecionadas de acordo com temáticas específicas¹⁵ e organizadas em ordem crescente, de acordo com a data de captação das imagens. No caso específico do vídeo “Revezamentos”, todas as cenas foram captadas no dia 25/02/2014, assim foi possível evidenciar as trocas de instrumentos e os

¹⁴ Reitero meus agradecimentos aos funcionários do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação da Unicamp, em especial ao Prof. Dr. Paulo Cesar Teles e ao estudante e amigo Guilherme Agostini Cruz.

¹⁵ Ao todo foram produzidos cinco vídeos, cada qual abordando um tema: Finais processos e propostas; Olhares gestos e falas; Chegadas e Partidas; Presença dos garçons e Revezamentos.

revezamentos de função existentes ao longo dos diferentes momentos da roda. Vale ressaltar que os padrões observados neste vídeo são mais uma característica geral da roda do que uma eventualidade registrada isoladamente neste dia.

A utilização dos vídeos ocorre em diálogo com o texto e aparece principalmente nos capítulos 3 e 4. A maneira escolhida para mencionar cenas específicas de um determinado vídeo foi através da nomenclatura minuto /segundo. Deste modo uma cena que se passa em um minuto e dezessete segundos do vídeo “Olhares, gestos e falas”, por exemplo, é citada da seguinte maneira: 1’17”. Todos os vídeos produzidos estão disponíveis no anexo 9 e no seguinte endereço: bit.ly/performanceadc

Inicialmente a prática fotográfica teve como objetivo a divulgação das rodas e gradualmente passou a ser compreendida como pré-produção de dados¹⁶ realizada em paralelo com a prática musical. Aprender a observar essa produção imagética marca o início de um processo em que flautista e fotógrafo passam gradualmente à função de pesquisador. A espontaneidade que as imagens apresentam traz a tona a relação de proximidade que possuo com os participantes, sendo assim o ato fotográfico reflete os resíduos das experiências garantindo a legitimidade aos dados. Nesse ponto, guardadas as devidas proporções, torna-se pertinente um paralelo entre fotografia e antropologia:

Além de ilustrativa a fotografia tornou-se uma parceira do trabalho de campo, um recurso imprescindível para qualquer pesquisa. Assim como a antropologia ela ordena culturalmente os dados, os fragmentos da realidade, através da observação. Nesse sentido tanto a escrita como a imagem estão amarradas ao contexto cultural. (ANDRADE, 2002, p.53).

Essa posição é compatível com a visão de cultura enquanto contexto interpretativo, empregada por Geertz, e dialoga com a característica reflexiva do diário de campo, partilhada por Beaud e Weber. Assim, tanto as fotografias quanto os vídeos das rodas refletem não apenas a realidade local e o fazer musical do choro em São Carlos (observado e presenciado na pesquisa de campo), mas trazem a tona aspectos da memória histórica e autobiográfica de uma prática contemporânea orientada por signos e significados de um fazer musical do séc. XIX (descrito no capítulo I). Ao utilizar estes recursos, concordo com as questões propostas por Caiuby Novaes:

¹⁶ Refiro-me às fotografias produzidas em momentos anteriores a julho de 2013.

Arquivos de imagens e imagens contemporâneas coletadas em pesquisa de campo podem e devem ser utilizados como fontes que conectam os dados à tradição oral e à memória dos grupos estudados. Assim o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitudes por meio dos quais grupos sociais se definem, constroem identidades e apreendem mentalidades. (CAIUBY NOVAES, 1998, p.116)

Sob essa perspectiva é possível olhar para fatores externos que acontecem simultaneamente com / no / sob o fazer musical e entendê-lo como um evento performático fundamentado na participação coletiva e no compartilhamento de experiências.

Esta pesquisa contou ainda com entrevistas e questionários. No total foram dois questionários (anexo II e anexo III) e oito entrevistas semiestruturadas (segundo modelo do anexo IV). O perfil dos entrevistados é descrito na tabela a baixo:

<u>Entrevistado</u>	<u>Profissão</u>	<u>Formação musical</u>	<u>Instrumento</u>
Flávia Prazeres	Professora	Universidade	Cavaco
Maurício Tagliadello	Músico	Conservatório de Tatuí	Violão
Tiago Veltrone	Músico	Conservatório de Tatuí	Bandolim
Ricardo Cury	Supervisor de vendas	Conservatório de Tatuí	Pandeiro
Fátima Camargo	Produtora cultural	_____	_____
Ralf Feltrin	Motorista	Autodidata	Violão
Davi Saidel	Aposentado	Escola de música	Acordeom
Gilberto Patrizzi	Aposentado	Autodidata	Violão
Marco Faria	Químico	Escola de música	Violão

Tabela 1: Informações gerais dos entrevistados.

Os entrevistados foram selecionados levando em conta a relevância para pesquisa, nestas condições alguns dos entrevistados não chegaram a atuar como instrumentistas na roda da AdC. É o caso de Ralf, Davi e Gilberto, que informaram fatos históricos sobre práticas musicais de São Carlos, contribuindo assim profundamente com as discussões aqui presentes. Todas as entrevistas foram gravadas e transcritas.

Capítulo 2 – Sobre choro e São Carlos

2.1 Entre Ternura(s) e “facadas”

Gêneros musicais de diferentes momentos históricos se fazem presentes no repertório de uma roda de choro. São valsas, tangos brasileiros, maxixes e, evidentemente, choros que retratam a diversidade e as modificações da música instrumental brasileira. Influências musicais, sociais, culturais, bem como evolução dos meios de comunicação, são fatores que contribuíram para alterações na forma e no conteúdo dos gêneros citados. No presente capítulo tenho como foco o período entre 1920 e 1960, décadas que abrangem momentos significativos da formação e da estruturação do choro bem como o surgimento de tecnologias de gravação. A história do choro é rica e extensa. Mesmo a abordagem de 5 décadas que este capítulo aborda pode ser considerada ousada diante da quantidade de informações e transformações ocorridas neste período. Pesquisas que se debruçaram sobre a abordagem histórica sob a luz da musicologia, da história e da sociologia certamente englobam informações significativas, mas que no presente trabalho seriam excessivas¹⁷. As décadas de 1920 à 1960 são significativas para este trabalho, pois apresentam mudanças que atualmente são refletidas nas rodas, como demonstrado na descrição abaixo. Deste modo busco entender a relação entre o desenvolvimento do choro e o meio em que estão inseridos os performers que se dedicam a esse gênero. De início, apresento a descrição de uma situação vivenciada no dia 10/09/2013¹⁸, durante a roda de choro promovida pela Academia do Choro:

Quando terminamos de tocar *Ternura*, choro composto por K-Ximbinho, um dos músicos exclamou:

- Nossa que facada hein?

“Facada” é uma referência à expressão “facada no peito” ou “facada no coração”. Os músicos utilizam esses dizeres para demonstrar que ouvir e/ou tocar uma música triste seria o equivalente a sentir a dor de ser esfaqueado. Logo em seguida começou uma conversa sobre o choro *Ternura* ser ou não uma “facada”:

- Não é porque o choro é lento que é necessariamente triste.

- Realmente, mas depende da gravação que escutamos. Algumas são mais para trás e isso dá um ar melancólico.

Por fim, os músicos concluíram que o choro em questão pode até parecer solene, dependendo do intérprete e da instrumentação usada na gravação.

¹⁷ Exemplos de trabalhos com estas temáticas são: Aragão (2013), Bessa (2010), Moura (2012), Valente (2012) e Zagury (2014).

¹⁸ Trata-se de uma adaptação de dados construídos e registrados em diário de campo.

Esta discussão expressa as diferentes impressões dos músicos frente às possibilidades de classificar um choro como *Ternura*, que foi gravado pela primeira vez em 1977. Entretanto, tais questões não são observadas ao atribuir a definição de “facada” aos choros dolentes de Pixinguinha, como *Sofres porque queres*, gravado pela primeira vez em um fonograma que data de 1917. A incompatibilidade ao classificar como “facada” choros com andamentos e intenções semelhantes, mas compostos em diferentes períodos, revela que as modificações ocorridas ao longo da história do choro influenciam o fazer musical das rodas e a performance contemporânea dos músicos. Tais influências são baseadas fundamentalmente nos materiais fonográficos, que por sua vez são mediados pela indústria cultural.

Ao acompanhar a roda proposta pela AdC observei que uma das principais referências que os participantes (músicos e audiência) possuem é construída a partir da relação com o material fonográfico. Destaco principalmente a entrega e a troca de mídias (Cds, Dvds e pendrives), a comparação entre gravações de diferentes períodos, as classificações de discos, grupos ou artistas e a seleção das versões obrigatórias que todo chorão deve ouvir. Essas ações orientam a performance e as escolhas interpretativas dos músicos, assim os participantes das rodas utilizam esses materiais tanto como escuta individual (para o desenvolvimento pessoal do repertório) quanto como referência própria (para compartilhamento de opiniões que serão expressas em conversas e discussões).

Em artigo publicado recentemente, Pessoa e Freire chamam atenção para as implicações que as gravações mecânicas tiveram no universo do choro. Os autores abordam a relação dialógica entre estilo de performance e tecnologia, desse modo: “Se, por um lado, a música popular se moldou com o desenvolvimento dos fonogramas, por outro, o próprio músico e a prática musical em si também se transformaram com esse suporte.” (PESSOA e FREIRE, 2013, p.41)

Partindo destas observações julgo pertinente abordar as condições de produção das gravações dos choros em diferentes períodos e a relação entre estas gravações e o espaço de prática - por excelência - desse gênero, ou seja, a roda. Ao optar por esse caminho, concordo com a afirmação de José Roberto Zan: “pesquisas sobre música popular devem levar em conta as condições de produção fonográfica e sua relação com a indústria cultural.” (2001, p.105). No caso do choro, observo uma dinâmica que varia entre a margem e o centro da indústria cultural,

alternando de acordo com as condições de produção e com o momento histórico da música popular brasileira. Por isso, acredito que olhar para essas condições de produção - diferentes e peculiares em cada gravação de *Ternura*, por exemplo - é um caminho para compreender os discursos históricos construídos sobre a trajetória do gênero.

Sendo assim, “a indústria cultural não deve ser definida como uma estrutura produtiva dissociada de contextos histórico-sociais concretos, sob pena de cairmos em generalizações mitificadoras” (ZAN, 2001, p.105). No que diz respeito ao choro, observo os seguintes contextos histórico-sociais associados à indústria cultural: orientação estética marcada pelas influências musicais de outros gêneros (polca, lundu, valsa e schotish num primeiro momento, posteriormente o jazz e o samba); questões político-raciais (caracterizadas pelo envolvimento de diferentes classes sociais); desenvolvimento tecnológico dos meios de produção (como a gravação estereofônica) e a evolução dos meios de comunicação (como a expansão do rádio).

Algumas destas questões estão presentes no depoimento de Pixinguinha, coletado por João Baptista Borges Pereira e publicado pela primeira vez 1967 no livro *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*:

A partir de 1925, também minhas composições começaram a ser gravadas. As gravadoras foram ficando mais comerciais e estavam preocupadas em explorar o gosto do público. Mas o negro não era aceito com facilidade. Havia muita resistência. Eu nunca fui barrado por causa de cor porque eu nunca abusei. Sabia onde receberiam e onde não receberiam os pretos. (PIXINGUINHA, apud BORGES PEREIRA, 2001, p.227)

Chamo a atenção para os intensos problemas raciais e a situação comercial das gravadoras em meados da década de 20. Este depoimento retrata os primórdios da formação de uma estrutura produtiva de manipulação das massas.

Em 1925, data a que se refere o compositor, o público carioca atravessava um período de intensa urbanização e efervescência cultural, com diversas opções de lazer, como exemplo: teatro de revista, cinema, dancings, cafés e cabarés. Grande parte desses cenários surgiu no Rio de Janeiro após a reforma arquitetada pelo prefeito Pereira Passos. Contier contextualiza esse momento:

As elites burguesas e intelectuais das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, a partir dos fins do século XIX e, em especial, nas duas primeiras décadas do XX, imbuídos dos ideais de “civilização” e de “progresso” visavam eliminar os vestígios do “atraso” brasileiro simbolizado pela escravidão (abolida em 1888) e pela economia marcadamente rural da Colônia e do Império. (CONTIER, 2004, p.5)

Com isso o popular urbano começa a se organizar como massa, pouco desejada aos olhos dos progressistas e civilizadores. Esses agrupamentos representaram uma nova organização social que sobreviveu à sua maneira, preservou os seus costumes e contribuiu com o divertimento das elites.

Situação semelhante acontecia em São Paulo, que também passava por um processo de urbanização. Em *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo*, José Geraldo Vinci de Moraes expõe de maneira clara a relação ocorrida entre música e urbanização: “As inúmeras manifestações se confrontavam e interagiam, produzindo uma autêntica polifonia dos sons e ruídos da cidade.” (MORAES, 1997, p.119);¹⁹ Assim, motivados pelas diversas possibilidades de atuação, os músicos começaram a se organizar e ocupar de diversas formas os novos espaços das cidades.

Os excluídos sociais foram expulsos para os subúrbios ou para os morros (favelas). As perseguições de policiais tornaram-se freqüentes em face da presença de homens pobres, descalços ou maltrapilhos que perambulavam pela Avenida Central ou pela Rua do Ouvidor. Esses novos espaços urbanísticos tornaram-se pólos de entretenimento das elites brancas e burguesas. Paulatinamente, durante os anos 1910 e 1920, com o surgimento dos cinemas, dos dancings, cafés, cabarés, os chorões (em geral, negros e despossuídos sociais) passaram a se exibir em conjuntos musicais nesses novos “espaços” considerados “civilizados” pelas elites dominantes. (CONTIER, 2004, p.7)

As mudanças ocorridas nesses espaços durante os anos 20, também são pontuadas por Virgínia Bessa, no livro *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil nos anos 1920 e 1930* a autora avalia a atuação do compositor no referido período e afirma que: “A cultura produzida por negros e mulatos, notadamente a música, ultrapassava os muros dos espaços privados e comunitários (...) para ocupar, embora de forma tímida e exótica, os espaços públicos antes reservados às elites...” (BESSA, 2010, p.34). Assim, a música popular urbana, mais especificamente o choro, começa a ganhar reconhecimento social.

Algumas características musicais foram fundamentais para aceitação do choro por parte das elites. É o caso da apropriação de elementos rítmicos da polca, do schotish e valsa, que eram praticadas nas casas e nos salões da burguesia. No caso específico da polca, a relação entre essas apropriações é substancial, sendo

¹⁹ Para mais informações sobre a música urbana em São Paulo ver: MORAES (1997 e 2000).

observada inclusive através de registros e notações, como afirma Carlos 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. Mais tarde, a palavra passará a designar as composições que eram tocadas por esses grupos (SANDRONI, 2001, p.103).

Vale notar a multiplicidade de significados em torno da designação “choro”, que inicialmente representava os conjuntos e posteriormente uma linguagem musical. Essa informação remete às diferentes versões sobre a origem do termo Choro, discussão que foi explorada por pesquisadores, músicos e autores²⁰, e é sintetizada por Henrique Cazes em *Choro do quintal ao municipal*:

O folclorista Luís da Câmara Cascudo acreditava que vinha de xolo, baile que os escravos faziam na fazenda e teria a palavra gradativamente mudada para xoro e finalmente choro. Ary Vasconcelos, crê que o termo teria origem nos choromeleiros, corporação de música no período colonial (...). O povo teria passado a chamar qualquer tipo de agrupamento musical de choromeleiros, passando em seguida a encurtar o termo para Choros. José Ramos Tinhorão acredita que choro viria da impressão de melancolia gerada pelas baixarias²¹ do violão e que a expressão chorão seria uma decorrência. (...) Mais tarde a palavra Choro apareceu com diferentes significados: o grupo de chorões, a festa onde se tocava Choro e, somente na década de 1910, pelas mãos geniais de Pixinguinha, Choro passou a significar também um gênero musical de forma definida. (CAZES, 2010, p. 16-17)

Retornando à polca, temos a incorporação de elementos de origem europeia em uma criação artística das camadas populares. As mudanças rítmicas, mencionadas por Sandroni, repercutiram fortemente na dinâmica cultural da época, influenciando músicos e compositores. Tal repercussão é descrita por Marcos Marcondes na *Enciclopédia da música brasileira*:

Começando como dança de salão, a polca logo ganhou teatros e ruas, tornando-se música eminentemente popular. Praticaram-na conjuntos de choro e grandes sociedades carnavalescas. Calado, Irineu de Almeida, Miguel Emídio Pestana, Henrique Alves de Mesquita, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazaré compuseram polcas famosas. Fundindo-se com outros gêneros, chegou a ser polca-lundu, polca-fadinho, polca-militar. Completando o ciclo, ganhou a polca o mundo rural, folclorizando-se. (MARCONDES, 2003, 619).

²⁰ Exemplos de publicações que abordaram essa temática: Almeida (1942), Alvarenga (1945), Diniz (2003), Diniz (2007), Siqueira (1970) e Tinhorão (1966).

²¹ O termo baixaria faz referências às frases musicais executados na região grave do violão. (Nota do autor)

Desse modo, a influência de diversos elementos musicais “pré-aceitos” pela sociedade contribuiu para que o choro assumisse posição autônoma frente a outros gêneros, como o maxixe, que não teve semelhante aceitação das elites e chegou a ser classificado como “a dança indecente”. Portanto, de maneira geral: “a música popular urbana brasileira apresenta características singulares, devido aos sotaques das matrizes culturais aqui presentes e decorrentes do processo político-social que levou ao desenvolvimento urbano.” (PESSOA e FREIRE, 2013, p.47).

Ao observar tamanhas singularidades, José Miguel Wisnik sugere que o choro possui um lugar paralelo e elástico na história da música popular brasileira. Segundo este autor o choro está entre o samba, o salão e o sarau, mais precisamente “tangenciando a batucada e aspirando status erudito” (WISNIK, 1983, p.161). No ensaio “Getúlio da paixão cearense” Wisnik justifica essa afirmação contrapondo as falas de Donga e Pixinguinha. Ao passo que o primeiro descreve a perseguição que os chorões sofriam da polícia, o segundo enaltece o gênero utilizando um discurso praticamente oposto, inclusive localizando o choro em um patamar mais elevado que o samba. Sinalizo um primeiro descompasso marcado por visões diferentes sobre a mesma prática. Mais adiante apresento como as leituras de contextos e fatos históricos marcaram os discursos de pesquisadores e autores que, ao tratar desse assunto, legitimaram o fazer musical pesquisado.

Em relação às atuações de Donga e Pixinguinha, é interessante observar que os dois músicos eram integrantes do conjunto 8 Batutas, grupo musical de extrema importância para história do choro. O grupo formado em 1919, foi pioneiro no processo de formalização e profissionalização da música popular, adaptando-se assim às transformações urbanas e aos novos espaços de atuação. Em *O violão azul: modernismo e música popular*, Santuza Naves (1998, p.144), aponta que os 8 Batutas foram os responsáveis por promover a urbanização do ritmo e do figurino. Observar o processo de profissionalização dos grupos nos traz indícios de como os artistas da época se organizaram para participar do crescente mercado de entretenimento.

Sobre esse processo, Tamara Livingston-Isenhour e Thomas Garcia argumentam no livro *Choro: a social history of a Brazilian popular music* (2005) que o nascimento da indústria de gravação e o establishment dos shows ao vivo foram os dois fatores mais significantes para profissionalização do choro. Sobre as apresentações ao vivo, destaco o teatro de revista, forma de espetáculo na qual

Pixinguinha e Bonfiglio de Oliveira tiveram inserção ao participar da Companhia Negra de Revista. Tal participação ocorreu em 1926 e é mencionada por Tiago Melo Gomes (2004, p.288) no livro *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Quanto à indústria da gravação, temos a proliferação das rádios como um fator que contribuiu de forma essencial para profissionalização dos músicos: “na passagem da década de 1920/30, as emissoras de maneira geral foram perdendo seu caráter elitista e amadorístico, profissionalizando, ainda que amadoramente, seus artistas e técnicos.” (MORAES, 2000, p.56). Há de se mencionar ainda o cinema e o comércio de discos, que evidentemente incluía sessões de gravações e confecção de arranjos. Essa variedade de atividades e espaços foi compreendida de modo estrutural por João Batista Borges Pereira:

Em outras palavras, a revalorização da música e de todo o complexo cultural a ela ligado, trouxe consigo a valorização do elemento humano historicamente identificado a tal expressão de cultura, adequando-o às exigências do contexto de atividades remuneradas que então se configura pela primeira vez em nossa estrutura ocupacional. (BORGES PEREIRA, 2001, p.235)

O complexo cultural ligado à música se desdobrou em outras linguagens, como as colunas de jornais e as crônicas que descreviam os espaços de atuação dos músicos. Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante e Lúcio Rangel foram centrais na construção de um discurso sobre a música popular urbana. As publicações desses autores foram examinadas por José Geraldo Vinci de Moraes (2005), que os classificou como a primeira geração de historiadores da moderna música urbana. O discurso produzido pelos escritores dessa geração é marcado por fatos e histórias coletadas diretamente no seio das rodas, festas e manifestações culturais.

Como muitas vezes eles estavam presentes na própria criação do evento e na produção da memória, essa condição deu-lhes aparente credibilidade para selecionar os eventos, determinar os marcos, e a autoridade para indicar as questões, problemáticas e análises. Por iniciativa exclusiva e individual, e com postura de colecionador relicário, alguns deles organizaram preciosos acervos particulares e deram acesso às fontes memorialísticas, de imprensa e, sobretudo, fonográfica. (MORAES, 2005, p.8)

Assim, a primeira geração de historiadores contribuiu para registrar e atribuir legitimidade e autenticidade às práticas musicais urbanas. Em relação à posição e

aos desdobramentos desses discursos nas práticas atuais, é interessante observar o recente artigo de Pedro Aragão (2012). Nele, o autor propõe uma reflexão sobre o livro *O Choro – Reminiscências dos chorões antigos* de autoria de Alexandre Gonçalves Pinto, também conhecido como “o Animal”. Aragão considera a narrativa apresentada no livro como um discurso etnográfico:

O livro se insere entre os primeiros discursos sobre a música popular urbana em um período marcado por intenso processo de solidificação da indústria fonográfica no Brasil. Da mesma forma que os trabalhos de Orestes Barbosa e Francisco Guimarães, por alcunha o “Vagalume” – ambos lançados em 1933 –, o livro de Gonçalves Pinto aponta para a construção da memória musical do país ao eleger uma prática musical – o choro – como fator de identidade de uma rede formada por diversos estratos sociais do Rio de Janeiro. (ARAGÃO, 2012, p.93-94)

De maneira geral, compreendo que a “memória musical” construída via discurso, tal qual apontada por Aragão, torna-se referência para o fazer musical contemporâneo. Alguns dados presentes nos capítulos III e IV mostram de forma significativa como esses discursos influenciam e orientam o fazer musical atual. Para atingir tal dimensão os discursos foram resignificados ao longo do tempo servindo inclusive a ideais políticos.

Quando Getúlio Vargas assume o poder, na década de 30, o conteúdo descrito pela primeira geração de historiadores da música brasileira se torna objeto de um projeto político voltado para o fortalecimento da identidade nacional. Importante mencionar que neste período a ideia de “brasilidade” é redescoberta como tema poético-musical. Desta maneira as letras de canção passam a ser porta voz do discurso político trabalhista, que é veiculado nos meios de comunicação e ocupa espaço no mercado fonográfico. Logo, a função social do samba começa a ser amplamente discutida por uma elite de intelectuais comprometidos com o projeto hegemônico de identidade nacional, como nos mostra Marcos Napolitano:

Quando o golpe do Estado Novo, desabou sobre a vida cultural e política do Brasil, o debate em torno do samba era bastante acalorado, sobretudo entre intelectuais e artistas que desejavam um samba civilizado e cívico, em termos musicais e poéticos (NAPOLITANO, 2007, p.126)

Na passagem para os anos 40 surgem canções como *Aquarela do Brasil* (1939), potencializando assim o papel da canção como representante de discursos nacionalistas em sintonia com o programa das classes dominantes. “*Aquarela do Brasil* pode ser vista como sintoma do novo lugar social que a canção alcançaria na cultura brasileira...” (NAPOLITANO, 2007, p.138-139). Mediante essa situação, o

choro, que até então passava pelo processo de profissionalização, começa a perder espaço de atuação. Por ser um gênero fundamentalmente instrumental, não possui o suporte narrativo-literário que é vinculado audaciosamente através da estrutura cada vez mais complexa das rádios. Inicia-se então um distanciamento entre choro e indústria cultural.

A mudança na relação com a indústria aparece nos discursos que se formaram sobre esse período na história do choro. Henrique Cazes, por exemplo, afirma que: “Os anos 1940 começaram mal para Pixinguinha. Pouco trabalho com orquestrações e o fim de seu emprego na Rádio Mayrink Veiga.” (CAZES, 2012, p. 73). O desenvolvimento e a atuação das rádios são centrais nesse momento, pois as emissoras assumem posições hegemônicas e se tornam o principal instrumento de divulgação e veiculação de informação em território nacional, não por acaso Napolitano nos coloca que em “1941, com a inauguração das transmissões em ondas curtas, a Rádio Nacional podia efetivamente ser captada em todas as regiões do Brasil.” (2007, p.52).

Entretanto, apesar de um aparente distanciamento do gênero, como sinalizado por Cazes, a abrangência das rádios contribuiu com a formação dos grupos musicais. Livingston-Isenhour e Garcia (2005, p. 88 - 90) apontam para contribuição dos programas de rádio na formação dos conjuntos intitulados “regionais” e na disseminação dos mesmos. De acordo com esses autores, os grupos também eram contratados para acompanhar cantores, e esse talvez tenha sido um ponto de resistência na atuação dos músicos de choro. Semelhante observação é colocada por Pessoa e Freire (2013) ao afirmarem que “Formados em sua maioria por dois violões, cavaquinho e percussão, tendo um solista para as introduções, os regionais formam a principal mão de obra das rádios na década de 1930/40” (PESSOA e FREIRE, 2013, p.53). Vale ressaltar que a instrumentação mencionada (dois violões, cavaquinho, percussão e solista) se consolidou ao longo dos anos como modelo para prática do choro. Para os músicos da AdC, este formato constitui a referência de instrumentação ideal, porém o que se observa na roda é uma adaptação em função da disponibilidade e da participação dos músicos, ou seja, um violão, um pandeiro e um solista.

Apesar da crescente demanda que as rádios geraram para os regionais, nos anos 40 a relação choro/comércio fonográfico se encontrava enfraquecida:

...entre 1945 e 1955, houve o retorno de um “samba crítico” no seio do qual os compositores assumiam o simbolismo convencional que liga o “samba” à “brasilidade”, não para exaltar a pátria, mas para expor as contradições da sociedade brasileira no processo de modernização capitalista, criticando a falência do projeto de “democracia social e racial” do Estado Novo. (NAPOLITANO, 2007, p.23)

Deste modo, a segunda metade dos anos 40 (pós Vargas) é marcada pela necessidade de afirmação da “brasilidade”, que passa a ser entendida como discurso crítico. Neste momento o samba atinge expressão máxima da identidade nacional, e os discursos produzidos pelos historiadores da primeira geração, comentados anteriormente, servem como referências culturais para pensar o meio urbano. A busca pela identidade nacional parte de outros pontos e incorpora as transformações e mudanças do respectivo período. Virgínia Bessa faz uma análise bastante pertinente sobre essa situação:

O típico foi, assim, paulatinamente substituído pelo moderno (...) Essa passagem que só se consolidaria plenamente na segunda metade dos anos 1940, com o final da ditadura Vargas, caracterizou-se por três movimentos paralelos e interdependentes: no plano econômico-cultural, racionalização empresarial das atividades ligadas ao entretenimento de massa, promovidas, principalmente pelo desenvolvimento e profissionalização do meio *radiofônico* ; no plano estético a sinfonização e a “jazzificação” dos gêneros populares – processo em que os arranjadores ocuparam papel de destaque; e, finalmente no plano ideológico, a construção de uma memória da música popular brasileira. (BESSA, 2010, p.236)

A seguir discuto como cada um desses três movimentos trouxe inovações para o choro e de que maneira essas contribuições podem influenciar as rodas de choro contemporâneas.

No plano econômico cultural temos em 1947 o primeiro disco que Jacob do Bandolim grava como solista²². Em 1948 tem início a gravação em alta fidelidade (Hi-Fi)²³ e em 1949 a gravação, e o posterior sucesso, de *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo²⁴. Anos mais tarde, em 1958, surge a estereofonia, tecnologia que permite gravações em dois canais. A partir deste momento foi possível a prática do *playback*, ou seja, a gravação da melodia e do acompanhamento em diferentes

²² Trata-se do disco de 78 rotações por minuto lançado pela gravadora Continental. De acordo com o portal oficial do compositor (<http://jacobdobandolim.com.br/> - último acesso em 14/06/2013), antes desse lançamento Jacob havia feito algumas gravações, porém seu primeiro disco como solista é o referido aqui, que foi lançado em outubro de 1947 contendo o choro *Treme-Treme*, de sua autoria, e a valsa *Glória* de Bonfiglio de Oliveira.

²³ Conforme apontado por Pessoa e Freire, 2013, p.54.

²⁴ Lançado pela gravadora Continental, como consta no livro de Waldir Azevedo: *Um Cavaquinho na História* de Marco Antonio Bernardo (2004).

sessões²⁵. Esta tecnologia foi utilizada, por exemplo, por Jacob do Bandolim, nas gravações dos LP's *Chorinhos e Chorões*, de 1961 e *Primas e Bordões*, de 1962. Ambos foram lançados originalmente pela RCA Victor e posteriormente reeditados em 2006 pelo Instituto Jacob do Bandolim em parceria com a editora Irmãos Vitale. A reedição trás ao público a possibilidade de reproduzir faixas apenas com acompanhamento do regional, sem o solo de Jacob, permitindo a escuta mais detalhada dos violões, do cavaco e da percussão. O material serve ainda como base de *playback* para os solistas que desejam praticar junto com áudio.

No plano estético temos as importações de elementos do jazz e suas implicações na forma e no conteúdo do choro. A aproximação com o jazz é encarada tanto como fonte de modernização quanto como elemento desnacionalizador. Tal paradigma é apresentado por Joana Saraiva (2008):

Essa situação de incorporar o jazz, (...) será discutida entre os “especialistas” e polarizada entre aqueles que desautorizavam, por princípio, qualquer realização do jazz no cenário carioca e aqueles que não só promoveram esta nova “moda” como defenderam a incorporação desta linguagem para “modernização” da música brasileira. (2008, p.89)

Entre os compositores que incorporaram elementos do jazz, está Sebastião de Barros, também conhecido como K-Ximbinho. A relação entre choro e jazz na obra deste compositor é observada na dissertação de mestrado de Pablo Garcia Costa: “A trajetória de adaptações e negociação entre *jazz* e choro na obra de K-ximbinho é verificada numa linha temporal sobre seus discos de carreira e algumas composições publicadas fora desses discos.” (COSTA, 2009, p.20). Entre os choros mais significativos de sua obra está *Ternura*, que motivou a discussão de abertura do presente capítulo.

Por fim, temos no plano ideológico a intensificação de uma “memória da música popular brasileira”, que constrói e atribui autenticidade à categoria “velha guarda”, na qual estariam inseridos os compositores ícones como Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha entre outros. Essa construção se consolidada, e na atualidade assume a forma e proporção de “tradição”, que orienta o fazer musical e legitima o que é considerado “choro tradicional”.

²⁵ Tal processo é explicado por Pessoa e Freire, 2013, p.54-55.

Se por um lado esses elementos dialogam com as intenções musicais e contribuem para resultados estéticos, por outro geram uma defasagem nos discursos produzidos sobre o choro nos anos 50, como apresentado nas citações abaixo:

O choro foi revitalizado como “música brasileira autêntica” mais ainda do que o samba, que conforme a crítica dos puristas, andava se abolerando e se jazzificando. Esse foi um dos fenômenos mais interessantes dos anos 1950, e deve-se muito à ação cultural da “Revista de Música Popular”, Almirante em particular. (NAPOLITANO, 2010, p.66)

A visão do choro revitalizado na década de 50 é rebatida por Livingston-Isenhour e Garcia ao afirmarem que: “Nos anos 1950 e 1960, o choro abandona a indústria musical e a opinião pública” (2005, p. 88 - 98)²⁶. Enquanto Napolitano observa as bases sociais e culturais - onde o choro era representado e justificado via discurso dos historiadores da primeira geração - Livingston-Isenhour e Garcia analisam o distanciamento do mercado fonográfico. Ao observar o posicionamento dos diferentes autores, é possível compreender a expansão dos discursos sobre a história do choro. Múltiplos pontos de vista são desenvolvidos e começam a levar em consideração a lógica do mercado, os sentidos da tradição, entre outras características da historiografia crítica.

Olhar para os diferentes discursos em torno da história do choro mostra como o gênero se flexibilizou em relação à indústria cultural. Entretanto, cabe lembrar que o choro, antes mesmo de ser formatado para atender as demandas de comércio, caracterizou-se por uma prática instrumental. Avalio que os períodos marcados como sendo de crise ou decadência estão associados ao enfraquecimento da relação com o mercado fonográfico, que oscila constantemente devido a mudanças de paradigmas no próprio setor. Entretanto, a função das rodas é inquestionável nesse contexto histórico:

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 elaboração do gênero, chegando a ser considerada “matriz” do choro (LARA FILHO et al, 2011).

²⁶ Tradução do autor.

Não se limita a um elemento ritual simbólico, característico de outras manifestações, uma vez que evidencia o fazer musical em sua potencialidade: “tem a música por objetivo, pois ela é o elemento principal, o fator agregador de pessoas. Diante do exposto, pode-se dizer que a música origina o contexto, que, por sua vez, interfere na música” (LARA FILHO et al, 2011, p.150).

Portanto, entendo que as rodas de choro são espaços destinados à performance musical onde o choro começou a ser praticado e atualmente é o principal meio para que esse gênero se desenvolva. Tal característica permite que os músicos experimentem e façam parte da história do choro, que é construída a cada roda. Temos então um:

(...) elemento articulador ou moderador entre modernidade e tradição na música. Esse papel, que em outros tempos já foi da indústria cultural em constituição, hoje acontece através da vivência desses jovens em ambiente musical específico, de práticas cotidianas e de socializações em uma tradição (FRIDBERG, 2011, p.38).

Assim, compreendo que a relação mais apropriada para entender os diferentes contextos apresentados aqui se dá entre “o choro das rodas” e o “choro dos discos”. Em meados dos anos 20, o primeiro influenciou e alimentou o segundo, entretanto as alterações na própria estrutura de produção contribuíram para que houvesse um “novo eixo” alimentando as rodas, ou seja, o choro que se profissionalizou, se alinhou ao mercado, assistiu a politização do samba e se modernizou com parâmetros do jazz.

Esse cenário é observado na citação que abriu o presente subtópico, pois em última análise os participantes da roda de choro de São Carlos verbalizam como facada no sentido de demonstrar que podem sentir uma dor equivalente a que o compositor “supostamente” sentiu. Porém, ocorre uma incompatibilidade inicial entre essa sensação e *Ternura*, sendo que tal incompatibilidade expressa uma rede de significados moldados pelos influxos do mercado, como demonstrados anteriormente. Evidentemente que encontramos choros contemporâneos tristes – inclusive classificáveis como “facadas” -, entretanto a discussão em torno da classificação de *Ternura* não se refere apenas ao conteúdo e ao sentido da obra, mas também à percepção e à sensibilidade dos músicos.

Assim, as rodas de choro contemporâneas marcam um célebre encontro entre os discursos consolidados da primeira geração de historiadores e as contundentes posições que anunciam crises e conflitos da modernidade. São

espaços entre as ternuras da aparente compreensão da “brasilidade”, que legitimam as autênticas “facadas”, e as facadas e controvérsias da modernidade, que dificultam a classificação de *Ternura*.

2.2 “Cadê o Café?": Choro e tecnologia no interior de São Paulo.

“Cadê o Café?” é o nome de um choro composto por Maurício Tagliadello²⁷ em 2012. O título foi atribuído à música por conta da seguinte situação ocorrida em uma cafeteria: um expresso chega à mesa, mas apresenta uma quantia ínfima de café! Ao se deparar com a cena o músico e compositor exclamou: “Cadê o Café?”. A expressão batizou o choro que havia sido composto dias antes e até então estava sem nome. Tal história é frequentemente contada em situações pontuais da roda promovida pela AdC.

A seguir apresento informações sobre o município de São Carlos, onde se encontra a prática musical pesquisada. A escolha desta situação para abrir o presente tópico se deve à proximidade entre o conteúdo da sentença “Cadê o Café?” e as mudanças históricas, econômicas e sociais ocorridas na cidade que hoje é conhecida como “Capital da tecnologia”, mas que teve como principal atividade o plantio de café. Para apresentar tais mudanças, utilizo inicialmente uma abordagem histórica baseada em trabalhos e estudos acadêmicos que investigaram os momentos iniciais e o desenvolvimento do município. Em um segundo momento proponho um perfil atual da cidade e um esboço do cenário musical nos dias de hoje baseado em análises de entrevistas e observação participante. Desta maneira, lanço um paralelo entre a ausência de café na xícara, que serviu de inspiração para o nome de um choro, e a ausência da cafeicultura nas zonas rurais do município interiorano.

São Carlos é fruto do plantio de café. De acordo com o portal oficial do município: “Entre 1831 e 1857 são formadas as fazendas de café pioneiras, marcando o início da primeira atividade econômica de maior expressão em São Carlos.”²⁸ Em relação a este período, Rita de Cássia Fucci Amato salienta que: “A

²⁷ Maurício é violonista, compositor e um dos integrantes da AdC.

²⁸ Fonte: <http://www.saocarlos.sp.gov.br/index.php/historia-da-cidade/115269-historia-de-sao-carlos.html> (último acesso em 17/06/2014).

lavoura cafeeira, atividade de extrema importância econômica para São Carlos, chega à Fazenda Pinhal em 1840 e se espalha por todas as terras férteis no município, tornando-se o principal produto de exportação” (FUCCI AMATO, 2004, p.42). Os anos que antecedem 1857 marcam o período em que o município era considerado Sesmaria do Pinhal. Helen de Castro Silva (2002, p.91), coloca que essa demarcação ocorreu em 1831 e recebeu esse nome por conta de um bosque de pinheiros que havia no local. Quanto à fundação oficial da cidade, a autora afirma que foi em 04 de novembro de 1857, “...dia em que o santo padroeiro da família Arruda Botelho, São Carlos Borromeu, foi entronizado no altar da Capela de São Carlos do Pinhal.” (SILVA, 2002, p.95-96)

Os anos posteriores à fundação serão abordados aqui de acordo com a periodização adotada por Renata Priore Lima (2007, p.11-14) ao estudar o desenvolvimento urbano de São Carlos entre 1857 e 1977. Ao todo são três períodos: o primeiro período vai de 1857 a 1929, o segundo compreende os anos de 1930 a 1959 e por fim temos o terceiro período que vai de 1960 a 1977. Faço uso desta abordagem para orientar minha visão sobre a história do município, pois tal divisão aborda as principais transformações de São Carlos em função do contexto socioeconômico municipal, estadual e nacional. Conforme os períodos são apresentados, busco a contribuição e o diálogo com outros autores e pesquisadores que apresentam fatos e informações pertinentes ao presente trabalho.

Cafeicultura, imigrantes e ferrovia, esse é o cenário mais adequado para a cidade de São Carlos no período de 1857 a 1929. Trata-se da estruturação econômica e social do município em função da cafeicultura e tem como fato marcante a inauguração da ferrovia, que resulta na ampliação das possibilidades econômicas. Belissa Jambersi e Alessandra Arci analisam esse fato da seguinte maneira:

No dia 15 de outubro de 1884, São Carlos assistiu a um triunfante acontecimento histórico, a chegada da ferrovia. A introdução da estrada férrea em São Carlos trouxe efêmeras transformações socioeconômicas para a cidade. Os fazendeiros, nutridos do desejo de modernizá-la, migram para o perímetro urbano e passam a investir cada vez mais em exuberantes arquiteturas no esforço de elevar a pequena vila da colina às condições de metrópole. Logo a demonstração de poder e o grau de prestígio eram demarcados por meio das residências nas cidades. (JAMBERSI e ARCI, 2009, p.127)

A esse relato soma-se a contribuição de Silva (2002, p.108), ao tratar do percurso da ferrovia, que de maneira geral possibilitou uma interligação entre Rio

Claro e São Carlos. A ferrovia se expandiu até Araraquara em 1885 e chegou a Jaú em 1887. Fucci Amato (2004, p.42) agrega a esse fato a possibilidade de escoamento da produção cafeeira até o porto de Santos, que possibilitou grande impulso à região.

Em meio ao crescente desenvolvimento os habitantes de São Carlos possuíam escassas opções culturais. Jambersi e Arci (2009, p.126) apontam que os divertimentos ficavam por conta de festas religiosas e festas cívicas em menor frequência. As autoras mencionam ainda que em 1862 chega à cidade o teatro de amadores. Passadas algumas décadas, em 1892, Bento Carlos de Arruda Botelho inaugura o Teatro Ypiranga (posteriormente denominado Teatro São Carlos) que, de acordo com Renata Priore Lima (2007, p.47), atraiu companhias para a cidade.

O trabalho nas fazendas e a inauguração da ferrovia foram fatores favoráveis para chegada de imigrantes europeus, principalmente italianos, espanhóis e portugueses²⁹. Esta presença teve profundo impacto no crescimento da cidade, fato comprovado pela afirmação de Hellen Aparecida Furlas:

Muitos foram os estrangeiros que foram para São Carlos entre o final do século XIX e início do XX. (...) Assim, com o aumento populacional do município, principalmente decorrente da imigração em massa, o espaço urbano, que era pequeno e quase sem infra-estrutura, começou a se desenvolver. (FURLAS, 2010, p.264-265)

Sob tais condições a cidade é imbuída pelo ideal de progresso e almeja o desenvolvimento urbano, como demonstra a pesquisadora Renata Martinês Datrino em uma análise sobre a Estatística Agrícola do Município, organizada pelo Clube da Lavoura, em que apresenta os seguintes dados:

São Carlos, entre 1899 e 1920, tem uma das maiores produtividades de café do interior paulista (média de 1.200.000 arrobas por ano) e, ligada a essa economia dá-se o dinamismo urbano, visto por meio das construções arquitetônicas, comércio incipiente e edifícios públicos. (DATRINO, 2006, p.15)

Além da contribuição econômica, a permanência dos imigrantes teve implicações na formação de valores sociais (referentes principalmente à estrutura familiar) e de aspectos culturais (mais visível no âmbito literário e musical). Fucci Amato (2004, p.42-43) discute estas influências na formação dos descendentes de

²⁹ Lima (2007, p.32) apresenta os seguintes dados em relação à quantidade de imigrantes na população rural de São Carlos no ano de 1899: Italianos 10.396; Espanhóis 1.356; Portugueses 886. Havia ainda 447 Austríacos, 211 Alemães, 119 Polacos e 3 Franceses.

imigrantes e nos apresenta dados sobre a fundação de clubes e sociedades que tiveram como finalidade a preservação dos padrões culturais e a defesa dos direitos dos imigrantes. A seguir proponho uma organização cronológica dessas sociedades de acordo com o ano de fundação:

- 1886, “Sociedade Beneficente Portuguesa”;
- 1896, “Real Sociedad Española Beneficente e Instructiva”;
- 1900, “Meridionli Uniti Vittorino Emmanuele III”;
- 1902, “Dante Alighieri”.

Em 04 de maio de 1928, é fundado o Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, primeira organização negra de São Carlos. De acordo com Márcio Macedula Aguiar (1998, p.48) a associação era formada principalmente por trabalhadores da Ferrovia Paulista S.A. (FEPASA), que eram considerados a “elite negra” da cidade. Segundo o autor: “A idéia de se criar um clube nasceu da necessidade dessas pessoas de terem um lugar para se encontrar e principalmente uma sociedade onde pudessem se divertir.” (AGUIAR, 1998, p.49). Tais intenções se aproximam das finalidades das sociedades formadas pelos imigrantes europeus, principalmente no que diz respeito à preservação dos padrões culturais.

Observar a organização dos imigrantes e dos trabalhadores de modo geral, pode revelar um caminho para compreensão do fazer musical em São Carlos, bem como o entendimento das influências destas organizações para as futuras gerações. Um exemplo deste legado cultural foi observado durante minha pesquisa de iniciação científica, na qual investiguei o ensino-aprendizagem do maracatu no grupo Rochedo de Ouro (BERTHO, 2008). Ao longo da construção de dados etnográficos foi possível acompanhar a relação entre o grupo pesquisado e a sede do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, onde são realizados os ensaios, os encontros entre outras ações. Em suma, é na proximidade e no diálogo com a sede do Grêmio Flor de Maio que o fazer musical de uma manifestação de matriz africana, neste caso o maracatu de baque virado, encontra espaço e relação com a cidade.

No segundo período, de 1930 a 1959, temos o final do ciclo do café e a consolidação da economia industrial (voltada para o desenvolvimento de produtos não duráveis). Sob essas condições, Lima (2007, p.13) menciona o aquecimento industrial, o processo de expansão urbana e a produção de loteamentos para

população de baixa renda, contribuindo para especulação do mercado imobiliário. Nesse período destaca-se ainda a implantação da Escola de Engenharia de São Carlos, que é uma das unidades de ensino, pesquisa e extensão da Universidade de São Paulo (USP). Importante mencionar que no plano educacional, artístico e cultural aconteceu, em 1947, a fundação do Conservatório Musical de São Carlos, que teve extensa trajetória, formando músicos profissionais e amadores até 1991. Tratava-se de uma instituição privada, voltada principalmente para o ensino de piano. Seu significado histórico e cultural é abordado por Rita de Cássia Fucci Amato, em tese intitulada *Memória musical de São Carlos: Retratos de um Conseratório*:

O Conservatório foi um projeto possível a partir do quadro sociocultural da cidade de São Carlos (...). Faz-se relevante compreender que a cultura musical também existia fora do Conservatório, em escolas públicas e privadas, motivo esse coadjuvante do desejo de aprimoramento musical. (2004, p.158 -159)

Portanto, o Conservatório simbolizou para a cidade um centro de formação voltado às aptidões técnicas e musicais, tendo como principal referência o repertório de músicas de concerto. Mesmo os compositores populares mais próximos do “salão” do que da “batucada”³⁰, como Ernesto Nazareth por exemplo, não integravam o programa oficial do Conservatório.

De acordo com a sistematização adotada para abordar a história de São Carlos, o período final vai de 1960 a 1977. No campo acadêmico e científico ocorre a fundação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), em 1968, trata-se da “única instituição federal de ensino superior localizada no interior do Estado de São Paulo”³¹. Esse foi um período marcado por um complexo contexto de rápido desenvolvimento industrial e expansão urbana descontínua. Chamo a atenção para duas consequências desse processo: a intensificação da especulação imobiliária e a segregação urbana:

Em muitos casos, a concentração se inicia com as famílias de alta renda que escolhem os melhores lugares da cidade, com os melhores serviços, comércios e oportunidades de emprego, além das maiores qualidades do sítio natural. Dessa forma, formam-se diferentes localizações na cidade, com padrões distintos, que conformam espaços extremamente

³⁰ Utilizo esses termos em referência direta à metáfora da “elasticidade” (WISNIK, 1983, p.161) apresentada no subitem 2.1.

³¹ Fonte: <http://www2.ufscar.br/aufscar/auniversidade.php> (último acesso em 17/06/2014).

heterogêneos. Além disso, a segregação urbana não acontece apenas entre o centro e a periferia, mas o espaço urbano como um todo. (LIMA, 2007, p.14)

Estes processos consolidaram a valorização da área central da cidade como uma região economicamente desenvolvida e socialmente visível. É nesta região que está localizado o bar no qual acontece a roda promovida pela AdC., em uma área que desde 1929 é considerada central, pois integrou os principais eixos de expansão do município, conforme apresentado na figura 1.

Cabe especificar que o Almanach Bar e Restaurante, encontra-se na Avenida São Carlos, entre as ruas São Sebastião e XV de Novembro, conforme demonstrado na figura 2. Trata-se, portanto de um bar localizado na principal avenida da cidade, em uma área que antigamente esteve entre os eixos de expansão, e a atualmente abriga uma região comercial e economicamente desenvolvida.

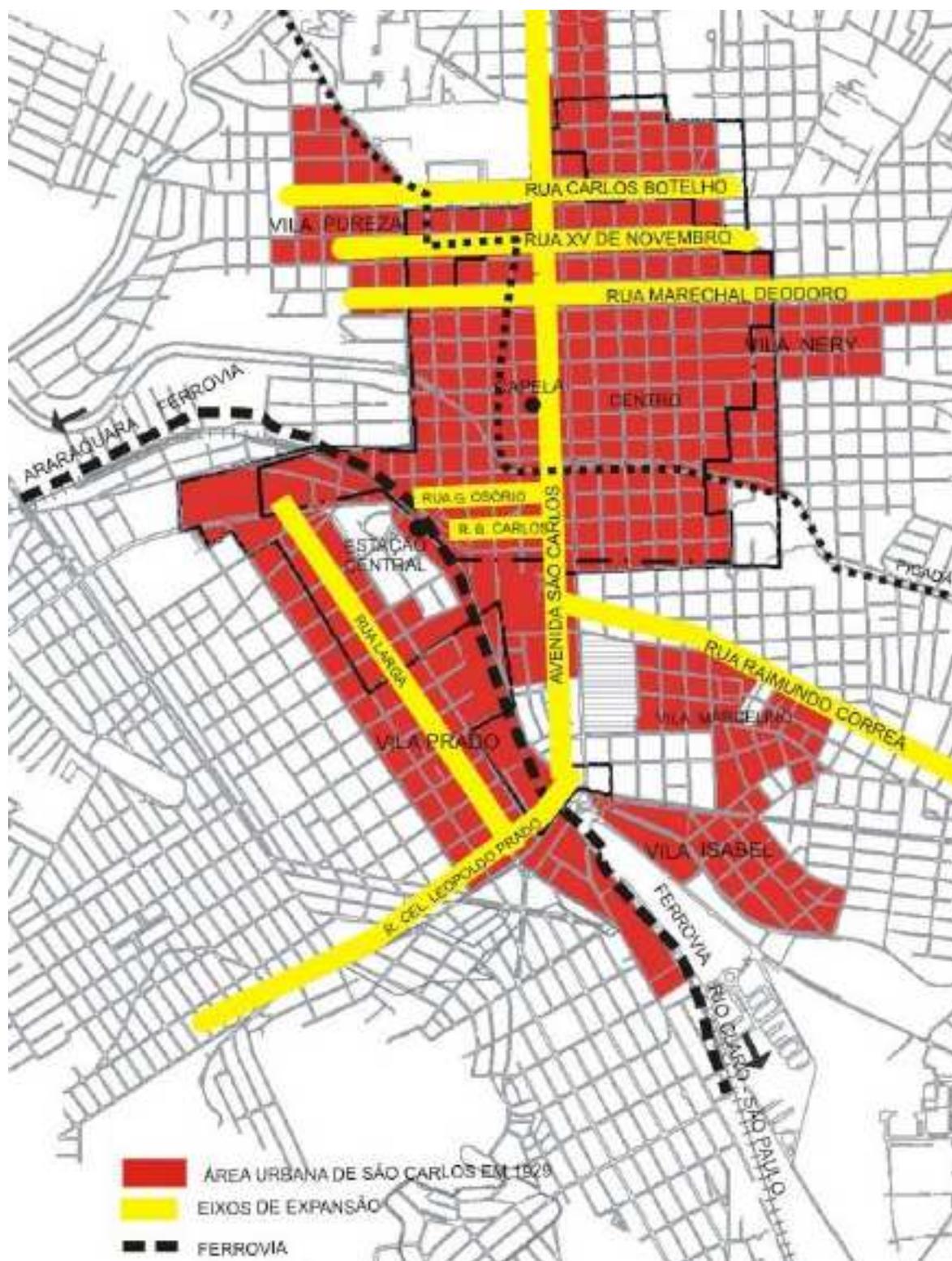


Figura 1: Principais eixos de expansão de São Carlos 1857 – 1929. (Fonte: LIMA, 2007, p.43)

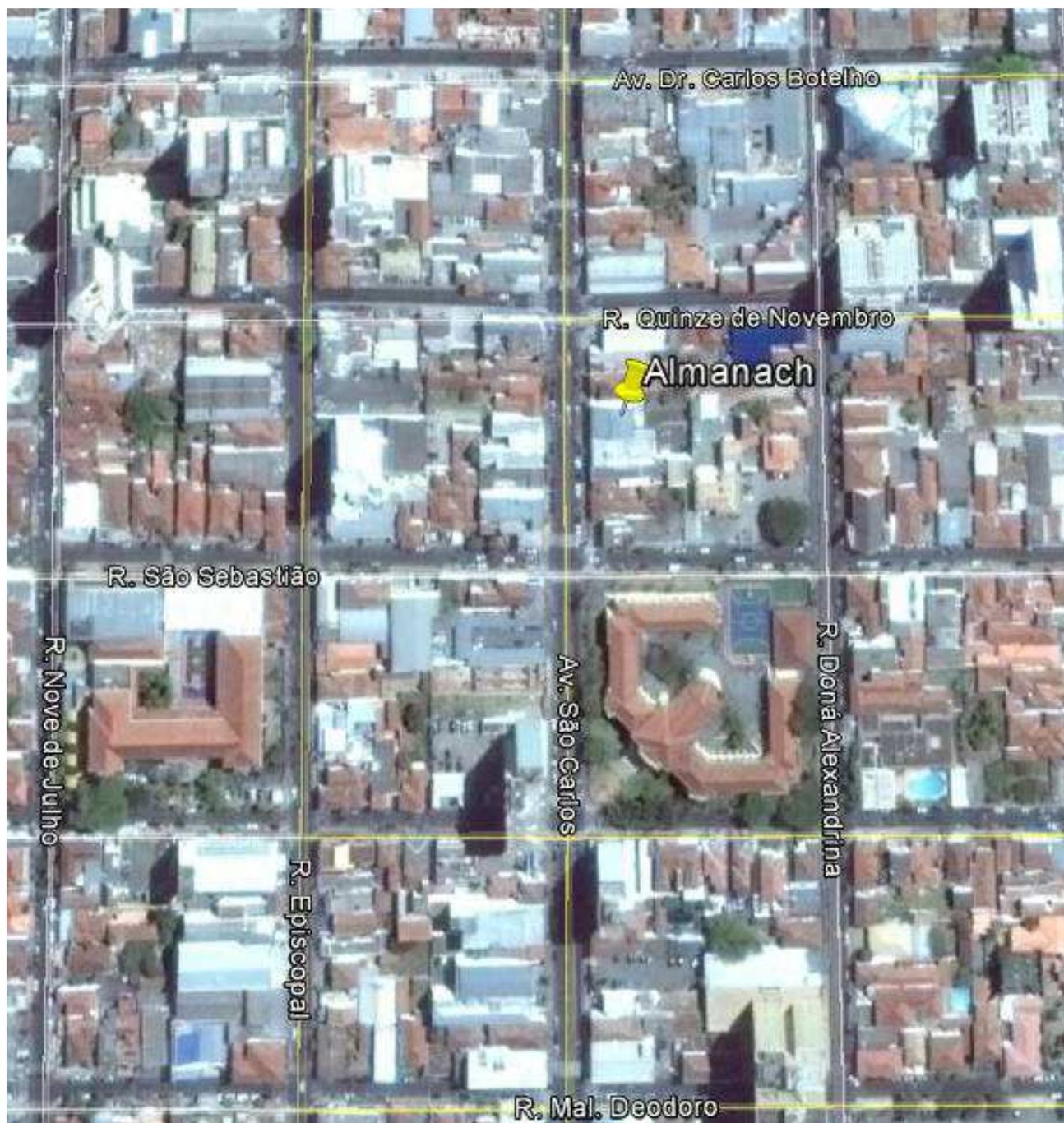


Figura 2: Localização do Almanach em São Carlos. (Fonte: www.google.com/maps/place/São+Carlos. Acesso em 20/06/2014).

Após apresentar os fatos históricos que contextualizam a Avenida São Carlos como uma região central da cidade, algumas questões permanecem em aberto: teriam existido outras rodas? Seria este o “lugar” do choro na cidade?

Tais questões me levaram a entrevistar três músicos que atuam no cenário da música popular em São Carlos. Os entrevistados escolhidos para responder estas questões têm entre 60 e 75 anos. Um deles é músico profissional aposentado. Os outros são aposentados em outras áreas, mas exerceram a música como atividade paralela durante grande parte de suas vidas. A escolha dos entrevistados se deu em função de suas intensas atuações no cenário musical são carlense: das orquestras e bailes (promovidos por clubes, entre eles o Flor de Maio) até os bares, restaurantes e eventos da prefeitura. Como se apresentam em diversas ocasiões, e com variadas formações, o repertório desses músicos inclui choro, samba, forró, bolero entre outros gêneros. Por conta deste perfil, a seguinte pergunta foi feita aos entrevistados: “Como eram as rodas de choro antigamente?” Em resposta, Gilberto Patrizi nos aponta que “A roda começou a aparecer quando vocês começaram a falar em roda. Que eu saiba aqui nunca tinha sido feita.”. Essa posição é reafirmada por Davi Saidel ao comentar a prática musical de um médico conhecido como Dr. Solon, que tocava violão e possuía um grupo de choro:

Renan - E o Dr. Solon, você sabe se ele mantinha uma roda regular aqui em São Carlos?

David - Não, que eu saiba não. Manter roda de choro aqui não. Eles tocavam em casa de amigo. Uma vez num lugar às vezes em outro, nas outras cidades. Conforme o tempo dele.

Os dados apresentados por estes músicos mostram que a performance realizada na roda da AdC propõe um fazer musical inovador na cidade marcado principalmente pela coletividade. Nos próximos capítulos aprofundo a discussão sobre estas características das rodas, por hora ressalto que essas práticas acontecem em um contexto cultural contemporâneo e local. A seguir apresento algumas informações frutos de observação empírica realizada ao longo da pesquisa de campo, trata-se de um panorama geral sobre cidade de São Carlos na atualidade e algumas informações sobre o cenário musical urbano desse município.

A “Capital da tecnologia” possui hoje uma área total de aproximadamente 1.141Km² (IBGE 2009) dos quais 67,25km² são área urbana. A população chega próximo aos 222.000 habitantes (IBGE 2010) e possui PIB per capita de R\$16.441 (IBGE 2007)³². São destaques da cidade os dois campi da Universidade de São

³² Fonte: <http://www.saocarlos.sp.gov.br/index.php/historia-da-cidade/115269-historia-de-sao-carlos.html> (último acesso em 17/06/2014).

Paulo (USP) e os dois centros de atividades da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa), a saber: o Centro de Pesquisa de Pecuária do Sudeste e o Centro Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento de Instrumentação Agropecuária. A Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) possui 32 departamentos acadêmicos divididos em quatro centros. Entre eles temos o Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH) ao qual está vinculado o Departamento de Artes e Comunicação, que oferece cursos de Educação Musical e Imagem e som. Por conta destas atividades, temos as seguintes expressões atualmente associadas ao município: “reconhecimento por excelência”; “contribuições à ciência”; “vigor acadêmico, tecnológico e industrial”; “capacitação profissional”, entre outras.

Tais instituições (USP, UFSCar e Embrapa) contribuem para que haja um perfil diversificado de público e de gostos musicais, são alunos, professores, funcionários, visitantes entre outros. A esta demanda soma-se ainda a população geral, que não possui vínculos institucionais, mas contribui com seus gostos e preferências musicais. Portanto, o cenário musical do município é rico e diversificado. Para ilustrar esta característica seguem abaixo duas planilhas, uma semanal e outra anual, com informações sobre os lugares onde é possível encontrar performances e apresentações musicais.

Cenário musical semanal sãoCarlense ³³							
	segunda	terça	quarta	quinta	sexta	Sábado	Domingo
Sesc				bossa nova, instrumental, jazz, rock ou samba.			
Bares		bossa nova, pagode, rock, roda de choro, roda de samba, samba, sertanejo.					
Casas Noturnas			hip-hop, pagode, rap, rock, samba, sertanejo.				
Clubes				Bailes dançantes ou shows com música ao vivo.			

Tabela 2: Cenário musical semanal sãoCarlense.

³³ As denominações utilizadas para descrever os gêneros musicais nesta tabela foram observadas empiricamente, logo correspondem à categorias êmicas de cada local.

Cenário musical anual são-carlense ³⁴						
	Janeiro/ Fevereiro	Março/ Abril	Maio/ Junho	Julho/ Agosto	Setembro/ Outubro	Novembro/ Dezembro
Sesc	Programação musical constante. Contempla diversos gêneros.					
Bares e Casas Noturnas	Programação musical constante. Os gêneros musicais são determinados em função do perfil e do público do bar					
Festivais	Grito Rock (Fevereiro)		Virada Cultural (maio) Matsuri (maio)		Festival Contato (setembro)	Chorando Sem Parar (dezembro) Sanca Hip-Hop (Novembro)
Festas Municipais		Festa do Clima (abril)			Dia da padroeira (outubro)	Aniversário da cidade (Novembro)

Tabela 3: Cenário musical anual são-carlense.

Em épocas de festivais e festas municipais o cenário semanal é reconfigurado em função da programação e das atividades do evento. Semelhante situação acontece com os clubes durante carnaval, natal, ano novo, e/ou datas especiais.

São Carlos apresenta ainda grupos com atividades musicais participativas, fazer musical coletivo e ensaios abertos. É o caso de grupos como o Rochedo de Ouro (música e dança do maracatu), o Girafulô (músicas e danças brasileiras), a Orquestra Experimental da UFSCar (repertório sinfônico em versões experimentais) e a Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos (viola caipira e música sertaneja). Na área de choro, ressaltar a atuação do projeto Conhecendo Choro e do Festival Chorando Sem Parar, que serão apresentados no próximo capítulo. Por hora, busco uma abordagem geral das atividades musicais de São Carlos de maneira a contemplar a proposta de “mundos musicais locais” utilizada por Finnegan (2007) e

³⁴ A organização bimestral foi adotada para facilitar a visualização e a organização da tabela. As informações apresentadas aqui têm 2013 como ano base para os períodos de festivais e festas municipais.

Arroyo (2002), ou seja, espaços sociais que interagem e promovem o recriar de suas próprias atividades.

Finalmente, ao apresentar dados históricos do município (levando em conta fatos socioeconômicos) e o cenário musical atual (levando em conta a diversidade musical do município), busco apresentar um contexto local no qual o choro pode ser praticado em diversos formatos e situações: nos palcos do SESC, nas feiras livres, nas apresentações dos clubes aos finais de semana, entre outros. Entretanto, a presente pesquisa se ocupa do fazer musical que é realizado em uma roda de choro que ocupa um espaço privilegiado na cidade, pois é decorrente de um intenso processo de urbanização e desenvolvimento.

A fotografia I dialoga com tal conceito. A lousa com os dizeres “Roda de Choro / *Couvert* R\$4,50” é disposta na entrada do bar onde a roda da AdC é realizada. Os escritos a giz dão a entender que a programação do bar foi trocada antes da roda, e evidentemente será trocada após a mesma, enaltecendo assim o caráter dinâmico e fluido das apresentações musicais. A cobrança do *couvert* no valor de R\$4,50 marca a relação entre prática musical e estabelecimento comercial.

Capítulo 3 - Rodas de Choro

Em *Music, Culture and Experience*, Jonh Blacking argumenta em prol da performance musical como um “evento modelado em um sistema de interação social” (1995, p.227). De acordo com essa proposta os significados da performance só podem ser compreendidos na relação com outros eventos do sistema. Como exemplo, o autor demonstra de que maneira as relações entre as estruturas musicais e os padrões de vida social e cultural o ajudaram a compreender como os Venda preparam as crianças para música adulta. Tal proposta é igualmente presente em *How musical is man?*, no momento em que o autor sugere uma interpretação estrutural da cultura considerando o contexto cultural total. (BLACKING, 1973, p.21)

Tomando como base a importância desta interação entre diferentes elementos do sistema, o presente capítulo aborda as estruturas e padrões observados nas rodas de choro realizadas em seis cidades do interior de São Paulo. Para tanto, serão apresentadas descrições e informações que revelam os padrões

de organização e produção sonora destes eventos na região e as relações com a performance da AdC.

Num primeiro momento abordo aspectos gerais que ilustram as possibilidades de produção e organização sonora destes espaços em municípios do interior paulista, região que se desenvolveu a partir da produção de café no séc. XIX (Doin et all, 2007). Trata-se de uma abordagem panorâmica e incipiente das rodas realizadas em cidades próximas a São Carlos, bem como uma reflexão sobre como essas práticas se cruzam e influenciam umas às outras.

Posteriormente busco descrever o mundo musical do choro em São Carlos. De imediato serão apresentados dois projetos que promovem práticas que atendem pela denominação de “roda de choro”. Dado este pano de fundo, passo para as descrições biográficas e etnográficas da roda promovida pela AdC.

3.1 O choro caipira.³⁵

No interior paulista encontramos rodas de choro realizadas regularmente nas cidades de Araraquara, Campinas, Leme, Ribeirão Preto, São Carlos e Tatuí, em alguns casos mais de uma roda por município³⁶. Ao frequentar estes espaços como flautista observo aspectos de produção e organização sonora que variam de acordo com situações e contextos. A seguir apresento algumas características do fazer musical observado nestas cidades. Abordo exclusivamente categorias empíricas levantadas durante, ou em períodos próximos, à construção dos dados da pesquisa de campo. Trata-se, portanto de um breve panorama das possibilidades de produção e organização sonora destes espaços em relação à:

Periodicidade: as rodas podem ser mensais, quinzenais, semanais ou ocasionais (que acontecem em comemorações específicas, como aniversários e/ou festivais);

Local: bar, restaurante, casa de show, praça, casa de algum participante. Em suma, um lugar no qual os músicos possam se encontrar para tocar;

³⁵ Este subtítulo evoca um personagem central na caracterização do modo de vida do interior do estado de São Paulo em finais do século XIX e início do XX. Trata-se do caipira, amplamente estudado por Antônio Candido (2010) .

³⁶ Tais municípios são citados com base em minha atuação enquanto instrumentista nestas rodas. Não descarto a possibilidade de outras cidades interioranas com práticas semelhantes, porém ressalto a falta de estudos acadêmicos bem como bibliografia específica sobre o tema.

Instrumentação: o básico geralmente é violão de 7 cordas, pandeiro e um instrumento solista³⁷ mas também é possível (e em alguns casos frequentes) o acréscimo de cavaco, violão de 6 cordas, percussões variadas e mais de um solista;

Formas de participação: quase sempre os participantes definem a participação na roda como “aberta” ou “livre”, ou seja, além dos músicos que compõe oficialmente a roda, outros participantes podem participar desde que conheçam o repertório praticado e sintam-se à vontade para tocar.

Uso de partituras: é opcional, pode ocorrer para motivar a participação dos iniciantes (que ainda não decoraram um repertório), para apresentar uma composição autoral, para recordar um choro que não é tocado há muito tempo, entre outras situações. Observo que há uma valorização do ato de decorar os choros, pois de maneira geral os músicos acreditam que sem partitura a performance será “mais livre”.

Sonorização: há rodas com todos os instrumentos amplificados, há rodas sem nenhum equipamento de áudio e também há casos híbridos, nos quais os instrumentos de maior potência sonora, como pandeiro e flauta, soam naturalmente, e os de menor potência, como o violão e o bandolim, são amplificados por aparelhagem de áudio específica, que, na maioria das vezes, pertence aos próprios músicos.

Financiamento: patrocínios e apoios são praticamente inexistentes, salvo quando a roda está vinculada a eventos de grande porte ou é parte de um projeto institucional. Geralmente, o bar, ou estabelecimento, fornece opções restritas de alimentos e bebidas para quem toca.

Divulgação: dois tipos prevalecem, redes sociais ou boca a boca. Entretanto, quando há um festival relacionado ao gênero ou eventos com recursos abrangentes, podem ocorrer folders de divulgação, notas em jornais e chamadas na televisão.

Estas categorias englobam características de diferentes espaços nos quais músicos, muitas vezes amadores, praticam seus instrumentos, desenvolvem um repertório específico e socializam com outros músicos e interessados. Independente da cidade, as possibilidades descritas nestas categorias se relacionam (Arroyo,

³⁷ O instrumento solista pode variar, de modo geral temos bandolim, saxofone, flauta, clarinete, etc...

2002) e orientam os caminhos musicais (Finnegan,1989) do choro no interior paulista.

Para entendermos como se dá esta relação, é necessário esclarecer que alguns instrumentistas viajam de um município a outro com o único objetivo de frequentar as rodas. A esta prática proponho o nome de “intercâmbio regional” bem como uma divisão entre “músicos locais”, que são os residentes na cidade que acontece a roda, e “músicos visitantes”, aqueles que viajam das cidades próximas. As situações vivenciadas pelos músicos locais e visitantes em um contexto de intercambio regional agregam experiências para ambas as partes e abrangem diversos patamares. No vídeo *Finais, Processos e Propostas* temos como exemplo a troca de informações sobre os diferentes repertórios: A cena que se inicia aos 2’5” mostra um diálogo entre Tiago (músico da AdC) e Alexandre (músico visitante), no qual ambos conversam sobre o bandolinista Rossini Ferreira³⁸: “Vou fazer um repertório só com Rossini. Tem uma [música] dele chamada Melancolia, você conhece?”.

Neste contexto, os músicos locais sentem-se honrados com a presença dos visitantes externos, pois sabem que, na maioria das vezes, o próprio visitante arca com os gastos da viagem, tendo como motivação participar de uma roda musicalmente desenvolvida e culturalmente estabelecida. Os visitantes, por sua vez, ficam satisfeitos por tal reconhecimento e podem reivindicar que os músicos locais frequentem as rodas de suas cidades.³⁹

Apesar das experiências de troca e aprendizagem, este formato de intercambio pode causar situações de estranhamento aos padrões de organização e produção sonora, influenciando assim a performance de uma roda. Por exemplo: quando habituado a tocar com seu instrumento amplificado, o visitante pode estranhar uma roda na qual os instrumentos soam acusticamente, pois as conversas entre o público podem atrapalhar sua performance.

Durante a construção dos dados etnográficos, presenciei diversas situações de intercâmbio regional entre os músicos do interior paulista. É o caso do saxofonista Alcides (fotografia II), que reside em Araraquara e participa

³⁸ Bandolinista pernambucano que atuou principalmente nas décadas de 70, 80 e 90. (fonte: <http://www.casadochoro.com.br/cards/view/1567> último acesso em 05/05/2015)

³⁹ Estas atitudes são observadas em frases sutis como “Foi muito legal que vocês vieram, voltem sempre!” ou “Agora vocês precisam ir para nossa roda lá em Ribeirão Preto”.

espontaneamente de diversas rodas da AdC. Observo que no dia 13 de agosto de 2013, Alcides apresenta o clarinetista Rafael aos músicos de São Carlos. A partir deste dia a participação do clarinetista se tornaria frequente em outras rodas. Após este encontro, Rafael passaria a ensaiar e se apresentar em outros contextos com o violonista Maurício Tagliadelo e o pandeirista Ricardo Cury, que o conheceram no referido 13 de agosto.

Quase um ano depois, em 28 de outubro de 2014, a AdC recebeu o cavaquinista Alexandre e o violonista João, ambos de Ribeirão Preto, organizadores do projeto Choro da Casa⁴⁰. Cabe mencionar que os músicos de São Carlos e os de Ribeirão Preto já se conheciam e haviam tocado juntos em outras oportunidades. Diferente das participações espontâneas mencionadas anteriormente, a viagem dos músicos de Ribeirão havia sido combinada dias antes em Leme, durante a quarta edição da Semana Seu Geraldo de Música, que ocorreu entre 18 e 25 de outubro⁴¹. Evidente que temos ainda a participação, espontânea ou previamente combinada, dos músicos da Academia do choro em rodas de Araraquara, Leme e Ribeirão Preto.

O trânsito de músicos no interior paulista pode ser compreendido como consequência direta de dois principais fatores. O primeiro é a expansão e a renovação do choro nas últimas décadas do século XX. Não por acaso o último capítulo do livro *Choro, do quintal ao municipal*, do cavaquinista Henrique Cazes, é intitulado “Choro por toda parte”, onde são descritas iniciativas da década de 90 em diversos países e regiões nacionais nas quais a “musicalidade chorística aparece reciclada e revigorada” (Cazes, 2010: 202).

O segundo fator que favorece as experiências de intercâmbio regional é a institucionalização do choro, que através de cursos e escolas⁴², contribuem para multiplicação dos músicos, muitas vezes jovens dispostos a viajar para outras cidades em busca de lugares para tocar e festivais onde possam se aperfeiçoar. A relação entre a produção do choro nas últimas décadas do século XX e sua

⁴⁰ Para maiores informações ver: <https://ptbr.facebook.com/ProjetoChoroDaCasa>

⁴¹ De acordo com o site oficial, trata-se de “um evento anual que concentra, em uma semana, aulas, cursos, práticas de conjunto para músicos intermediários e profissionais, tornando-se uma espécie de “curso intensivo de choro”. Para maiores informações consultar: <http://www.semanaseugeraldo.com/>

⁴² Cito como exemplos o Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” em Tatuí, SP, a Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro e a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello em Brasília.

respectiva institucionalização é tema que carece de estudos no meio acadêmico.⁴³ A presença deste cenário no fazer musical da AdC nos coloca diante de um capítulo recente, ainda em construção, da história do gênero. Em entrevista, Tiago Veltrone comenta alterações observadas na cena do choro no interior paulista e faz clara referência à recente expansão e institucionalização desta linguagem:

— Tiago — Quando eu fui para Leme fiquei espantado quando vi a galera tocando, tinha bastante gente! Eu lembro que na época que eu estava estudando tinha muito pouco, tinha um pouco em São Paulo um pouco no Rio de Janeiro um pouco em Tatuí. Mas hoje em dia tem em cada canto.

Algumas considerações são necessárias para compreendermos esta mudança de paradigma: Tiago foi aluno do Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” entre 2003 e 2009. Este período é anterior à realização da Semana Seu Geraldo de Música em Leme, cuja primeira edição ocorreu em 2010, bem como à fundação do projeto Choro da Casa de Ribeirão Preto, que iniciou suas atividades em abril de 2012. Logo é possível afirmar que o intercâmbio regional entre os músicos de São Carlos, Leme e Ribeirão Preto, com a finalidade exclusiva de participar de rodas, era menos intenso, para não dizer inexistente.

Além de influenciar o fazer musical, as ocasiões de intercâmbio servem como referências contemporâneas para a construção dos padrões locais de organização e produção sonora, como observa Veltrone em outro trecho da entrevista:

— Tiago — Você vê o pessoal de Ribeirão Preto como eles são organizados, eles fazem uma caixinha e compram um *pendrive* para todo mundo da roda, gravam todos os choros para galera ouvir. Foram para o festival de Leme e com o dinheiro da caixinha eles pagaram almoço para todo mundo que foi de Ribeirão!

No que tange ao padrão de produção sonora, cito o uso do *pendrive* como suporte para armazenar e distribuir gravações, processo que certamente facilita o acesso às principais referências do gênero e influencia a construção do repertório. Quanto aos padrões de organização, destaco a “caixinha” como estratégia de financiamento coletivo, e, sabendo que se trata da arrecadação de fundos para um festival de música, pode-se dizer que esta forma de investimento contribui para formação musical dos participantes.

⁴³ Dentre os poucos trabalhos que abordam esta relação destaco a pesquisa da prof. Dra. Sheila Zagury (2014), que tece algumas considerações sobre grupos de choro contemporâneos e formação acadêmica.

Finalmente, compreendemos o intercâmbio regional do dia 28 de outubro de 2014 como um exemplo das interseções entre os mundos musicais (Arroyo, 2002) que praticam a linguagem do choro nos municípios de São Carlos, Leme e Ribeirão Preto. Entendo que os caminhos que cruzam estes diferentes mundos (Finnegan, 1989) se revelam em diversas instâncias: no intercâmbio dos músicos, na troca de informações sobre os repertórios, nos contatos que surgem em festivais, na honra de tocar com músicos visitantes, na reivindicação pela presença dos músicos locais, entre outros. Deste modo, temos o interior paulista como meio heterogêneo de produção musical (Finnegan, 1989) que articula aspectos informais da roda e características contemporâneas.

3.2 O palco na praça e a extensão na universidade.

Chorando Sem Parar é o nome de um festival realizado anualmente em São Carlos, geralmente em dezembro, e possui vasta programação dedicada ao choro: workshops, palestras, mesas redondas, concertos, shows e rodas⁴⁴. O último domingo do festival tem como proposta oferecer ao público doze horas ininterruptas de música, das 10h às 22h, em praça pública, com entrada franca e infraestrutura de grande porte. Ao longo deste dia temos basicamente duas atividades: rodas de choro, realizadas em uma tenda, e shows com grupos de música instrumental, apresentados em um palco.

Neste contexto as rodas acontecem com músicos profissionais e amadores, de idades e classes sociais variadas, sentados em semicírculo de frente para o público. Há ainda a possibilidade de participação de músicos consagrados que estão na praça para se apresentar nos shows do palco principal⁴⁵. Uma empresa é contratada exclusivamente para a captação de som dos instrumentos, portanto assim que o instrumentista ocupa seu lugar na roda, um técnico de som posiciona um microfone à sua frente.

A produção e a realização do festival ficam à cargo do projeto Contribuintes da Cultura, coordenado por Fátima Camargo, que no dia 11/11/2013 me recebeu em

⁴⁴ A décima primeira edição do festival foi realizada entre os dias 01 e 07 de dezembro de 2014. Outros dados e informações sobre o histórico do festival estão disponíveis em: <http://www3.fai.ufscar.br/contribuintedacultura/chorandohist.html>

⁴⁵ Exemplo de músicos consagrados que participaram da roda: Luciana Rabelo, Toninho Carrasqueira entre outros.

seu escritório para gravação de uma entrevista. Ao ser questionada sobre a presença e a função da roda de choro no festival, a produtora responde:

Fátima — Ali são duas coisas que contribuem diretamente para prática das rodas. A primeira é que não dá para você fazer um festival de choro se não tiver roda de choro. A segunda é o seguinte, quando eu pensei nesse festival veio tudo meio junto (...) 12 horas seguidas e o nome, porque eu queria que a música não parasse de jeito nenhum. Mas para não parar a música eu iria precisar de dois palcos. Só que para fazer um já é complicado, fazer dois então é mais complicado, tem o espaço e tudo mais. Então eu pensei “Bom a hora que o palco principal parar começa a roda de choro” mesmo que a gente já deixe o som passado e já esteja tudo pronto, só a troca das pessoas tem ali uns 15 minutos, uma coisa assim, então roda de choro! Roda de choro!

Se observarmos o contexto sócio histórico abordado anteriormente, veremos que as rodas estão essencialmente relacionadas à origem e ao desenvolvimento do choro enquanto linguagem. Neste sentido, a presença desta prática em um evento dedicado ao gênero é substancial. Em outras palavras, no contexto do Chorando Sem Parar a roda agrega valor simbólico ao festival, pois o choro deixa de ser tocado no lugar artístico-profissional-comercial, representado pelo palco, e passa para o ambiente social-informal-êmico no qual essencialmente surgiu e se desenvolveu. Evidente que desta combinação surgem situações e oportunidades interessantes:

Fátima — Então a importância da roda de choro é ver isso, um artista que tem um cachê e que veio ali para tocar, depois ele sai dali [do palco principal] e sem ganhar nenhum cachê ele vai espontaneamente para roda de choro e se diverte! Toca com outro músico conhecido, com os outros músicos que estão ali da cidade, da região e estudantes de música. É uma oportunidade de tocar com eles, e uma troca que todo mundo sai ganhando porque os artistas mais renomados também ficam felizes em fazer isso.

No Chorando Sem Parar as rodas também cumprem a função de não deixar a música parar. São programadas para começar no momento em que o show do palco principal termina, e conseqüentemente são interrompidas quando o próximo artista está pronto para se apresentar no palco. Logo temos o formato de uma prática essencialmente informal adequado à dinâmica e à proposta do último dia de festival: oferecer 12 horas ininterruptas de música. Para que esta adequação seja eficiente é necessário um ajuste entre a duração da prática e o tempo disponível, que varia conforme o contexto:

Fátima — Às vezes das 12 horas a gente tem 3 rodas. Depende sabe, depende se a gente precisa desse tempo. Às vezes não precisa. Às vezes um artista já está convidando outro [no palco principal]. Às vezes passa

meio batido. Às vezes é uma troca muito rápida que não compensa você abrir a roda para parar em seguida, porque a hora que começa a roda vira um.... Eles [o público] ficam bravos de parar, a hora que eu chego lá para falar: “Vai começar a próxima atração [no palco principal]”, eles [o público] respondem: “-Não!”

Esta adequação à proposta do evento se dá em outras situações como: os lugares que os músicos ocupam (em semicírculo de frente para o público), as possibilidades de participação de músicos consagrados e a captação de áudio. Tais características diferenciam significativamente a prática denominada “roda de choro” no festival *Chorando Sem Parar* da homônima proposta pela AdC. Quando indagada sobre tal diferença, Camargo afirma que:

Fátima — Eu vejo diferenças entre as rodas e acho isso muito bom, acho ótimo! Não faria o menor sentido se todas seguissem um padrão só. E para o festival é um prazer enorme ver quantos grupos, quantos desdobramentos e quantas iniciativas aconteceram através do festival.

O otimismo da produtora em relação aos diferentes padrões e modelos de roda encontrados em São Carlos justifica-se, pois soma-se ao *Chorando Sem Parar* e à AdC, o projeto *Conhecendo o Choro*. Trata-se de uma iniciativa que também desenvolve práticas denominadas “rodas de choro”, entretanto com características e objetivos distintos dos apresentados até aqui.

Vinculado à Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), o projeto *Conhecendo o Choro* tem como objetivo geral proporcionar aos professores, técnicos e alunos “uma visão da Universidade como um espaço agradável de cultura, de trabalho em equipe e que exige respeito e compreensão do outro.” (Galizia et al, 2012, p.361) Esta premissa surge como solicitação do Pró-Reitor de Gestão de Pessoas da instituição e à partir deste ponto uma equipe de educadores musicais estruturou os seguintes objetivos específicos: “gerar aprendizado em instrumentos; gerar aprendizado sobre aspectos históricos, técnicos e estéticos do gênero musical Choro; fomentar a cena musical da cidade de São Carlos, por meio das rodas de Choro.” (ibid, p.362)

Para atender estes objetivos o projeto oferece ensino coletivo de música em oficinas semanais, com duração de uma hora e meia cada, divididas nas seguintes categorias: sopros (que engloba instrumentos melódicos, como flauta e clarinete); violão (de 6 ou 7 cordas); cavaco; percussão e canto.⁴⁶ Neste contexto as rodas são

⁴⁶ Maiores informações estão disponíveis em: <http://www.conhecendochoro.com.br/>

pensadas como suporte pedagógico que acontecem em um primeiro momento apenas com os participantes do projeto (professores e alunos), ao final de cada dia de oficina, por aproximadamente meia hora. Em publicação nos anais do VIII Encontro Regional Sudeste da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), Fernando Galízia e os demais autores (produtores, professores e pesquisadores vinculados ao projeto) esclarecem que:

Estes momentos de interação entre as diferentes oficinas foram fundamentais para consolidar o processo, quando os grupos se encontravam, compartilhando conhecimentos que acrescentavam mais informações às já recebidas em suas oficinas específicas. Desta forma, entendemos que utilizamos a roda de choro como uma extensão das oficinas, ou seja, não apenas como um momento de fazer artístico, mas também como um momento de aprendizado. (GALIZIA et al, 2012, p.362)

Em um segundo momento, o projeto prevê a realização de rodas maiores, geralmente na última sexta-feira de cada mês. Nestas situações, além dos professores e alunos das oficinas, outras pessoas participam de maneiras distintas: tocando, cantando ou assistindo. Os autores enfatizam que, ao longo do primeiro semestre de 2012 (período que se refere a publicação citada), foram realizadas quatro grandes rodas neste formato, cada uma em um espaço da universidade, segue uma descrição:

Na primeira roda, os alunos foram convidados a participar da forma que quisessem: tocando, cantando ou apenas apreciando, desde que sentados dentro da roda. O objetivo deste trabalho foi proporcionar a vivência da roda de choro para pessoas que nunca tinham se apresentado musicalmente, auxiliando a desmistificar a performance ao vivo. Na segunda e terceira rodas, os alunos foram convidados a tocar e cantar junto com a equipe, participando ativamente do fazer musical. Na quarta roda, os membros da equipe continuaram dentro da roda, mas apenas dando suporte aos alunos, que foram os grandes responsáveis pela execução musical. (ibid p.363)

Atualmente o projeto realiza atividades em dois campus da UFSCar: São Carlos e Araras. O cronograma de rodas e oficinas pode ser conferido em um site que é constantemente atualizado, como demonstra a figura 3 na qual é possível observar a programação do segundo semestre de 2014.

Confira a nossa agenda !

Entre em contato com a nossa produção.

São Carlos - Diogo Martino

Araras - Veranice Guimarães

SÃO CARLOS	ARARAS
04/09 - Apresentação do projeto	01/09 - Apresentação do projeto (salas)
11/09 - Oficinas de instrumentos	08/09 - Apresentação do projeto (anfiteatro)
18/09 - Oficinas de instrumentos	15/09 - Oficinas de instrumentos
25/09 - Oficinas de instrumentos	22/09 - Oficinas de instrumentos
02/10 - Oficinas de instrumentos	29/09 - Oficinas de instrumentos
09/10 - Roda de choro (BCo)	06/10 - Oficinas de instrumentos
16/10 - Oficinas de instrumentos	13/10 - Oficinas de instrumentos
23/10 - Não haverá projeto (IV Semana Seu Geraldo)	20/10 - Não haverá projeto (IV Semana Seu Geraldo)
30/10 - Oficinas de instrumentos	27/10 - Oficinas de instrumentos
06/11 - Oficinas de instrumentos	03/11 - Não haverá projeto (Feriado em São Carlos)
13/11 - Roda de choro (Local a definir)	10/11 - Roda de choro (Local a definir)
20/11 - Oficinas de instrumentos	17/11 - Oficinas de instrumentos
27/11 - Oficinas de instrumentos	24/11 - Oficinas de instrumentos
04/12 - Roda de choro (Chorando Sem Parar)	01/12 - Roda de choro (Local a definir)
	04/12 - Roda de choro (Chorando Sem Parar)

Figura 3: Programação semestral do Projeto Conhecendo o Choro.

Chamo atenção para os dias 20/10 e 23/10, períodos nos quais o projeto não ofereceu atividades por coincidir com a quarta edição da Semana Seu Geraldo de música. Conforme apresentado anteriormente, a Semana Seu Geraldo representa um evento central para formação dos músicos de choro do interior paulista. As atividades do projeto Conhecendo o Choro foram suspensas nesses dias, liberando assim os professores e alunos que tiveram interesse em viajar até Leme para participar da Semana. Esta informação aparece destacada em vermelho no calendário (curiosamente em situação de igualdade com o feriado do dia 3 de novembro), e representa mais um indício de como os caminhos e mundos musicais do choro se articulam no interior de São Paulo.⁴⁷

Ao observar algumas características das rodas do Chorando Sem Parar e do projeto Conhecendo o Choro, concluímos que o universo das práticas musicais são-carlenses que atendem por “roda de choro” não se restringe a um único padrão. Ou seja, notamos que as rodas do festival seguem as adequações com a finalidade de tornar possível a coexistência entre o artístico-profissional-comercial (palco) e o

⁴⁷ Novamente mostra-se necessária uma investigação que aborde com maior profundidade os desdobramentos de tais cruzamentos e suas relações com o fazer musical das localidades.

social-informal-ênico (roda). Enquanto isso as rodas do projeto Conhecendo o Choro buscam um viés pedagógico, associadas às oficinas e ao contexto educacional que rege os objetivos do projeto. Logo, temos diferentes modelos de produção e organização sonora sujeitos aos desdobramentos decorrentes do contexto no qual estão inseridos. Dito isso, passamos a observar quais são os padrões e contextos da roda proposta pela Academia do Choro.

3.3 Compromisso, amizade e respeito: o projeto Academia do Choro.

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 AdC. Os três músicos, naturais de São Carlos, foram alunos do curso de Choro no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos⁴⁸, 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). A relação entre amizade e fazer musical informal neste período é descrita com precisão por Maurício Tagliadelo:

Maurício – Além de tudo o choro tem muito essa tendência da amizade, por exemplo: “Vamos fazer uma comida em casa? Já aproveitamos e fazemos o som!” Então a hora que você vê já virou uma roda!

Renan – Vocês moravam em quantos?

Maurício – Era uma média de quatro ou cinco, geralmente quatro. Mas era assim, chamava toda galera: “Vamos fazer um rango!”. Nisso um tirava um bandolim, o outro pegava o pandeiro e já era a roda. Essa coisa da amizade, entendeu? Tudo era uma roda disfarçada, ou um churrasco, tudo era pretexto para fazer uma roda. Claro que tinha o churrasco, mas o prato principal era a roda (risos).

Logo, percebemos que além das habilidades musicais específicas, os ex-alunos herdaram do Conservatório um modelo de sociabilidade orientado pela amizade e pelo fazer musical informal. Destaco tais aspectos, pois anos mais tarde a roda da AdC viria a apresentar traços de informalidade (uma vez que é realizada em

⁴⁸ 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)

um bar) e amizade (pois são estabelecidos vínculos sócio-afetivos entre os participantes). Este modelo de sociabilidade também esteve presente no processo de ensino-aprendizagem e na relação com os professores, como nos fala Tiago Veltrone:

Tiago — Em Tatuí o pessoal estava começando a fazer choro. Era bem fraco ainda quando entrei, a galera estava pesquisando.

Renan — Já tinha o Zé Baube⁴⁹?

Tiago — Já tinha o Bauabe, tinha o Altino⁵⁰, que foi meu professor. Os dois! O Baube também, me ensinou praticamente quase tudo. Cheguei lá e fui meio que cria desses caras. Ficava junto o dia inteiro, querendo aprender.

As falas de Tiago e Maurício revelam afinidades entre o contexto que os músicos vivenciaram em Tatuí e algumas características típicas do ambiente embrionário do choro (historicamente localizado no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX). Tomando como base a análise que Pedro Aragão (2013) faz do livro *O choro: Reminiscências dos chorões antigos* de Alexandre Gonçalves Pinto (1978), observamos uma aproximação entre os conteúdos que estes autores atribuem aos primórdios do choro e as questões presentes nas entrevistas dos músicos são-carlenses. Na fala de Maurício esta aproximação fica evidente no que se refere às redes de sociabilidade (Aragão, 2013, p.133-134), aos ambientes musicais informais (ibid. p.120) e à relação festiva com a comida (ibid. p.121-122). Posteriormente vemos proximidade entre a relação professor – aluno, tal qual descrita por Tiago, e os modelos “mestre-discípulo”, analisados por Aragão (ibid. p.172-174).

Assim, entendemos que a formação musical dos entrevistados está vinculada às vivências coletivas e às práticas informais, caracterizando um processo educacional multissituado que transgride os modelos curriculares vigentes em um curso de conservatório. Trata-se de uma situação de aprendizagem na qual tão importante quanto tocar um instrumento é compreender os valores históricos e respeitar os códigos culturais do ambiente onde o instrumento é tocado.

⁴⁹ Apelido do professor Alexandre Bauab Jr., coordenador da área de Choro, professor de violão 7 cordas, prática de choro e integrante do Grupo de Choro do Conservatório de Tatuí.

⁵⁰ Altino Toledo, professor de bandolim, prática de choro e integrante do Grupo de Choro do Conservatório de Tatuí.

Após a etapa de formação em Tatuí, Maurício, Ricardo e Tiago retornam para São Carlos e se inserem no mercado de música ao vivo. Neste período atuam principalmente junto aos grupos de samba, que se apresentam em bares, clubes, casas de shows, eventos, etc... Quanto ao repertório tocado nestas ocasiões, nem sempre os choros estavam presentes e quando estavam eram os mais conhecidos, como *Brasileirinho* ou *Carinhoso*⁵¹.

Imersos nesta realidade, os músicos percebem a ausência de espaços informais voltados especificamente para prática e divulgação do choro, tal qual haviam presenciado nos anos de estudo em Tatuí. Diante desta situação, Tiago 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:

Renan — 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.

Renan — 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!

Renan — 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.

Em vista destas necessidades, a ideia foi levada ao Almanach Bar e Restaurante, localizado na Avenida São Carlos. Este espaço é conhecido pelo ambiente aconchegante, pelas opções diferenciadas do cardápio e pela

⁵¹ Composições de Waldir Azevedo e Pixinguinha respectivamente.

programação musical eclética, que vai do samba ao pop-rock. O contato inicial com o estabelecimento é descrito abaixo:

Tiago — Fui conversar com o Anderson [Gerente do Almanach], que de início não me deu esperança nenhuma, e não prometeu nada. Foi bem assim a conversa, eu lembro até hoje:

- O espaço está aqui, você pode usar, só que eu não vou pagar nada, não vou dar nada. O que você consumir você vai pagar. E outra coisa, se o pessoal não gostar você não vem mais.

Falei para ele:

- Tudo bem, a gente paga o que consumir. Vamos experimentar. E tem outra coisa, as pessoas vão gostar!

Eu não estava fazendo aquilo lá por dinheiro, isso estava bem claro na minha cara. Estava fazendo porque eu gosto e quero tocar. Não tinha como não dar certo, não tinha como não gostar. E aí deu certo! O público gostou e perguntava para ele sobre pagar *couvert*⁵².

Entre as buscas e negociações por um lugar que abrigasse a roda, duas características se apresentavam como pano de fundo aos responsáveis pelo estabelecimento: regularidade e informalidade. A primeira marca a agenda do estabelecimento comercial e altera a programação do mesmo por tempo permanente. No caso específico da roda da AdC, realizada às terças feiras, a regularidade era semanal e após quase dois anos passou a ser quinzenal⁵³. Esta característica, aparentemente inócua, pode conflitar com situações pontuais, como vésperas de feriados e datas especiais. Um exemplo: houve uma terça feira em que a realização da roda coincidiu com a celebração do dia dos namorados, nesta ocasião o Almanach optou por remarcar com a AdC e realizar um jantar com música romântica. Assim notamos que, em algumas situações, a periodicidade de uma prática informal pode entrar em conflito com a rotina dos eventos que o bar considera comercialmente mais apropriados.

Quanto à informalidade, esta característica foge às relações comerciais estabelecidas entre o bar, o público e os músicos que frequentemente tocam neste espaço (muitos dos quais assumem posturas formais e estão subordinados à lógica de mercado). Informalidade neste contexto aparece no sentido de uma prática conduzida por músicos que frequentam o local “para tocar, para aprender, para

⁵² Trata-se de um “valor monetário que se acrescenta à conta num restaurante, bar etc., por uma apresentação artística (show, música ao vivo) ofertada pelo estabelecimento à sua clientela” (fonte: <http://pt.wiktionary.org/wiki/couvert> acesso em 21/01/2015)

⁵³ A mudança de mensal para quinzenal se deu por opção dos próprios integrantes em detrimento da sobrecarga de outras atividades como ensaios, estudos e afazeres diversos. Tal espaçamento aumentou a expectativa dos participantes e o apreço do público, resumido na colocação de um cliente do bar: “Se eu não vier na próxima roda, agora é só tem no mês que vem!”

somar”, que visam comprometimento com a música e se preocupam com o comportamento da audiência. Nas palavras de Tiago:

Tiago — O Jacob [do Bandolim] queria levar de um jeito que fosse respeitoso. (...) Porque se você faz qualquer coisa o pessoal trata como qualquer coisa, mas é diferente se você chega e já impõe respeito logo de cara na sua aparência (...) na sua postura. E ter uma postura correta, séria: “É isso que eu vou fazer aqui e é isso que eu quero fazer. Se você quer ouvir você ouve, se você não quer você vai embora, entendeu?” E não pensar que estou fazendo isso porque eu vou ganhar um dinheiro: “Os caras [público] estão conversando, mas meu dinheiro está garantido” Não! Você está mentindo para você mesmo. Em primeiro lugar acho que tem que lutar por esse gênero, que muita gente lutou para chegar até aqui. E agora a gente vai fazer o que? Tem que continuar e fazer do mesmo jeito, porque a forma os caras já fizeram.

Esta fala releva que a escolha por um ambiente informal para realização da roda possui elementos ideológicos e está fundamentada no legado de músicos (“os caras”) que cunharam a “forma” do choro, como é o caso de Jacob do Bandolim. Tal “forma” é uma referência direta à herança de significados, comportamentos e lutas, que caracterizam a proposta cultural da prática musical em questão e destoam das intenções comerciais do estabelecimento.

Diante desta discrepância, fica evidente que os comerciantes do bar e os músicos da roda possuem visões diferentes sobre o valor da música, neste caso específico, sobre a prática regular e informal do choro. Para os músicos são valores (compromisso, amizade e respeito) construídos durante o processo educacional multissituado que adquirem novas dimensões quando desvinculados do ambiente institucional do conservatório. Para o estabelecimento comercial, é uma oportunidade de proporcionar ao público uma experiência diferenciada, capaz de legitimar o espaço e agregar valor aos seus produtos.

Tal contradição é visível nas estruturas de produção e de organização sonora. É o caso, por exemplo, da influência do ambiente do bar na periodicidade (quando a roda é remarcada em prol do dia dos namorados) e na escolha da instrumentação (observada quando as conversas e gargalhadas atrapalham os músicos⁵⁴). Apesar destes conflitos, o fazer musical da roda dialoga com o modelo comercial do bar: “Tudo bem, a gente paga o que consumir. Vamos experimentar.” ou ainda “É isso

⁵⁴ Nestas condições os músicos precisam tocar mais forte e optam por instrumentos solistas com maior projeção sonora (como flauta e saxofone). Este assunto será abordado com maior profundidade no próximo capítulo.

que eu vou fazer aqui e é isso que eu quero fazer”. Esta postura garante a realização da prática, entretanto ao mesmo tempo em que dialoga com o bar, a proposta da roda é altamente subversiva à lógica de mercado do estabelecimento: “Eu não estava fazendo aquilo lá por dinheiro, isso estava bem claro na minha cara.” e “Em primeiro lugar acho que tem que lutar por esse gênero”.

Desta maneira, ao considerar a amizade entre os músicos e priorizar o compromisso e o respeito com o repertório, a roda idealizada por Tiago propôs um modelo alternativo e inovador às opções culturais encontradas nos bares de São Carlos. Prova disto é que outros espaços da cidade não possuíam características e interesses necessários para abrigar tal prática:

Renan — E o que você acha da relação com o bar?

Maurício — Eu vejo que hoje em dia numa cidade deste tamanho é muito difícil alguém abrir as portas. E se falar em choro então. [pausa] Há cinco anos se falasse em abrir as portas para tocarmos choro, iriam te pôr em uma camisa de força e falar “Você tá louco, como assim tocar choro aqui?” Então pela iniciativa do bar eu acho legal ter abraçado a ideia (...). Até porque nas primeiras rodas eu lembro que tinha meia dúzia de gente no bar, tinha mais garçon que cliente. Mas nessas últimas teve quem falou assim “Ó eu vim aqui para ouvir o choro”, e aí entra aquela coisa da preocupação, “o público vai para ouvir o choro!” E isso já significa que estamos fazendo a coisa direito.

Ao observar a fala de Maurício, notamos que as relações entre os instrumentistas da AdC, o público e o bar sofreram modificações, se fortaleceram e se tornaram mais equilibradas. Em vista destas transformações, Maurício, Ricardo e Tiago assumem o compromisso e a responsabilidade de comparecer a todas as rodas, mesmo que inicialmente não recebessem quantias em dinheiro para tal feito⁵⁵. Esta situação garante à roda da AdC um núcleo fixo, responsável pela atuação harmônica, melódica e rítmica, funções essenciais e colaborativas para tocar o repertório de choro. Evidente que outros instrumentistas podem participar, porém o núcleo fixo garante a prática musical independente das participações.

Dadas as situações de baixa frequência de público, observadas nas rodas iniciais (“... tinha meia dúzia de gente no bar, tinha mais garçon que cliente”), os músicos começam a divulgar o evento. Neste ponto, a fala do pandeirista Ricardo

⁵⁵ 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.

Cury nos ajuda a compreender como o processo de divulgação pode revelar sutis diferenças entre a intenção comercial do bar e a proposta cultural da roda:

Ricardo — Mas eu acho que ainda falta um pouco mais da parte do bar de querer fazer isso [a roda] acontecer. O bar dar um jeito de divulgar em algum lugar público, dentro de uma federal [UFSCar] que tem [o curso de] música, e às vezes não é todo mundo que sabe que toda quinzena tem essa roda, não é todo mundo que conhece. Às vezes um ou outro conhece e vai passando por boca, mas às vezes a pessoa não tem essa firmeza: “O Almanch tem roda a cada 15 dias e nós que tocamos choro estamos convidados”. Ou os próprios músicos da cidade de São Carlos ou na região que tocam choro dentro de casa. Às vezes eles não sabem que tem essa roda e que essa roda não é uma apresentação. É uma roda comunitária, a pessoa tendo responsabilidade do que ela pode tocar, ela pode ir lá e ficar a vontade. Isso eu acho que falta, essa divulgação na cidade.

A proposta de uma divulgação do modelo social-informal-êmico, na qual esteja enfatizado o valor cultural e o ambiente onde o músico o músico “pode ir lá e ficar a vontade” não condiz com o modelo de mercado imposto que prioriza a divulgação comercial de produtos e serviços. Apesar deste fato, Ricardo crê que uma divulgação voltada aos valores culturais poderia influenciar significativamente a performance e a participação na roda, pois atingiria outros músicos com habilidades técnicas suficientes para tocar choro. Nestes casos, seria necessário que o interessado em participar tivesse “responsabilidade do que pode tocar”, ou seja, um conhecimento prévio dos códigos que regem a roda e das possíveis maneiras de participar. Por este ponto de vista, o fazer musical se tornaria mais intenso caso houvesse maior envolvimento do espaço comercial.

Na falta de uma divulgação sistemática por parte do bar, os músicos se mobilizam e utilizam redes sociais virtuais para informar o dia que haverá roda⁵⁶. Esta postura, associada à repercussão de uma divulgação verbal e contínua (definida por Ricardo como “passar por boca”) resulta na presença de um público específico e interessado, em sua maioria classe média e/ou associados às universidades (professores, funcionários e alunos). Logo, as alternativas utilizadas pelos integrantes da AdC no processo de divulgação são autônomas, independentes do envolvimento comercial e direcionadas para a proposta cultural da prática musical.

⁵⁶ Exemplos destes informes podem ser acessados em: <https://www.facebook.com/academiadochoro>.

A fim de compreender a eficiência deste processo, solicitei que o público do bar respondesse a um questionário⁵⁷ com a seguinte questão: “Como soube que hoje seria realizada uma roda de choro?”. As respostas a esta questão eram múltipla escolha, com quatro alternativas: Internet; Amigos; Não fiquei sabendo e Outro meio. As 22 pessoas que responderam representam uma pequena amostra do público presente no estabelecimento e foram escolhidos aleatoriamente, visando contemplar uma diversidade de gênero e faixa etária. As respostas são apresentadas na tabela abaixo:

Respostas à questão: “Como soube que hoje seria realizada uma roda de choro?”	
Através de:	Quantidade de público:
Internet (via rede social)	9
Amigos	5
Não fiquei sabendo	8
Outro meio. Qual?	0

Tabela 4: Respostas do questionário.

Tais dados comprovam que uma quantidade significativa de fregueses que estavam no bar sabia que a roda seria realizada. A quantidade zero de respostas na alternativa “outro meio” demonstra que as maneiras convencionais de divulgação dos eventos culturais na cidade, como jornais, revistas, blogs e televisão, não se manifestaram em relação à prática musical pesquisada. Portanto, apesar da falta de apoio da imprensa local, a divulgação autônoma feita pelos músicos da AdC apresenta resultados positivos e comprova a independência dos músicos perante a proposta de divulgação comercial dos produtos e serviços do bar.

Passados alguns meses do contato inicial com o Almanach e do início da divulgação, acontece uma importante modificação: a cobrança de R\$5,00 por cliente que frequenta o estabelecimento durante a realização da roda. Este valor, classificado como “*couvert* artístico”, atualmente é administrado por Tiago de duas maneiras: ou é dividido entre os três músicos do núcleo fixo, ou é guardado e gerenciado para custear serviços e produtos coletivos. Nesta condição cito os gastos

⁵⁷ Ao todo foram quatro questões aplicadas para o público que estava no bar nos dias 28/10/2014 e 11/11/2014. Questionário disponível no Anexo III.

com a criação da logomarca oficial (figura 04), a confecção das camisetas com a respectiva logomarca (entregues aos participantes que frequentam regularmente a roda), a impressão dos cartões de visita, o pagamento de estúdio para gravações de músicas autorais e a construção do website (academiadochoro.com.br)



Figura 4: Logomarca oficial.

Os investimentos permanentes (logomarca, gravações e site) foram feitos ao longo de aproximadamente quatro anos, conforme as necessidades e demandas que surgiam aos músicos do núcleo fixo. Neste ínterim, se dá a criação de um grupo artístico com a proposta de ensaiar regularmente e construir arranjos com base no repertório praticado na roda. Trata-se do Regional Academia do Choro, que é descrito no site como uma “formação musical específica para apresentações”.⁵⁸

Neste ponto faço uma breve reflexão sobre a importância deste grupo no presente trabalho, dado que em 2012, quase um ano após o início da roda, Tiago me convidou para atuar como flautista no Regional. Tal convite surgiu por conta das minhas participações regulares nas rodas da AdC e implicaria em frequentar os ensaios, colaborar com a construção dos arranjos, pensar na elaboração de projetos artísticos e tocar em apresentações. Aceitei o convite imediatamente e passei a participar da rotina e das atividades do grupo, que na ocasião contava com os três

⁵⁸ Informações, detalhamentos e registros dos projetos que o Regional desenvolve podem ser acessados em <http://academiadochoro.com.br/projetos/>

integrantes do núcleo fixo. Esta experiência estreitou o vínculo social e profissional com os organizadores da roda, músicos que conheci em outros contextos e com os quais mantenho relações de amizade.

Como participante do regional, foi possível presenciar discussões, opiniões, críticas e avaliações que os integrantes do núcleo fixo teciam sobre os fatos ocorridos durante as rodas. Ao longo dos ensaios, em meio a viagens e até mesmo antes ou depois das apresentações, eram frequentes os assuntos que tratavam dos erros, dos acertos e das situações cômicas vivenciadas no bar. Em alguns casos estas conversas se desdobravam em questões estruturais, como as dificuldades em manter a regularidade da roda. Em outros chegavam a questionamentos profundos, como a condição do músico e do artista no mundo contemporâneo. Tais experiências e discussões me mostraram como a prática musical está presente no cotidiano de seus participantes e foram decisivas para despertar o meu interesse na performance e na participação, que posteriormente se tornariam a espinha dorsal deste trabalho.

De volta à perspectiva histórica de formação da AdC, é indispensável mencionar que, além dos integrantes do núcleo fixo, outros músicos locais também passaram a frequentar o bar com a intenção de participar da roda. Diferente dos músicos visitantes que se deslocam das cidades vizinhas, estes participantes residem quase sempre em São Carlos e estão presentes na maioria das rodas. São jovens e adultos, entre 25 e 35 anos, de classes sociais e graus de escolaridade variados com diversos níveis de formação musical, desde iniciantes no instrumento até músicos profissionais. Entre estes jovens encontramos estudantes do curso de licenciatura em música da UFSCar, graduandos e pós graduandos de outras áreas, músicos autodidatas, professores de música e participantes do projeto Conhecendo o Choro.

A presença dos músicos locais varia. Alguns estão presentes em todas as rodas e ao longo de toda prática, outros apenas em momentos esporádicos. Esta rotatividade influencia alguns aspectos do fazer musical, como a sonoridade e a instrumentação, mas não impede a execução dos choros. Cabe ressaltar que, mesmo quando não há participação de outro músico, os três integrantes do núcleo fixo garantem que o repertório seja tocado por três horas seguidas. Neste ponto, convém observar a diferença entre presença e participação, ações distintas, subordinadas às possibilidades e condutas da prática. Em linhas gerais, a presença

não determina a participação. Ou seja, o músico local pode permanecer sentado na roda pelo tempo que preferir, entretanto sua participação enquanto instrumentista é determinada por outros fatores, que serão descritos mais adiante.

Tal possibilidade de associar a informalidade da permanência com a seriedade da participação é uma característica marcante da roda e um diferencial para os músicos locais que estão em busca de um lugar para tocar. A esse respeito cito um trecho da entrevista realizada com Flávia Costa Prazeres em 11 de novembro de 2013:

Flávia — Quando comecei a ir [na roda], eu não estava tocando com ninguém, só estudando em casa. E lá eu percebi que não tinha esse compromisso “Nós vamos tocar por cachê, para apresentar em uma festa”. Para mim não era a hora disso, eu estava dando aula em uma escola e não iria conseguir fazer isso, de tocar até de madrugada. (...) Era o lugar que eu tinha para tocar com o compromisso de estudar as músicas, mas não com o compromisso profissional do cachê. E isso que era importante para mim, de conseguir me reunir semanalmente para tocar.

Licenciada em educação musical pela UFSCar, atualmente Flávia é professora de música e teve como instrumento de formação o piano, entretanto na roda ela participa tocando cavaco. Sua trajetória no aprendizado deste instrumento nos revela que a participação na roda enquanto performer está sujeita a um extenso processo de preparação musical e reconhecimento social:

Flávia — Eu fiz um pouco de aula de cavaco com o Tiago antes. Fiz algumas aulas, mas por compromisso meu e compromisso dele a gente não conseguiu fazer periodicamente. Depois quando começou a ter roda eu fui assistir algumas vezes e aí um dia o Tiago falou “Traz o cavaco!”. Eu estava meio insegura porque eu não tocava o repertório de choro. Conhecia alguns e eu comecei a ir, e aí vocês me acolheram. Se fosse de outro jeito que eu chegasse e me recebessem talvez eu não tivesse continuado. Foi legal isso. Eu não tocava o repertório que vocês tocavam então eu comecei aprender e mesmo assim eu ia e pegava a harmonia. Aí eu fui pegando o gosto e como o pessoal me recebeu bem eu continuei.

O processo vivenciado para participar da roda teve início com um convite (“Traz o cavaco!”). Posteriormente, foi preciso enfrentar a insegurança, se familiarizar com o repertório e por fim identificar qual seria sua função, neste caso tocar a harmonia. Mediante todas estas etapas e situações, a acolhida que recebeu dos outros músicos (por meio de palavras de incentivo, gestos de aprovação etc...) foi importante e decisiva para que ela se sentisse segura e fosse “pegando o gosto”.

Semelhante situação aconteceu com o químico Marco Faria, que foi aluno de Maurício em uma escola municipal de música. Em entrevista, realizada em 29 de

outubro de 2014, Marco comenta como começou a frequentar a roda: “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”.”

Ao participar da roda, os músicos locais desenvolvem vínculos sócio-afetivos com os demais participantes e estão sujeitos a situações informais de ensino-aprendizagem, podendo (re-) estabelecer a relação professor-aluno. Em outro ponto da entrevista, Flávia Prazeres menciona uma destas situações: “Como o Tiago foi meu professor, então ele fica de olho. Terminava alguma música ele falava: “Então Flavinha, você tocou a polca assim. Mas olha, faz assim!” Ele me dava esses toques.” O potencial educacional e pedagógico não se dá apenas entre músicos locais e integrantes do núcleo fixo, mas entre dois músicos do núcleo fixo por exemplo, como observado na última cena do vídeo “Finais, processos e propostas”⁵⁹.

Os processos de ensino aprendizagem no contexto de uma roda de choro foram abordados e discutidos por autores, como Aragão (2013), Frydberg (2011), Livingston e Garcia (2005) e Sandroni (2000), para citar alguns. No caso específico da AdC, é importante mencionar que os participantes da roda estão dispostos a ensinar o que for necessário e aprender o que for preciso. Acredito que as impressões de um professor a respeito do desenvolvimento de seu aluno sejam suficientes para compreensão de como os processos educacionais são significativos neste espaço:

Renan — Tem algum momento que você considera marcante na roda? Não só um, podem ser vários.

Maurício — Um deles foi ver o Marcão [apelido de Marco Faria] tocando. Ele começou a fazer aula e em pouco tempo ele foi super determinado e estudou. Eu falei: “Olha, você vai tocar essa aqui, foca nela” e ele foi lá e focou. Sentou lá meio tímido e tocou. Aí na outra ele tocou, depois tirou outra e foi. E você vê que a evolução dele é o melhor exemplo do que eu falei antes é a escola que a escola não dá. Ele fazia aula de violão na escola, mas na roda, que ele aprendeu a sentir como que é tocar com pandeiro marcando a semicolcheia, com o solista propondo ideia. Então esse momento foi muito legal, foi de felicidade de ver e falar “Que legal né?” Mérito dele!

O trocadilho utilizado por Maurício para definir as práticas educativas na roda (“é a escola que a escola não dá”) comprova que este espaço proporciona

⁵⁹ Trata-se da cena que se passa entre os minutos 2’50” e 4’40”. Nestes momentos Tiago explica para Ricardo como é a convenção na música *A ginga do Mané*.

aprendizagens que não são contempladas nas instituições formais de ensino. Conteúdos como a observação de uma levada de polca, a escuta do pandeiro subdividindo o tempo, a percepção das propostas do solista, entre outros, são essenciais para performance na roda e adquirem novos significados quando vivenciados regularmente no contexto social-informal-êmico.

A participação na roda não é restrita aos alunos dos integrantes do núcleo fixo, como é o caso de Flávia e Marco. Com frequência outros músicos locais participam desde que contemplem os seguintes pré-requisitos: Identificação com os valores disseminados ao longo da prática, principalmente com o compromisso e com o respeito; Conhecimento dos códigos e das dinâmicas de participação, como o revezamento entre os participantes e as alterações musicais (“o solista propondo ideia”); E finalmente o conhecimento musical suficiente para tocar choro, como apontado nas entrevistas (“não estava tocando com ninguém, só estudando em casa.”, no caso de Flávia e “cheguei tocando alguma coisinha de violão de 7 cordas” como nos informou Marco).

No próximo capítulo as questões sobre participação serão aprofundadas. Por hora cabe observar tais pré-requisitos e compreender que para tocar choro na roda é necessária a preparação moral, social e musical, que muitas vezes são parte de um processo de conhecer o outro. Como nos explica Marco:

Marco — O projeto que o Tiago montou é legal por causa disso, além de ter a rotatividade ela está aberto! Então se uma pessoa falar assim “Posso vim aqui na semana que vem tocar com vocês?” Aí o Tiaguinho vai falar:
 - Mas o que você toca?
 - Eu toco tal coisa.
 - Então dá uma estudada lá e você pode vim aqui tocar com a gente.
 É simples, mas funciona bem. E está funcionando na minha percepção, porque a roda está ficando cada vez maior! As pessoas estão vindo e eu acho que esse é o jeito de participar, devagar.

Esta proposta simples e funcional vem sendo realizada ao longo de quatro anos, entretanto com o passar do tempo começam a surgir modelos alternativos e ideias paralelas, que tomam forma e originam projetos diferenciados. É o caso do aniversário da roda, evento no qual é comemorado o início das atividades da AdC. Em 2013 este evento contou com a participação de músicos e grupos de choro da região, fortalecendo assim o intercâmbio entre os mesmos. Outros eventos podem ser descritos como “celebrações especiais”, que seriam as comemorações

realizadas no dia do choro⁶⁰ e a montagem de shows em homenagem a artistas consagrados.⁶¹

Estes projetos, quase sempre esporádicos, foram pensados e organizados sob demanda para atender as necessidades e as expectativas dos músicos. Muitas vezes representam a realização de ideias que aparecem em conversas durante a roda, outras vezes são oportunidades que surgem em outros contextos e posteriormente são vinculadas ao nome e à imagem do projeto AdC. Portanto, a prática regular, que segue o modelo social-informal-êmico, representa uma atividade central, da qual se desdobram outras possibilidades. Vale mencionar ainda que, apesar destas situações eventuais, a roda quinzenal se mantém constante, tal qual apresentada pelo viés etnográfico no capítulo seguinte.

Capítulo 4 - A etnografia da roda

No presente capítulo apresento o fazer musical na roda da AdC. Para tal, priorizo como fio condutor a descrição de situações e atitudes registradas reiteradamente em diário de campo, em fotografias e em vídeos. Trata-se de padrões que se repetem e de valores que são reafirmados roda após roda, desde a chegada dos músicos no bar até a saída do estabelecimento. A esta narrativa somam-se exceções e contravenções que alteram estes padrões, demonstrando que a prática musical regular do choro em um ambiente informal está subordinada a contratempos e dinâmicas inesperadas.

4.1 Chegadas, afinações, escolhas e inícios

Por volta de 20h10 de uma terça feira qualquer os músicos começam a chegar no Almanach Bar e Restaurante. A esta altura já estão presentes os primeiros clientes, que frequentam o bar por variados motivos⁶². O espaço que a

⁶⁰Comemorado em 23 de abril, data do aniversário de nascimento de Pixinguinha

⁶¹Informações, detalhamentos e registros de cada projeto podem ser acessados em <http://academiadochoro.com.br/projetos/>

⁶² Os dados presentes no questionário aplicado ao público, mencionado no capítulo anterior (Anexo III), revelam que, das vinte e duas pessoas que responderam ao questionário, dez estavam no

roda ocupa neste estabelecimento, definido aqui como sala de música (figura 4), acomoda aproximadamente oito mesas e uma média de quinze pessoas. Os músicos participantes da roda preferem tocar nesta sala por conta da acústica, haja vista que, nos outros ambientes as conversas e gargalhadas do público chegam ao ponto de comprometer a sonoridade dos instrumentos.

A sala de música, por sua vez, proporciona um ambiente intimista, no qual performers e público sentam próximos uns aos outros. Dada esta proximidade, os interessados em ouvir choro com maior clareza administram o volume de suas conversas, o que torna a sala de música um ambiente propício, nem sempre ideal, à acústica dos instrumentos⁶³.

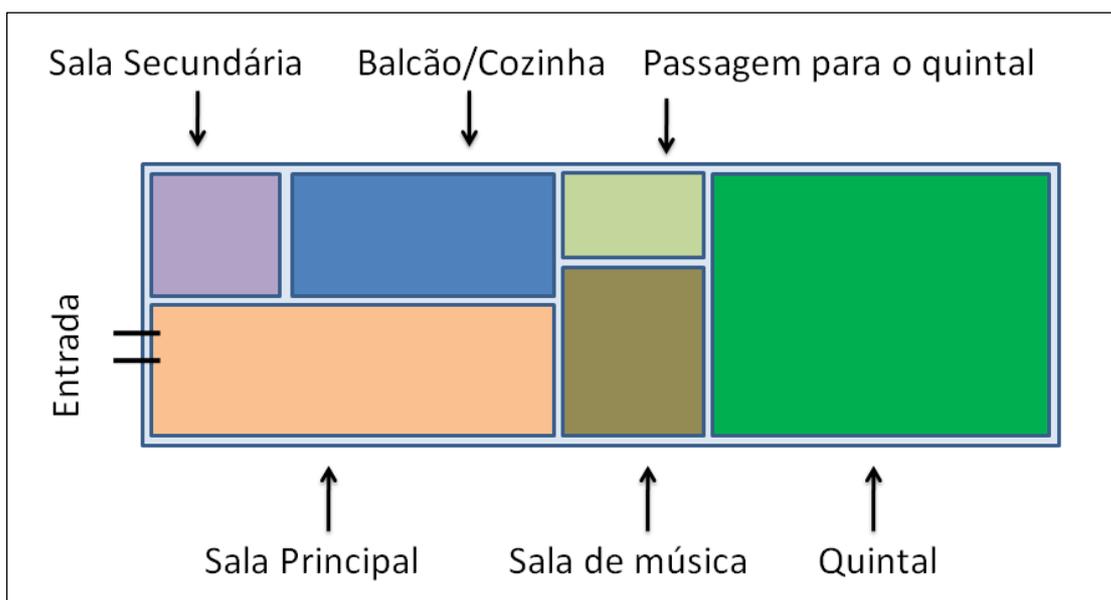


Figura 5: Representação do espaço físico do bar.

De certo que podem ocorrer exceções para utilização da sala de música. Como na terça-feira 24/09/2013, data na qual este local foi reservado para aproximadamente 12 pessoas. Mediante a falta de espaço para realização da roda, os músicos foram transferidos para a sala principal e de imediato foi possível notar como a acústica do ambiente influenciou o fazer musical, conforme registrado em um trecho do meu diário de campo:

estabelecimento por conta da roda de choro, enquanto que cinco por conta das opções do cardápio e sete frequentavam o bar por outros motivos (a maioria para encontrar amigos).

⁶³ Apesar desta condição aparentemente aceitável, não são raras as situações nas quais as conversas do público atrapalham os músicos.

Como a acústica na sala principal é ruim e o bar estava muito movimentado, os músicos não conseguiam se escutar. A alternativa foi um revezamento dos solos entre flauta e saxofone bem como a escolha por choros mais “fortes e rápidos”. Poucos choros foram tocados inteiramente no bandolim, isso por conta da baixa potência sonora deste instrumento.

Ao abordar este assunto meses depois, em 12/11/2013 durante entrevista com o violonista Maurício Tagliadelo, surge a discussão sobre os fatores que influenciam os jeitos de tocar:

Renan — O público também influencia no jeito de tocar?

Maurício — Então, você tem que dançar conforme a música, se o pessoal está falando muito alto não adianta querer tocar um choro lento e livre, com a primeira parte sem pandeiro. Tem que ser tudo pra frente.

Assim, torna-se evidente como o comportamento do público, bem como as características do lugar, determinam a escolha do repertório e afetam a performance dos músicos. Logo, observo que, tocar em uma roda de choro acústica num bar é estar imerso na dualidade entre se fazer ouvir e escutar quem toca ao seu lado.

Ainda em relação à situação do dia 24/09/2013, logo que os músicos notaram a diferença de sonoridade reclamaram ao garçom e o mesmo argumentou: “Tocando neste lugar [sala principal] vocês ganham mais, porque mais pessoas escutam e pagam mais *couvert*”. É fato que os clientes que ficam na sala secundária, por exemplo, não escutam com tanta precisão instrumentos acústicos tocados sem amplificação na sala de música e muitas vezes se recusam a pagar a taxa de R\$5,00 referente ao *couvert*. Aos olhos do garçom, o deslocamento da roda para sala principal seria uma solução aceitável para que mais pessoas no bar escutassem a música e pagassem o *couvert*. Porém, esta solução não contemplou as necessidades dos músicos: “a acústica aqui não é boa e nós estamos aqui para tocar e ouvir o que estamos tocando”, disse um dos integrantes da roda. Neste ponto, novamente identificamos o conflito entre o modelo de mercado imposto pelo bar e o modelo social-informal-êmico proposto pela roda.

Os primeiros músicos a chegar geralmente são os três integrantes do núcleo fixo, se por acaso houver atraso ou ausência é necessário garantir a presença de um substituto para desempenhar sua devida função. O vídeo *Chegadas e Despedidas* apresenta um trecho da roda realizada no dia 28/01/2014 que nos dá uma dimensão desta situação: A cena que se inicia aos 20 segundos mostra que, enquanto Maurício, integrante do núcleo fixo, não havia chegado a função

harmônica do violão era desempenhada por Marco Faria⁶⁴. Conforme abordado anteriormente, esta organização garante os elementos musicais necessários para que o choro seja tocado. Caso não houvesse possibilidade de tal substituição os outros músicos teriam que aguardar a chegada de um violonista.

Após os cumprimentos e as saudações iniciais, os músicos sentam-se em volta de uma mesa. Neste momento observo que, quase sempre, os integrantes do núcleo fixo ocupam os mesmos lugares, ou seja, da esquerda para direita temos o pandeirista Ricardo Cury, o bandolinista Tiago Veltrone e o violonista Maurício Tagliadello. Entendo estas escolhas como uma demonstração da necessidade que os músicos possuem de ouvir com clareza e precisão uns aos outros. Vale lembrar que não há amplificação para os instrumentos e que o próprio ambiente do bar pode atrapalhar a performance. Em vista destas condições, temos a escuta como um elemento tão essencial quanto hierárquico, pois ao sentarem juntos para se escutar (e conseqüentemente assegurar as sessões rítmica, melódica e harmônica) os três músicos reafirmam suas identidades de ex estudantes do conservatório de Tatuí e assumem a função de lideranças locais na prática do choro.

Duas considerações são necessárias para entendermos a disposição dos lugares enquanto elemento hierárquico: Primeira, apesar deste modelo de escolha de lugar ser adotado frequentemente, algumas situações demonstram que não se trata de uma imposição. Dito isto, convém observar a descrição (adaptada do diário de campo) sobre os momentos iniciais da roda realizada no dia 28/10/2014:

No dia anterior à realização da roda [27/10/2014] Tiago me informa que chegará atrasado por conta de outro compromisso e solicita que eu assegure a função melódica do instrumento solista. Chego no Almanach [em 28/10/2014] por volta das 20h10. Os músicos chegam, se cumprimentam e ocupam seus lugares na mesa. Enquanto isso o lugar entre Maurício e Ricardo permanece vago. A cadeira referente a este lugar só é ocupada quando Tiago chega. Não houve qualquer combinado sobre reservar tal lugar, foi uma decisão espontânea e coletiva, que já aconteceu em outros momentos [ex: dia 10/09/2013 e 24/09/2013].

Em suma, os músicos que não pertencem ao núcleo fixo e que chegaram antes de Tiago mantiveram vaga a cadeira que geralmente é ocupada por ele, sem que para isso houvesse qualquer imposição ou orientação. Estes dados nos mostram que se trata de uma hierarquia velada entre músicos participantes e

⁶⁴O referido vídeo mostra ainda cumprimentos, saudações e conversas no momento de chegada de uma participante no início da roda do dia 19/11/2013.

integrantes do núcleo fixo. Tal relação é orientada por questões morais como o reconhecimento de performances mais elaboradas (das quais só os músicos do núcleo fixo participam), o respeito à formação musical (que se deu no Conservatório de Tatuí) e o mérito por ter proposto a roda de forma regular em um bar.

A segunda consideração diz respeito às variações no modelo de disposição e escolha dos lugares, como observado no decorrer dos vídeos e nas fotografias 3, 4 e 5⁶⁵. Estas possibilidades levam a crer que o elemento hierárquico está subordinado a características que legitimam a participação de outros músicos e favorecem a escuta. Em outras palavras, é mais importante que os músicos presentes na roda participem e escutem uns aos outros do que reivindicar determinado lugar na intenção de obter status ou reconhecimento.

Sentados nos respectivos lugares, os músicos dão início ao processo de afinação dos instrumentos, geralmente mediado por afinadores eletrônicos ou por aplicativos de celular que desempenham esta função. Tal processo não é exclusivo do começo da roda e pode aparecer sempre que necessário. Conversas variadas fazem parte deste momento, como observado, por exemplo, no dia 28/10/2014. Nesta data a AdC recebeu dois músicos de Ribeirão Preto e o processo de afinação se tornou uma intensa troca entre as opiniões pessoais que cada um possui sobre seus instrumentos e os serviços prestados por *luthiers*⁶⁶. Houve ainda um breve revezamento de violões, no qual os violonistas tiveram a oportunidade de experimentar o instrumento um do outro e emitir suas respectivas impressões.

Em meio ao processo de afinação surgem as primeiras propostas musicais, entendidas neste trabalho como ideias sonoras que carregam a intenção de comunicar aquilo que se deseja tocar. Geralmente são poucas notas, que em alguns casos pertencem à anacruse⁶⁷ e em outros são frases da melodia principal. O importante nesta situação é que estas notas sejam suficientes para proporcionar aos demais a identificação de qual música é proposta. No caso de um instrumento melódico esta proposta aparece no formato de uma frase musical com duração de alguns compassos. Já nos instrumentos harmônicos, esta proposta pode surgir como uma frase musical (como nos melódicos) ou ainda na forma de um

⁶⁵ As três fotografias demonstram o lugar padrão (Fotografia 3) e duas variações de lugares (Fotografias 4 e 5), sendo possíveis outras combinações e variações.

⁶⁶ “Profissional especializado na construção e no reparo de instrumentos de cordas beliscadas, com caixa de ressonância.” (fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Luthier> acesso em 25/04/2015)

⁶⁷ Notas que precedem o tempo forte do primeiro compasso da música.

encadeamento de acordes tocado dentro de uma levada característica. Quanto aos instrumentos de percussão, é possível que a ideia musical seja proposta através da marcação com acentuações características de um ritmo.

Nestes casos o percussionista comunica a intenção de tocar um ritmo específico, ficando a cargo do solista definir qual será a música a ser tocada dentro das características deste ritmo, exemplo: se a proposta musical for uma levada de maxixe, o solista pode optar por tocar *Cheguei, Os Oito Batutas*⁶⁸ entre outras músicas que se enquadram neste ritmo. Caso o percussionista optar por uma música específica, é necessário comunicar verbalmente aos demais: “Vamos tocar o *Cheguei?*”.

Observo que as formas verbais de solicitar um choro são frequentemente utilizadas pela maioria dos participantes. Classifico-as em duas categorias: argumentações e negociações. As argumentações partem de elementos morais e emotivos que o músico proponente utiliza para convencer os outros integrantes, por exemplo: “Vamos tocar *Aeroporto do Galeão*⁶⁹? Gosto muito dela e faz tempo que não tocamos. Já pensou se eu esqueço esta música?” ou “Esta aqui o Jacob do Bandolim gravou! É muito boa, vamos tocar agora?”. Já as negociações acrescentam elementos de troca aos momentos de escolha das músicas: “Tudo bem se tocarmos *Aeroporto do Galeão* daqui a pouco? Acontece que o Marcão já tinha pedido para fazermos *Cadência*.”⁷⁰

Os padrões de proposta musical e as categorias de argumentação e negociação caracterizam os modelos utilizados para definir o repertório ao longo de toda prática. Logo, estes padrões estão presentes do início até o final da roda, de maneira aleatória e sem ordem pré-estabelecida ou sequência de músicas a ser seguida. Normalmente estes modelos são simultâneos a outras ações, como demonstrado no vídeo *Finais, Processos e Propostas*⁷¹. Por conta destas atividades paralelas, as sugestões advindas destes modelos podem ser descartadas, passar despercebidas, ou entrar em conflito (quando dois integrantes sugerem choros diferentes ou quando um dos músicos se recusa a tocar o choro escolhido). Nestes

⁶⁸ Ambas composições de Pixinguinha.

⁶⁹ Choro composto por Altamiro Carrilho.

⁷⁰ Choro composto por Joventino Maciel.

⁷¹ Entre as ações simultâneas presentes no vídeo destaco duas: O processo de afinação do bandolim e a proposta musical para tocar Ternura (01 minuto); A avaliação da forma musical de A Ginga do Mané, que envolve o bandolinista e o pandeirista, a proposta musical dos violonistas para tocar Negrinha e Implicante (cena que vai dos 2' 35" até 4'45").

casos a solução fica a cargo de algum integrante do núcleo fixo, geralmente Tiago, que utiliza a argumentação e a negociação para decidir quais serão as próximas músicas.

Os modelos de escolha do repertório revelam um processo coletivo e informal que é orientado por uma característica específica: não repetir músicas que já foram tocadas. Deste modo, 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. Ocasões internas e externas à roda frequentemente alteram este padrão: As ocasiões internas acontecem geralmente quando um músico argumenta que deseja repetir a música com uma finalidade específica, que pode ser desde seu desenvolvimento pessoal (estudo), até a apresentação do tema para alguém que não estava na primeira vez que o choro foi tocado (vale pontuar que a presença e a dinâmica de participação podem variar de acordo com o horário). A ocasião externa ocorre quando o público solicita que um choro seja tocado, essa solicitação pode ser verbal ou escrita, neste caso são utilizados guardanapos para escrever o nome da música que se deseja ouvir.

Uma vez que a música é definida, faz-se necessário determinar o andamento e a maneira como o choro irá começar. Neste ponto, convém observarmos o vídeo *Começos dos Choros*, que apresenta três possibilidades de iniciar a música escolhida:

- Contagem: “1, 2, 1, 2, 1, 2” com ênfase no andamento. Este modelo é utilizado principalmente nos choros em que as sessões rítmica, melódica e harmônica começam juntas, ou quando a anacruse é insuficiente para determinar o andamento e a intenção de início. No vídeo temos o exemplo do *Arranca Toco*⁷², que possui poucas notas na anacruse, portanto necessita de uma contagem.

- Enunciado: “Vai agora é o *Ansiedade*”.⁷³ Anuncia o título da música que irá começar, porém o andamento é sugerido nas notas da anacruse, que nestes casos é suficiente para determinar o momento que as demais sessões devem começar. O enunciado é utilizado principalmente quando há muitos músicos presentes e/ou diversas sugestões do que tocar. Nestas situações é necessário reafirmar qual música foi escolhida para garantir que todos comecem na mesma música. O vídeo apresenta a anacruse tocada pelo bandolim.

⁷² Choro composto por Jayme Thomas Florence (Meira)

⁷³ Choro composto por Rossini Ferreira.

- Proposta musical: a fala que enuncia o título da música é substituída por um dos modelos de proposta musical explicados anteriormente. É o caso do choro *A Ginga do Mané*⁷⁴, apresentado no vídeo.

Evidente que estas possibilidades podem se intercalar, como quando há o enunciado e a contagem, tudo depende da música escolhida e do contexto geral. Por fim, observo que os instrumentistas envolvidos neste processo estão seguros de que todos os participantes tocam a música selecionada no mesmo tom, esta certeza evita possíveis dúvidas e conflitos em relação à tonalidade. Desta maneira, quando Tiago utilizou uma proposta musical para sugerir que fosse tocada *A Ginga do Mané*, todos os músicos que começaram a tocar estavam conscientes da tonalidade da música.

Decorar os choros 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 de cor 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 de cor. 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 desta 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”.

Tocar de cor comprova que o músico estudou em momentos externos à roda demonstrando assim respeito e comprometimento com a prática. A ação significa ainda desprendimento da partitura e maior interação musical. Em entrevista, Tiago Veltrone esclarece as vantagens de tocar sem partitura:

Tiago - E isso que é uma roda de choro, os caras se encontraram para tocar os temas e não estou falando de ler na roda, tem que ler, mas o músico precisa estar apto e preparado para fazer isso. Por isso que rolam algumas brigas assim “- Anhhh não vou lá porque não pode ler e eu só toco lendo”. Você pode tocar lendo, mas a idéia é você sair fora disso, que a roda é um lugar para compartilhar não só trocar as ideias musicais, mas a troca de

⁷⁴ Choro composto por Jacob do Bandolim.

energia. Você só consegue somar para você mesmo quando você ouve a outra pessoa e o que ela está trazendo para você, entendeu? Quando o cara toca um negócio e você ouve aí você fala “Eu faço assim, mas o cara faz assado. Que legal, eu vou somar com isso, juntar com isso!” Escutar a hora que o cara entra, isso precisa saber! Tem que estar compartilhando, isto é o lance! A comunhão do esquema, comunhão do choro.

A presença das partituras na roda é marcante, em cima da mesa, em estantes específicas ou mesmo no colo dos participantes⁷⁵. Compreendo estas múltiplas possibilidades como um aspecto que comprova a espontaneidade que permeia a roda.

Feita a descrição de como os músicos chegam no bar, ocupam seus respectivos lugares, afinam os instrumentos, escolhem as músicas e iniciam as mesmas, observaremos a seguir como o choro é tocado nesta roda. Para tanto, os próximos tópicos abordarão as possibilidades de participação e de revezamento dos performers na roda, bem como algumas características do repertório em questão.

4.2 Participações

Thomas Turino define performance participativa como uma prática artística na qual existem basicamente dois tipos de papéis: o de participantes e o de participantes em potencial. Todos os presentes podem performar, logo não há discernimento entre artistas e público (Turino, 2008, p.26). O autor desenvolve este conceito ao investigar manifestações nas quais as performances são orientadas por ações coletivas como dançar, cantar, bater palmas e tocar instrumentos diversos (Turino, 2008, p.28).

No caso da roda promovida pela AdC, uma vez que a música escolhida tem início, parte dos ouvintes presentes na sala de música observa atentamente a performance dos músicos, enquanto outra parte se mantém imersa em conversas. Nos outros ambientes do bar alguns clientes marcam a pulsação da música discretamente com as mãos sobre a mesa enquanto outros batem o pé ou movimentam o tronco e a cabeça de maneira sutil. Em linhas gerais, enquanto os artistas tocam o público escuta e, em situações aleatórias, expressa reações

⁷⁵ Aos 4'22" do vídeo “Olhares, gestos e falas” temos um exemplo esta situação.

individuais ao ritmo e ao andamento do repertório. Ações coletivas como as observadas por Turino (dançar, bater palmas e cantar⁷⁶) são exceções.

Em meio a esta audiência, hora atenta, hora desatenta, encontramos instrumentistas que estão inicialmente no papel de público, e em determinado momento pegam seus instrumentos, ocupam um lugar na mesa dos músicos e começam a tocar. Deste modo, 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). Evidente que, nada impede que o público geral aprenda a tocar um instrumento e se junte aos músicos, entretanto esta aprendizagem é um processo gradual, que requer estudo, dedicação e em alguns casos o acompanhamento de um professor. Diferente do contexto observado por Turino, 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.

Neste ponto, estamos diante de um paradoxo: 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 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 instrumental⁷⁷, 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

⁷⁶ 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.

⁷⁷ Conhecimentos teóricos não são essenciais. É possível que um músico sente na roda e toque um choro que aprendeu “de ouvido”, ou seja, através do processo de imitação de uma gravação, sem que haja o conhecimento teórico acerca de leitura de partituras.

no capítulo anterior. Ou seja, mesmo que instrumentistas experientes frequentem o bar, só serão considerados participantes em potencial (e conseqüentemente poderão tocar) se possuírem conhecimento dos códigos e dinâmicas que orientam a roda. Portanto, é sob uma perspectiva social, mas antes de tudo moral, que os próprios músicos entendem a roda como uma proposta “aberta” ou “livre”.

Se, por um lado, os participantes em potencial devem possuir uma gama de conhecimentos musicais e culturais, por outro os integrantes da roda possibilitam que o aprendizado deste conteúdo seja possível. Marco continua:

Marco - (...) A gente sempre puxa para que a pessoa vá lá e apresente bem, para que haja uma evolução porque a proposta é esta, que a pessoa melhore do ponto vista técnico e do conhecimento musical. O que eu vejo é que isso acontece e a gente sempre tem algumas pessoas que vão. Mesmo que esporadicamente, mesmo que elas vão para tocar uma ou duas músicas, mas as pessoas gostam e sempre que tem a oportunidade vão até lá para tocar. E eu percebo que as pessoas chegam e não se sentem afastadas da roda, por algum comportamento nosso elas se sentem acolhidas. Então acho bacana isso porque ao mesmo tempo em que a roda é aberta ela não vira uma coisa bagunçada, sem ordem. Ela preza pela música sendo tocada de maneira boa e sempre com mais pessoas participando. É raro agora as vezes que a gente chega e tem só os integrantes iniciais [músicos do núcleo fixo]. Sempre tem alguém de fora compondo a roda também.

A fala de Marco nos revela que a participação pode ocorrer somente em momentos pontuais. Dada esta condição, é possível que os participantes em potencial permaneçam sentados na mesa, presenciando outras performances e vivenciando o decorrer da roda. Além desta possibilidade, o acolhimento do novo participante é composto por uma série de ações que proporcionam a sua inclusão no grupo, entre as principais destaco: entrega de cópias de partituras, indicações de gravações e incentivos verbais (“Que legal que você veio! Pode voltar quando quiser”). A maior parte destas atitudes provém dos integrantes do núcleo fixo e tem o objetivo de fomentar o envolvimento dos recém chegados com os outros participantes e com o conteúdo praticado. Logo, percebemos que existe um processo estruturado de aprendizagens e vivências que assegura aos interessados o acesso e a permanência na roda. Parte deste processo foi descrito por Flávia durante uma entrevista no dia 11/11/2013:

Flávia - Eu acho que quem vai e fica na roda e toca geralmente é músico mesmo. É difícil ir alguém muito iniciante que não chega tocando. Mas é

aberta. Eu lembro que no começo ia sempre eu e a Luanda, e a gente tocava sempre o mesmo choro, o Pedacinhos do Céu⁷⁸. Ela vazia violão e eu fazia cavaco. Era a única música que a gente fazia junto, era a primeira música que ela estava fazendo no violão e era aberto, tinha esse momento.

A fotografia 6, feita no dia 19 de junho de 2012, aproximadamente um ano antes do início da pesquisa de campo, ilustra o momento descrito por Flávia. Em situações como esta os músicos do núcleo fixo solicitam a participação dos iniciantes, apresentam os mesmos e param de tocar para assistir, e posteriormente avaliar, suas performances. No caso de Flávia e Luanda (ambas licenciadas em música pela UFSCar) os demais integrantes da roda paravam para ouvi-las tocar Pedacinhos do Céu. Após a apresentação da música eram feitos comentários e sugestões visando o aprimoramento da interpretação. Apesar de inclusivo, este procedimento não é definitivo, pois com o passar do tempo espera-se que o performer conquiste autonomia necessária e repertório suficiente para tocar mais choros e solicitar músicas no momento que lhe for conveniente, utilizando para isto uma das propostas musicais mencionadas no tópico anterior.

4.3 Revezamentos.

Uma vez definido quais são os conteúdos necessários para participar e de que maneira estes podem ser adquiridos, observaremos a seguir como acontece a performance participativa na roda da AdC. Inicialmente é importante pontuar que a participação é orientada por revezamentos, que abrangem desde situações de substituição de um instrumentista até a troca de solistas durante a performance de uma música. Os revezamentos são frequentes, dependendo da situação podem ser previamente combinados ou totalmente espontâneos e dinâmicos. Diante destas possibilidades, o presente tópico é dividido em duas partes: A primeira evidencia as trocas que geralmente acontecem no intervalo entre um choro e outro. A última parte apresenta situações que descrevem o revezamento dinâmico dos instrumentistas em momentos específicos no decorrer de um determinado choro.

⁷⁸ Choro composto por Waldir Azevedo.

4.3.1 Trocas de instrumentos (ou “um pandeiro de cada vez”)

Quando Ricardo (pandeirista membro do núcleo fixo) se ausenta da roda, todos olham para a percussionista Keila, que prontamente afina seu próprio pandeiro e assume a função de pandeirista oficial. Alguns minutos depois Ricardo retorna ao seu lugar e começa a tocar percussão, enquanto isso Keila continua tocando pandeiro. Passados três choros, ela propõe que eles voltem às funções anteriores. Ele assume novamente o pandeiro e ela a percussão.

Esta situação, observada no dia 27/08/2013 e adaptada de um registro do meu diário de campo, ilustra a troca simultânea de instrumentos e funções entre os participantes. Esta é uma característica do fazer musical que foi observada em praticamente todas as rodas. O vídeo *Revezamentos* foi elaborado com objetivo de auxiliar na compreensão desta dinâmica, para tal foram compiladas quatro situações presenciadas no dia 25/02/2014 em diferentes momentos da roda (começo, meio e final).

Nas três primeiras cenas, ressaltamos o revezamento entre Ricardo e Keila, que alternam entre os instrumentos de pandeiro e percussão. O pandeiro é considerado a base rítmica da roda, a percussão, por sua vez, executa uma função complementar à do pandeiro, nas palavras de Ricardo: “Se tiver algum outro cara que toca pandeiro eu faço alguma percussãozinha só como acompanhamento, é uma coisa leve, porque a base do choro é o pandeiro.” (trecho da entrevista realizada no dia 26/02/2014). Esta fala enfatiza uma importante característica da roda: só é permitido um pandeiro a cada música. Tal postura visa o equilíbrio acústico, pois a potência sonora do pandeiro é muito superior à de outros instrumentos, como o bandolim por exemplo. Nesta situação específica, podemos dizer que o ato de tocar o pandeiro define a função do participante enquanto pandeirista principal, ou seja, o revezamento dos instrumentos (pandeiro/ percussão) é simultâneo ao revezamento das funções (pandeirista/ percussionista).

Revezamentos ocorrem a qualquer momento e envolvem todos os participantes em diversas funções, na última cena do vídeo, que se inicia em 2’ 22”, observamos que o violonista Marco (à esquerda do vídeo) deita o violão no colo para tocar prato e assumir momentaneamente a função de percussionista. Imediatamente após ele começar a tocar, Maurício o aconselha: “Faz tamborim!”. Marco então começa a tocar no prato uma levada rítmica característica do tamborim, entretanto o

volume é muito alto, e a sonoridade não parece adequada. Estes resultados levam o participante a trocar de instrumento e pegar o tamborim.

Em relação à percussão é importante acrescentar que no decorrer do vídeo observamos a presença de prato, tamborim e bloco. Esta quantidade varia a cada roda, sendo possível ainda o acréscimo do reco-reco, bem como a inexistência de qualquer um, ou ausência de todos os citados. Diferente da restrição ao uso de mais de um pandeiro, duas ou mais percussões podem tocar ao mesmo tempo (como observado na última cena do vídeo), entretanto é preciso discernimento para escolher a mais coerente e conhecimento para tocar de maneira apropriada:

Renan – Como você escolhe percussão que vai tocar? Se vai ser tamborim, reco ...

Ricardo - Na verdade depende da música, se for uma música mais rápida que tem um ritmo mais pro lado do samba, um swingue pro samba, aí você põe um tamborim, até um reco você pode colocar. Às vezes o que você ouviu na gravação você lembra alguma coisa. O *Assanhado*⁷⁹, por exemplo, que tem um tamborim na música, você automaticamente tem que tocar o tamborim (...). Agora, se for um maxixe já exige um reco, um outro instrumento. Se for uma polca, aí tem que ver se tem um bloquinho, que é necessário. Você não pode querer enfeitar muito que você sai fora do padrão também. (Ibid)

Na segunda cena, a partir dos 55 segundos, é possível observar o momento no qual Ricardo escolhe o instrumento de percussão que irá tocar. O músico dispõe do bloco e do tamborim, localizados à sua frente, e opta pelo último, supostamente orientado pelos critérios que mencionou: andamento (“mais rápido”), característica geral (“mais pro lado do samba”) e gravação de referência. Uma vez com o tamborim em mãos, o músico aguarda o início da parte B para começar a tocar. A divisão entre as partes será explicada no próximo subtópico, por hora vale dizer que, mesmo se tratando de “uma coisa leve, só como acompanhamento”, existe um contexto geral que orienta a escolha e um momento adequado para começar a tocar percussão.

Independente de envolver violão, pandeiro ou percussão, os revezamentos que apresentam simultaneidade na troca de instrumentos e funções, trazem alterações na sonoridade, na performance e no repertório. A sonoridade é alterada por conta da mudança de instrumento (Keila, por exemplo, opta por usar seu próprio pandeiro ao invés do instrumento tocado por Ricardo). Já a performance é

⁷⁹ Choro composto por Jacob do Bandolim.

amplamente repensada, pois os jeitos de tocar variam de acordo com as possibilidades sonoras de cada instrumento e com o domínio técnico musical dos instrumentistas (se um participante tocar percussão muito forte, os demais terão que aumentar dinâmica para serem ouvidos). O repertório, por sua vez, é repensado com base nas características idiomáticas de cada instrumento (quando se trata do revezamento na função de solista, por exemplo, esta questão é expressa através de frases como: “Esse é um choro de flauta, fica estranho tocar no bandolim.”⁸⁰).

4.3.2 Revezamento dinâmico de funções (ou “cada um faz uma parte”)

Até o presente momento enfatizei os revezamentos de funções que ocorrem simultaneamente às trocas de instrumentos. Resta observar as situações nas quais os integrantes alternam entre diferentes papéis sem necessariamente revezar de instrumentos, a estes atribuo o nome de revezamentos dinâmicos de funções. Para compreendermos esta possibilidade é necessário explicar de antemão as estruturas e formas musicais presentes na roda. De modo geral, o repertório praticado é dividido em sessões, quase sempre de 16 compassos, intituladas “partes”. Os choros podem possuir duas ou de três partes, identificadas como A, B e C, que se repetem e se intercalam de maneira estruturada, por exemplo: em um choro de três partes, temos a estrutura A-A'-B-B'-A''-C-C'-A''', denominada forma rondó⁸¹. De acordo com Moura (2012, p.21), esta maneira seccional de distribuir as partes e retornar ao tema principal, teve origem na idade média e está presente no choro desde o final do século XIX.

A relação entre a forma musical e o revezamento dos integrantes é de suma importância, pois ao final de cada parte é possível acrescentar ou retirar instrumentos. É o caso da situação observada anteriormente, quando o percussionista aguarda o fim da parte A e início da parte B para começar a tocar. No entanto, nos revezamentos dinâmicos estas alterações envolvem instrumentistas na função de solista e são propostas no final de cada parte, geralmente no décimo quinto compasso:

⁸⁰ “Choros de flauta” geralmente são composições de flautistas, como Altamiro Carrilho, Joaquim Callado, para citar alguns. Semelhante raciocínio é aplicado aos “choros de bandolim”, “choros de cavaquinho” entre outros que são definidos a partir do instrumento tocado pelo compositor. Estas especificidades são utilizadas mais como definição do gosto pessoal do solista (“fica estranho tocar”) do que como regra geral para determinar a participação.

⁸¹ No caso dos choros de duas partes encontramos: A-A'B-B'-A'' ou A-A'-B-B'-A''-B''-A'''.

Os participantes aceitam minha sugestão de tocarmos *Chorando baixinho*⁸². Início a música e nos últimos compassos da parte A olho para Tiago, que toca a harmonia no bandolim. No ato de olhar tenho a intenção de confirmar se ele irá solar a próxima parte. Ele compreende a minha dúvida e faz um sinal de negativo com a cabeça. Toco as primeiras notas do primeiro compasso da parte A' e sou surpreendido por um dedilhado de cordas em uníssono à melodia que toco na flauta. Olho para o lado e percebo que Flávia, que até então tocava a harmonia, começa a solar esta parte no cavaco.

Tal situação ocorreu no dia 11/11/2014, é apresentada aqui como uma adaptação dos dados registrados em diário de campo. Os olhares e os sinais com a cabeça representam algumas das atitudes corporais que serão abordadas no próximo tópico. Por hora, cabe dizer que ao final de cada parte elas são resignificadas e, no caso desta situação específica, auxiliam na comunicação constante entre o solista em exercício (aquele que está tocando a melodia) e os solistas em potencial (instrumentistas que possuem habilidades específicas para executar a melodia de qualquer uma das partes).

Salvo algumas exceções, o padrão observado é de apenas um solista em exercício a cada parte, logo o revezamento com os solistas em potencial é constante e ocorre sempre na transição de uma parte para outra do choro. Estas características orientam a performance na situação descrita anteriormente. Vale lembrar que, enquanto Flávia e Tiago ocupavam a posição de solistas em potencial, eu desempenhava a função de solista em exercício. Ao terminar a primeira parte da música as funções se inverteram, e continuaram a se inverter sucessivamente, de modo que a cada parte temos um participante ocupando a função de solista em potencial: A- Renan / A'- Flávia / B- Renan / B'- Flávia / A'' - Renan / C- Flávia / C''- Renan / A'''- Flávia. Revezamentos desta natureza demandam concentração e comunicação por parte dos envolvidos, pois se ao final de uma parte o solista em exercício parar de tocar (tendo a impressão de que será substituído) é imprescindível que o próximo comece a tocar imediatamente. Em outras palavras, este revezamento precisa ser dinâmico e eficaz, caso contrário a sonoridade geral será prejudicada, pois levará alguns compassos para que o solista anterior retome esta função.

⁸² Choro composto por Abel Ferreira.

Enquanto os solistas participam deste revezamento, os demais participantes continuam a tocar seus instrumentos de acordo com suas respectivas funções. A seguinte tabela apresenta um panorama geral da instrumentação em um choro de três partes com dois solistas, ambos alocados na seção melódica e alternando sistematicamente entre o papel de solista em exercício (assinalados com X nas colunas seção melódica) e solista em potencial (células vazias nas mesmas colunas)⁸³:

Distribuição e revezamento de funções de acordo com a forma musical I							
Parte	Seção melódica		Seção harmônica			Seção rítmica	
	Flauta	Cavaco	Cavaco	Bandolim	Violão	Percussão	Pandeiro
A	X		X	X	X	Y	X
A'		X		X	X	X	X
B	X		X	X	X	Y	X
B'		X		X	X	X	X
A''	X		X	X	X	X	X
C		X		X	X	Y	X
C'	X		X	X	X	X	X
A'''	Y	X	Y	X	X	X	X

Tabela 5: Distribuição e revezamento de dois solistas.

Nesta tabela X representa os instrumentos que tocam em cada parte, e Y os instrumentos que podem ou não tocar na parte indicada. A percussão, por exemplo, não precisa necessariamente tocar nas primeiras vezes de cada parte (A, B e C, sinalizadas com Y), mas espera-se que esteja presente na última parte. A flauta, por sua vez, não tocaria na parte A''' (momento no qual o cavaco assume o papel de solista em potencial), entretanto a última parte é uma exceção, pois dois ou mais

⁸³ Nas tabelas 5 e 6 optei por agrupar os instrumentos de acordo com suas respectivas funções em cada seção. Por exemplo, a seção harmônica é composta por cavaco, bandolim e violão, todos envolvidos com as funções de acompanhamento harmônico. Entretanto, o cavaco também ocupa a função de solista, logo sua presença também na seção melódica. Minha intenção é facilitar a compreensão das situações de revezamento e não aprofundar questões organológicas com base nas características físicas e sonoras de cada instrumento.

instrumentos podem tocar o solo simultaneamente em uníssono e enfatizar a intenção de final.

O modelo representado na tabela 5 corresponde a um revezamento dinâmico de função entre dois solistas. Contudo, outras possibilidades podem surgir como na representação abaixo, na qual o bandolim divide o solo com o cavaco e com a flauta:

Distribuição e revezamento de funções de acordo com a forma musical II								
Parte	Seção melódica			Seção harmônica			Seção rítmica	
	Flauta	Cavaco	Bandolim	Cavaco	Bandolim	Violão	Percussão	Pandeiro
A	X			X	X	X	Y	X
A'		X			X	X	X	X
B			X	X		X	Y	X
B'	X			X	X	X	X	X
A''		X			X	X	X	X
C			X	X		X	Y	X
C'	X			X	X	X	X	X
A'''	Y	X	Y	Y	Y	X	X	X

Tabela 6: Distribuição e revezamento de três solistas.

Quando três ou mais solistas em potencial tocam um choro com a forma rondó padrão, a quantidade de repetições é insuficiente para que todos assumam a função de solista em exercício nas três diferentes partes (é o caso do cavaco, que no contexto ilustrado pela tabela, iria tocar apenas nas partes A, A' e A''). Diante desta questão, a forma musical pode ser alterada, principalmente no que diz respeito a novas repetições que variam de acordo com o interesse e a necessidade dos participantes. Como demonstrado na seguinte situação, registrada em meu diário no dia 08/10/2013:

Decidimos começar a roda com *Cadência*⁸⁴ e Alcides menciona que tocará essa música na roda pela primeira vez. Neste momento somos em três solistas: ele com o saxofone, Tiago com o bandolim e eu com a flauta. Ao final da parte B, quando todos esperam retornar para parte A final, Tiago

⁸⁴ Choro composto por Joventino Maciel.

olha a sua volta e solicita verbalmente uma nova repetição: “- Faz mais um B!”. Prontamente os outros integrantes atendem seu pedido e alteram a forma padrão⁸⁵.

Cadência é um choro de duas partes e a forma convencional de tocá-lo é A-A'-B-B'-A''-B'''-A'''. Porém, na situação descrita, Tiago propôs alterações que deixaram a música com a estrutura A-A'-B-B'-B''A''-B'''-A'''. A alteração causada pelo acréscimo da parte B'', antes da parte A'', permitiu que os três solistas em potencial pudessem tocar todas as partes. Aparentemente esta alteração foi orientada pela situação colocada inicialmente por Alcides, que tocava o choro pela primeira vez em público, logo era esperado que ele tivesse a oportunidade de tocar todas as partes.

Alterações de forma ocorrem ainda quando os solistas em exercício improvisam a melodia que será tocada. Antes de prosseguir, convém esclarecer que neste trabalho os improvisos são entendidos de acordo com a definição de Cortes (2012, p.34), ou seja, uma construção rítmico-melódica elaborada em tempo real sobre uma sequência de acordes ou progressão harmônica pré-estabelecida. Nas palavras do autor:

Para a realização de tal improvisação, o músico utiliza todo o material musical que foi absorvido através de estudo prévio (citações de outras músicas, figuras rítmicas recursivas, fraseado relacionado do gênero em questão, dentre outras coisas). (...) Acredita-se que a improvisação reside na maneira de articular esses elementos no momento da performance, nas escolhas feitas pelo solista, nas conexões que ele realiza entre os elementos estudados e aquilo que o ouvinte espera como resultado final. (Cortes, 2012, p.35)

De volta à AdC, os improvisos quase sempre acontecem em choros específicos, como *Cochichando* e *Sonoroso*⁸⁶, e geralmente ficam restritos à parte C. Entretanto, após a parte B, o solista em exercício pode propor novas repetições em qualquer uma das partes desde que comunique tais alterações aos demais participantes. Há ainda situações nas quais todos os instrumentistas improvisam. Neste caso a função de solistas em potencial pode ser assumida por qualquer participante e a parte a ser improvisada é repetida de acordo com o número de músicos dispostos a elaborar tais construções rítmico-melódicas. Uma característica a ser ressaltada é que, apesar destas variações e possibilidades, o choro só termina

⁸⁵ Outro exemplo desta alteração pode ser observado em 0'15" do vídeo *Olhares, Gestos e Falas*, cena que será analisada por outro viés no próximo tópico.

⁸⁶ Choros compostos por Pixinguinha e K-ximbinho, respectivamente.

quando retorna para parte A, logo temos uma estrutura bem diferente da forma rondó padrão observada anteriormente:

A - A' - B - B' - [B] - A^{Anterior a parte C} - C - C' - [C] - A^{Anterior à [A]} - [A] - A^{Final}.

Por [B] compreendo as possíveis repetições da parte B para improvisar; [C] por sua vez significa a possibilidade de repetir a parte C para improvisar, e [A] representa os improvisos que podem acontecer em qualquer uma das três partes antes do A^{Final}. [B], [C] e [A] são entendidas como possibilidades indeterminadas de repetição, pois a quantidade de vezes que serão repetidas fica a cargo do contexto geral e do participante que assumir a função de solista em exercício. Apesar de tamanha abertura, dificilmente estas partes são repetidas mais do que 3 vezes, pois o participante que improvisa permanece atento às condições de revezamento, visando dar oportunidade a todos os solistas em potencial.

Neste ponto retorno ao diálogo com Thomas Turino, que aborda questões de forma e de repetição em contextos de performance participativa. De acordo com o autor, a forma é aberta quando os acontecimentos musicais são influenciados por interações do momento e alguns detalhes sonoros não podem ser previamente combinados. Desta maneira, a participação aberta possibilita que a forma musical seja alterada conforme a demanda específica do seu contexto. Ainda segundo Turino, estas características marcam a principal diferença entre performance participativa e performance de apresentação. (TURINO, 2008, p.37).

Até aqui os conceitos desenvolvidos por Turino em relação à performance participativa se aproximam do fazer musical observado na roda. Todavia, o autor enfatiza ainda formas musicais cíclicas, cujo início e final se mantêm abertos e nas quais o material musical (motivos, frases e seções) são repetidos diversas vezes (TURINO, 2008, p.38). Estas características no entenato fogem dos padrões observados na AdC, pois as repetições não se intensificam por um longo período de tempo, e quando ocorrem visam novas construções rítmico-melódicas elaboradas em tempo real (improvisações), sempre retornando para parte A antes de terminar.

Finalmente entendo que, o repertório praticado na roda possui uma forma padrão (A-A'-B-B'-A''-C-C'-A''' no caso de um choro de três partes) que foi estabelecida ao longo do tempo e atualmente está presente na maior parte das gravações e apresentações de choro. Todavia, este padrão sofre alterações na roda e estas são orientadas pelas possibilidades de improvisação e pela quantidade de solistas em potencial, cada qual com suas argumentações (como no caso de Alcides

em 08/10/2013). Logo, o que caracteriza o fazer musical na roda como uma performance participativa não é organização estrutural da música, mas a possibilidade de sofrer alterações, imprevistos e dinâmicas de acordo com o contexto participativo geral.

4.4 Olhares, gestos e falas: a performance na roda

Em *Por que cantam os Kĩsêdjê*, Anthony Seeger argumenta que as performances estabelecem, restabelecem e alteram a significação do fazer musical, determinando assim importantes relações entre indivíduos e grupos (2015, p.139). Neste processo o envolvimento do corpo é fundamental e acontece de maneiras variadas (ibid, p.164). Já no texto “Etnografia da música”, Seeger observa as características da performance em contextos variados e nos aponta que, independente das especificidades dos gêneros musicais, o corpo está sempre presente. Segundo o autor: “Quando os performers iniciam, movem seus corpos de certa forma, produzem certos sons e impressões, eles se comunicam entre si por meio de sinais para coordenar a performance.” (2008, p.238).

Na roda da AdC os músicos tocam seus instrumentos sentados ao redor de uma mesa. Tal característica determina que a relação corpo - música - movimento seja mediada por olhares atentos e gestos discretos, quase sempre compostos por movimentos de tronco e de cabeça. Em alguns casos estes movimentos são tão sutis e espontâneos que necessitam de falas para serem compreendidos. O fato é que tanto as falas quanto os olhares e gestos adquirem diferentes significados ao longo da prática e orientam a performance dos choros, diante desta importância descrevo a seguir algumas situações nas quais estes recursos são utilizados. Na maioria das vezes estas ações são complementares, portanto a estrutura de subtópicos utilizada a seguir não busca isolá-las, mas sim enfatizar suas potencialidades para melhorar a compreensão dos seus respectivos significados.

4.4.1 Olhares.

No âmbito da presente pesquisa o ato de olhar constitui parte fundamental da performance e está diretamente associado a uma série de outras expressões e ações, como explica Rudolf Laban: “As expressões faciais relacionam-se aos

movimentos da cabeça, que servem para dirigir os olhos, ouvidos, boca e narinas na direção de objetos dos quais se espera ter impressões sensoriais” (LABAN,1978 p.48). A esta definição acrescento que, na roda de choro, os olhares são atitudes coletivas que ocorrem na relação entre os performers, geralmente com a intenção de comunicar algo.

Esta ação ocorre de maneira simples e dinâmica: o músico direciona o olhar aos participantes com o qual deseja se comunicar e estes prontamente reagem. Trata-se de uma performance tão discreta quanto espontânea. Os conteúdos e os significados desta ação corporal são múltiplos e variam de acordo com o contexto geral e a intenção de quem olha, por exemplo: na situação observada anteriormente logo que o pandeirista deixa sua função os olhares se voltam para a percussionista solicitando que ela assuma o pandeiro. Neste caso, os olhares significam um convite para o revezamento de instrumentos e de funções. Já em outro contexto, os olhares podem sinalizar a avaliação de uma ideia musical, como na situação apresentada aos 2’35” do vídeo *Olhares, gestos e falas*. Nesta cena o olhar de Tiago vem acompanhado de um sorriso, que simboliza a aprovação do fraseado utilizado pelos violões naquele instante. Ainda no mesmo vídeo podemos observar momentos nos quais os olhares constituem um índice de atenção e concentração que orientam a performance. Trata-se dos instantes 3’38” e 4’11”, nos quais o pandeirista e o violonista olham para o solista em exercício, que neste caso é Tiago, para confirmar o começo e o fim do breque.

Diante da diversidade de significações que um olhar pode assumir, Clifford Geertz (1989, p.5-7) utiliza justamente a ação de piscar os olhos como metáfora para discutir a diferença entre “descrição superficial” e “descrição densa”. Ao descrever diferentes intenções no ato de piscar, Geertz (em diálogo com Gilbert Ryle) define o objeto de uma etnografia como “uma hierarquia estratificada de estruturas significantes” (ibid, p.5) através das quais o etnógrafo buscar um caminho continuamente. Para este autor, a etnografia é uma descrição densa, que apresenta uma “multiplicidade de estruturas conceituais complexas”. (ibid, p.7)

Ao abordar o olhar enquanto performance na roda, observo a presença de estruturas conceituais hierarquicamente mais complexas do que as ações descritas até aqui. Cito como exemplo a última cena do vídeo *Olhares, gestos e falas*, mais precisamente em 7’35”, na qual o performer fecha os olhos enquanto toca. Esta ação simboliza o “não olhar” e dá a entender que a comunicação com os demais foi

cessada momentaneamente. Entretanto também podemos compreendê-la como um ato simbólico altamente expressivo, pois apesar dos olhos fechados do solista em exercício, a comunicação entre os participantes passa a ser orientada por gestos e movimentos de tronco e cabeça. Portanto, não se trata apenas da atitude isolada e contraditória de fechar os olhos, mas de um conjunto de ações corporais que enfatizam a impressão geral de um performer altamente concentrado, imerso em um universo de intenções e interpretações.

4.4.2 Gestos

Entre 2007 e 2008 realizei uma pesquisa de iniciação científica com o objetivo de compreender e analisar o processo de ensino–aprendizagem no fazer musical do grupo Rochedo de Ouro⁸⁷. Este trabalho envolveu uma investigação etnográfica que evidenciou a relação corpo–música–movimento na transmissão de conhecimento dos baques de maracatu. Algumas características do grupo Rochedo de Ouro foram extremamente coniventes à pesquisa, dentre as quais destaco duas principais: 1- os participantes tocam seus instrumentos em pé, o que facilitou a visualização, o registro e a compreensão dos movimentos; 2- Diferentes baques exigem acentuações distintas, que por sua vez são enfatizadas com movimentos de maior ou menor abrangência. Logo, gestos maiores produzem acentuações mais fortes.

No contexto de uma roda de choro, no entanto os músicos permanecem sentados, o que limita a área de atuação e a amplitude dos movimentos. A esta característica soma-se ainda a situação de que os instrumentos são tocados com gestos sutis, mais contidos do que os movimentos utilizados nas alfaias do Rochedo de Ouro. Diante destas características, a compreensão dos gestos utilizados para tocar choro na roda carece de observação e de registros minuciosos, que demonstrem a integração entre variados movimentos e a influência nas acentuações e fraseados. É o caso da paletada do bandolim, observada em 1'00" do vídeo *Olhares, gestos e falas*.

Na presente pesquisa compreendo os movimentos como uma integração de ações corporais no espaço, no tempo e com respectivo peso e fluência. No caso da paletada, demonstrada no vídeo, trata-se de uma ação corporal que integra os movimentos de mão, braço, tronco, cabeça e expressões faciais. Com isso, a

⁸⁷ Para maiores informações consultar: BERTHO e NESPOLI (2008) e BERTHO (2008).

intenção de Tiago é evidenciar as notas acentuadas de maneira mais forte e intensa que as demais. Para tal, o bandolinista utiliza um gesto musical, conforme definido por Fernando Iazzetta, ou seja: “um movimento dotado de significação especial. É mais do que uma mudança no espaço, uma ação corporal, ou um movimento mecânico: o gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento” (IAZZETTA, 1997, p.7). Iazzetta propõe que os gestos musicais sejam pensados como geradores de significação que produzem ou representam sons para auxiliar na compreensão dos acontecimentos sonoros. Ao refletir sobre a relação entre performer e instrumento, o autor fundamenta ações presentes tanto nos baques do Rochedo de Ouro quanto nas paletas da Academia do choro:

O corpo do instrumentista e seu instrumento atuam em simbiose na produção musical e o seu comportamento conjunto interfere na compreensão do resultado sonoro que produzem. Um gesto violento do instrumentista aumenta a eficácia expressiva de um ataque sonoro brusco, assim como expressões corporais do cantor podem enriquecer a articulação de uma frase musical. (ibid, p.8)

Outro exemplo a ser sinalizado sobre a relação entre os gestos e o aumento da eficácia expressiva pode ser observado nas acentuações e convenções que o pandeiro faz em 1'50" presente no mesmo vídeo. Neste caso os movimentos de tronco e cabeça do pandeirista estão ritmicamente conectados às acentuações da melodia ao passo que seu olhar se mantém fixo, concentrado nas impressões sensoriais que podem resultar desta ação.

Assim como o pandeirista e o bandolinista, cada instrumentista possui expressões que marcam sua performance individual com gestos sonoros específicos. Entretanto, a compreensão da performance na roda não fica restrita às ações individuais, pois se expande aos gestos sonoros que influenciam coletivamente na dinâmica geral da execução dos choros. Tratam-se de ações corporais propostas por um integrante com a intenção de comunicar determinado conteúdo específico. Situações que nos dão exemplo de como estas ações corporais possuem influência coletiva estão organizadas no vídeo *Olhares, gestos e falas*, entre as principais ressaltado: a proposta de alteração de dinâmicas em 3'17"; a

alteração na forma 5'15''⁸⁸ e por fim as propostas alterações de andamento em 7'11''.

4.4.3 Falas

As falas estão presentes do início ao final da roda, inclusive em meio à execução dos choros. Alguns dos vídeos mencionados anteriormente apresentam diversos diálogos, como as conversas em *Finais processos e propostas* ou ainda as saudações em *Chegadas e despedidas*. Todavia, as falas enfatizadas neste subtópico são aquelas utilizadas como recursos verbais que auxiliam e orientam na condução da performance. Ou seja, são aquelas utilizadas em situações nas quais os olhares e os gestos precisam de auxílio para sua compreensão, constituindo, portanto um suporte para melhorar a comunicação entre os participantes.

Um exemplo deste uso das falas já foi mencionado anteriormente quando Tiago propõe aos demais participantes uma alteração na forma da música⁸⁹. Outro exemplo pode ser observado na primeira cena do vídeo *Olhares, gestos e falas*, mais precisamente em 0'15'', na qual o choro *O Rasga*⁹⁰ está encontra-se no final da parte A'', que de acordo com a forma padrão seria a última parte. No entanto, antes do possível término da música, Tiago utiliza a fala para solicitar a repetição de mais uma parte B. Nesta atitude somam-se ainda gestos e olhares, todavia é diferente da situação apresentada a pouco, na qual a alteração da forma é proposta apenas com os gestos.

A diferença entre propor uma ideia exclusivamente por meio de gestos e sinalizar a mesma ideia utilizando falas em concordância com os gestos merece nossa atenção. Anteriormente, ao tratar da importância do gesto, mencionei a cena que se desenrola em 5'15'', na qual procuro acompanhar a alteração da forma durante o revezamento de solistas. Diante desta possibilidade, a comunicação foi feita exclusivamente através dos gestos, pois enquanto o solista em potencial faz os gestos o solista em exercício continua a tocar. Já na situação que envolve *O Rasga*, percebemos que só há um solista, portanto sem condições de parar de tocar para sinalizar uma aparente repetição. Assim, a fala enquanto recurso verbal que auxilia e

⁸⁸ Convém observar que, após a proposta de alteração da forma musical, ela é posteriormente confirmada em 5'58'' e 6'40''. Ambas as situações nas quais Tiago para de tocar após ter a certeza que outro músico assume a função de solista em exercício.

⁸⁹ Situação vivenciada em 08/10/2013.

⁹⁰ Choro composto por Pixinguinha.

orienta a condução da performance é utilizada apenas quando necessária, em casos nos quais os gestos e os olhares não são suficientes ou não podem expressar a totalidade da situação.

As falas empregadas neste tipo de recurso geralmente são discretas e direcionadas, respeitam a dinâmica geral da música (são pronunciadas bem abaixo volume geral) e buscam resumir em poucas palavras o significado da mensagem a ser transmitida. Na situação descrita anteriormente, por exemplo, a fala é precisa: “-B”, que no contexto geral no qual é referida significa a repetição de mais uma parte B. Desta maneira, falas emitidas com baixo volume de voz, e em momentos específicos auxiliam no desenrolar de aspectos gerais do fazer musical.

4.5 Interações

Em uma noite de roda de choro, os músicos estão sujeitos a três tipos de interação: com o público, com os trabalhadores do bar e entre eles mesmos. As interações entre os músicos foram descritas anteriormente, portanto resta observarmos no presente tópico as duas remanescentes.

A relação entre performer e público é fundamentalmente espontânea e informal, os músicos frequentemente cumprimentam, conversam e atendem pedidos de choros que o público solicita, conforme demonstrado no início deste capítulo. Estas ações sociais e o contexto informal geral presente no bar nos levam a crer em uma aparente proximidade entre estes dois atores. Neste ponto, convém recorrer novamente à Seeger para fundamentar as relações entre os participantes da roda:

Quando os performers iniciam, movem seus corpos de certa forma, produzem certos sons e impressões, eles se comunicam entre si por meio de sinais para coordenar a performance. Sua performance tem certos efeitos físicos e psicológicos sobre a audiência, fazendo surgir um tipo de interação. Na medida em que a performance avança, o envolvimento entre os performers e sua audiência continua, surge a comunicação, que geralmente resulta em vários níveis de satisfação, prazer e até êxtase. O que quer que isso signifique, quando o evento termina os performers e sua audiência têm uma nova experiência, através da qual eles avaliam suas concepções anteriores sobre o que aconteceria e sobre o que acontecerá na próxima vez. (SEEGER, 2008, p.238)

Na AdC, observo que o envolvimento com o público é marcado fundamentalmente por variados níveis de satisfação e prazer. Todavia, ao

analisarmos com maior profundidade, temos um cenário de distanciamento, muitas vezes inconsciente, estabelecido por parte do próprio público.

De volta aos dados do questionário apresentado no capítulo anterior, temos um número significativo de pessoas que frequentam o bar às terças feiras por motivos que não envolvem a roda.⁹¹ Poderíamos então compreender a relação performer-público como uma simples divisão: de um lado os que estão no bar para de fato assistir a roda e de outro os que frequentam o local indiferentes à roda e aos choros. Contudo, esta divisão se mostra equivocada, pois não leva em consideração a ação que realmente importa para o fazer musical: o ato de ouvir.

Independente da motivação que levou o cliente até o bar, a escuta dos choros tocados na roda pode ser direta ou indireta. No primeiro caso, o público se envolve com a performance, chegando ao ponto de escutar atentamente um choro do começo ao final. Já a escuta indireta ocorre quando o repertório passa despercebido, alimentando uma ação impessoal e distante. Podemos localizar esta atitude como sendo típica das performances de apresentação, que segundo Turino são marcadas pelo distanciamento entre artistas e audiência (TURINO, 2008, p.26).

Vale recordar que a roda possui duração de três horas e é realizada em uma mesa que ocupa a sala que fica no centro do bar. Estas características influenciam significativa e paralelamente os dois tipos de escuta, pois podem contribuir tanto para desatenção do músico (após algumas horas os performers podem se desconcentrar e ouvir o choro indiretamente) quanto para atenção da platéia (quando um cliente do bar, sem pretensão algum de escutar música, passar pela sala de música e se interessa pelo que é tocado naquele momento). Portanto, compreendo que a audição na roda é um ato flexível, que oscila entre a completa atenção e a total indiferença. Ou seja, além das conversas e dos cumprimentos, a relação performer-público é marcada pela variação entre escutar atentamente e ouvir descompromissadamente.

A relação com os trabalhadores do bar pode ser igualmente mediada pela escuta, pois em determinados momentos estes atores chegam a interromper o trabalho para ouvir e prestar atenção. Um exemplo pode ser encontrado na primeira cena do vídeo *Presença dos garçons*. Nesta cena temos o momento final da roda

⁹¹ Das 22 pessoas que responderam o questionário 12 frequentavam o bar por outros motivos que aparentemente não possuíam relação com roda.

sendo assistido por um dos garçons, que se mantém tão envolvido a ponto de se emocionar. O cruzamento destas funções (garçom/ouvinte) ocorre na dimensão do sensível, onde o ato de ouvir é determinante para participação na roda. Desse modo, é possível uma aproximação com o que Márcio Goldman (2003) considera como “devir-nativo”, ou seja: “O devir, na verdade, é o movimento através do qual um sujeito sai de sua própria condição por meio de uma relação de afetos que consegue estabelecer com uma condição outra” (GOLDMAN, 2003, p. 464).

A escuta, portanto é entendida como uma dinâmica local que favorece tanto a performance quanto as interações (seja com os garçons, seja com o público) da roda de choro. Logo compreendo que, participar de uma roda de choro (seja ouvindo ou tocando) pode ser compreendido como um processo identitário, mutável, efêmero e múltiplo, mediado pelo devir nativo da escuta.

Finalmente destaco a última cena do mesmo vídeo, na qual temos um exemplo claro de como a relação com os trabalhadores do bar contribui para o fazer musical informal e espontâneo praticado na roda. Trata-se do momento no qual o gerente do bar se aproxima da roda para ser servir comidas e bebidas aos músicos. Esta ação ocorre em meio à execução musical sem que ocorram consequências para performance dos músicos. Os itens trazidos pelo garçon são colocados sobre a mesa, dividindo o espaço com instrumentos e partituras.

Conclusão:

Em um dos questionários elaborado por mim e respondido pelos participantes (músicos e público) das rodas do projeto AdC no dia 2 de julho de 2013, temos a seguinte questão: “O que significa participar de uma roda de choro? (Procure justificar)”. Praticamente todas as respostas apresentaram conteúdos relacionados à amizade, satisfação, troca de experiências e vivências. Ao observar estes dados considero que a roda propõe muito mais do que a parte musical. É um lugar de encontro e de celebração, no qual as pessoas se sentem bem em tocar, ouvir e partilhar música.

Sensações de bem estar relacionadas ao fazer musical estão associadas à prática do choro desde sua origem. Pedro Aragão (2013 p.61-120), por exemplo, dedica um capítulo de seu livro para tratar da participação dos chorões na “vida festiva”, contexto no qual as rodas eram um dos principais meios de entretenimento.

De algum modo estes valores e costumes se perpetuaram ao longo do tempo, porém adquiriram outros significados que não apenas a alegria de tocar. Cabe notar que, dos doze questionários respondidos, quatro apresentam respostas que remetem à ideia de tradição, a saber: “Resgatar o melhor da cultura brasileira” / “Resgatar a cultura em minha cidade” / “Aprender algo da “alma” brasileira, viver uma cultura popular” / “Valorizar nossa cultura”

Entendo que para estes integrantes participar da roda é uma ação que não proporciona somente a sensação de prazer, mas simboliza o “resgate”, o “aprendizado” e a “valorização” daquilo que é por eles considerado como autêntico e dotado de valores culturais. Assim, a resignificação do festivo aparece carregada de múltiplos discursos que levam os integrantes a incorporar conceitos como respeito e compromisso.

Se retomarmos o diálogo com Schechner, veremos que o comportamento restaurado é o “processo chave” para todo tipo de performance. Trata-se de “eu me comportando como se fosse outro (...) em outro tempo ou estado psicológico” (SCHECHNER, 2006, p.34) Em resposta à mesma pergunta do questionário – apresentada anteriormente – um dos participantes demonstra surpreendente proximidade com a definição de Schechner: “Participar da roda é perceber a capacidade de executar a obra de grandes mestres, perceber que se pode inserir em músicas de outras épocas.” Os participantes acreditam no potencial artístico, cultural e transformador de suas performances, e por isso são capazes de sensibilizar desde o público que escuta atentamente os choros até os trabalhadores do bar, que no desenrolar de suas funções interagem e participam da roda.

Antes da AdC, o fazer musical informal, regular e aberto voltado à prática do choro não existia na cidade de São Carlos. Entretanto, não se trata de um evento isolado, pois ao observarmos as possibilidades de produção e organização sonora do interior paulista, nos deparamos com uma rede heterogênea de produção musical (FINNEGAN, 1989), neste caso associada ao choro. O cruzamento das diferentes características das rodas de diferentes cidades, nos mostra que os caminhos musicais do choro nesta região se cruzam sob diversas instâncias: no intercâmbio dos músicos, nos contatos que surgem em festivais e rodas, na honra de tocar com músicos convidados e na reivindicação pela presença dos músicos locais.

Observar a dinâmica de revezamento e participação neste espaço é estar imerso em na ambiguidade participação/apresentação. Enquanto flautista, tocando

choro na roda, fica claro que qualquer pessoa pode adquirir o conhecimento musical necessário para ocupar um lugar e participar. Evidente que este ato demanda um treinamento longo, de meses de dedicação e comprometimento, entretanto é um aprendizado tão possível quanto provável. Enquanto pesquisador, aplicando questionários ao público, fica evidente o distanciamento e o conhecimento musical que separa os que tocam e os que ouvem. Logo as categorias de performance participativa e performance de apresentação apresentadas por Turino, podem parecer ambas adequadas.

Meu argumento final é que a roda de choro da AdC possui um fazer musical híbrido, pois apresenta características tanto da performance participativa quanto da performance de apresentação. Ao longo de sua execução na roda, o choro adota novas formas e sonoridades, sempre aberto a participações (algumas vezes inesperadas) por meio de revezamentos. Por conta destas características considero sua performance mais participativa do que apresentacional. Com efeito, Turino, afirma que “provavelmente há muitos grupos que combinam atitudes presentacionais e participativas” (TURINO, 2008, p.55) acredito que a roda se enquadra nesta definição.

Entrevistas, questionários, fotografias, vídeos e diário de campo. Estas ferramentas proporcionaram a experiência da pesquisa participante, onde foi possível mapear e vivenciar inúmeras situações sociais e práticas culturais que se desdobram a partir da roda em questão. Ao utilizar a etnografia da música, para investigar essa prática, foi possível registrar e observar situações que dialogaram com diversos conceitos teóricos, como o comportamento restaurado, proposto por Schechner (2006), as categorias da performance, estabelecidas por Turner (1988), entre outros.

Concluo, apontando que a roda tem seu território marcado por questões conflituosas, como exemplo a presença do “moderno” e a busca pelo “tradicional”, porém é dinâmica e está sujeita a alterações e transformações. Ao realizar o mapeamento do fazer musical e das possibilidades da performance, busco não apenas as características dos aspectos sonoros mas uma interpretação pessoal dos códigos que orientam uma etapa de um processo constante e contemporâneo.

Referências:

- AGUIAR, Márcio Mucedula. **As organizações negras em São Carlos**: política e identidade cultural. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 1998.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Rosane Maria de. **Fotografia e antropologia**: olhares fora-dentro. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2002.
- ARAGÃO, Pedro. 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 <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-07-1/MeC07-1-Pedro-Aragao.pdf>>.)
- _____. **O Baú do Animal**: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- ARAÚJO Samuel, PAZ Gaspar, CAMBRAIA Vicenzo. **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares / organizadores. Rio de Janeiro, RJ: FAPERJ: Mauad X, 2008.
- ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. **Em Pauta**, vol. 13, n. 20, junho, 2002.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. **Etnomusicologia no Brasil**: Algumas tendências hoje. Antropologia em primeira mão. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- _____. **A festa da Jaguatirica**: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- BEAUD, Stephane; WEBER, Florence (Coaut. de). **Guia para a pesquisa de campo**: produzir e analisar dados etnográficos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- BECKER, Howard Saul. **Art worlds**. Berkeley: Univ. of California, 1982.
- BERNARDO, Marco Antonio. **Waldir Azevedo**: Um cavaquinho na história. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2004.
- BERTHO, R.; NESPOLI, Eduardo. O ensino-aprendizado do maracatu no grupo Rochedo de Ouro. In: XVII Congresso Anual da ABEM, 2008, São Paulo. **Anais do XVII encontro anual da ABEM**, 2008.
- BERTHO, Renan. O ensino-aprendizagem do maracatu no grupo Rochedo de Ouro. **Relatório de iniciação científica**. Departamento de Artes e Comunicação (DAC); Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH); Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), 2008.
- 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.
- BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 2000, 6 ed. [1973].
- BLACKING, John; BYRON, Reginald (ed.). **Music, culture, & experience**. Chicago, IL: University of Chicago, 1995.
- CAIUBY NOVAES, S. **O Uso da Imagem na Antropologia**. In SAMAIN, Etienne Ghislain. *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo, SP: Hucitec: SENAC São Paulo, 1998.
- CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11. ed. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2010.
- CARVALHO, J. J. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Revista Anthropológicas**. Ano 14, vol.21 (1): 39-76 (2010).
- CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao Municipal. 4. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1998.

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.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto música enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

COPLAN, David. Ethnomusicology and the meaning of tradition. In BLUM, Stephen (ed.) et al. **Ethnomusicology and modern music history**. Urbana, IL: University of Illinois Press, c1991.

CORTES, Almir. **Improvisando em música popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira. 2012. 285 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000856383>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

COSTA, Pablo Garcia. **Modernizei meu Choro sem descuidar do roteiro tradicional**: Tradição e Inovação em K-Ximbinho (Sebastião Barros). Dissertação de Mestrado. Departamento de Música do Instituto de Arte, Universidade Federal de Brasília, 2009.

DATRINO, Renata Martinês. **São Carlos nos Jornais**: representações e cotidiano 1889 – 1901. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de São Carlos, 2006.

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.

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

DOIN, José Evaldo de Mello; PERINELLI NETO, Humberto; PAZIANI, Rodrigo Ribeiro and PACANO, Fábio Augusto. A Belle Époque caipira: problematizações e oportunidades interpretativas da modernidade e urbanização no Mundo do Café (1852-1930) - a proposta do Cemumc. **Rev. Bras. Hist.** [online]. 2007, vol.27, n.53 [cited 2015-03-18], pp. 91-122

FINNEGAN, Ruth. **The hidden musicians**: making-music in an English town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FREIRE, Vanda Lima Bellard (org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

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.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. **Memória musical de São Carlos**: retratos de um conservatório. Tese (doutorado). Universidade Federal de São Carlos, 2004.

FURLAS, Héllen Aparecida. **Reflexos do desenvolvimento urbano em São carlos**: relações conflituosas entre Policiais e populares no final do século XIX e início do século XX. Cadernos Ceru v. 21, n. 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

GALIZIA, F. S. ; SILVA, José A. ; MOREIRA, D. L. ; ALMEIDA, D. M. F. ; BARBANO, E. P. ; FERNANDES, F. ; FALCHETI, J. R. . Projeto Conhecendo o Choro. In: IV Semana de Educação Musical e VIII Encontro Regional Sudeste da ABEM, 2012, São Paulo. **Anais da IV Semana de Educação Musical e VIII Encontro Regional Sudeste da ABEM**. São Paulo: ABEM, 2012. v. 8. p. 360-368.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, RJ: Livros Técnicos e Científicos, c1989.

_____. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2001.

GIESBRECHT, Érica. **O Passado Negro**: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através das performances de legados musicais. 2011. 422 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000806188&opt=1>>. Acesso em: 1 jul. 2014.

GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, vol.46, n.2, 2003, p. 423-444 .

GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A música e o risco**: etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical. São Paulo, SP: EDUSP: FAPESP, 2006.

HOBSBAWM, Erick e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1997.

IAZETTA, F. A Música, o Corpo e as Máquinas. **Revista Opus IV** (4), pp 27-44, 1997.

JAMBERSI, Belissa do Pinho; ARCE, Alessandra. A Escola Normal e a formação da elite intelectual da cidade de São Carlos (1911 – 1930). **Revista HISTEDBR** On-line, Campinas, n.33, p.122-141, mar.2009.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. Ed. Brasiliense. 5. Edição. 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.

LIMA, Renata Priore. **O processo e o (des)controle da expansão urbana de São Carlos** (1857-1977). 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-07042008-111630/>>.

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

MARCONDES, Marcos Antonio. **Enciclopédia da música brasileira**: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas**: a música popular na cidade de São Paulo - final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE: Bienal, 1997.

_____. **Metrópole em sinfonia**: historia, cultura e musica popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo, SP: Estação Liberdade: FAPESP, 2000.

_____. História e historiadores da música popular urbana no Brasil. In: **VI Congresso Latinoamericano IASPM/AL**. Buenos Aires, 2005. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/vincidemoraes.pdf>> Acesso em: 13/06/2014

MOURA, Rafael M. **O toque de Midas do choro**: estabilidade e fricção a luz das tópicas. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Brasília, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. In: NESTROVSKI, Arthur Rosenblat (Coaut. de). **Lendo musica**: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo, SP: Publifolha, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul** : modernismo e musica popular. Rio de Janeiro, RJ: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.

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

PEREIRA, João Baptista Borges. **Cor, profissão e mobilidade**: o negro e o rádio de São Paulo. 2. ed. São Paulo, SP: Editora da USP, 2001.

PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 2, v. 1, p. 34-60, jul.-dez. 2013.

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

ROUILLE, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo, SP: SENAC São Paulo, c2009.

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

_____. In **Decantando a Republica**: inventario histórico e político da canção popular moderna brasileira. Coautoria de Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, Jose Eisenberg. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP: Nova Fronteira: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. Uma roda de choro concentrada: reflexos sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: **Anais do IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical**. Belém, set 2000.

SCHNEIDER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 1988.

_____. **Performance studies**: an introduction. 2nd ed. New York, NY; London: Routledge, 2006.

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

_____. **Por que cantam os Kĩsêdjê**: Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEEGER, Charles. In NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology**: twenty-nine issues and concepts. Urbana, IL: Univ. of Illinois, 1983.

SILVA, Helen de Castro. **A biblioteca da fazenda Pinhal e o universo de leitura na passagem do século XIX para o século XX**. Tese (doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara. Araraquara: s. n., 2002.

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.

Sites:

SQUEFF, Enio; WISNIK, Jose Miguel. **Musica**. 2. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.

TRAVASSOS, Elizabeth. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. **Cadernos de Campo** (São Paulo, 1991), Brasil, v. 16, n. 16, p. 191-200, mar. 2007. ISSN 2316-9133. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50063>>. Acesso em: 01 Jul. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v16i16p191-200>.

_____. **Modernismo e musica brasileira**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2000.

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

TURNER, Victor Witter. **The anthropology of performance**. New York, NY: PAJ, c1988.

VALENTE, Paula Veneziano. **A improvisação no choro**: História e reflexão. DAPesquisa, v. 7, p. 272-283, 2010.

VALENTE, Paula Veneziano. Choro - Gênero e Estilo - Conceitos e Reflexões. João Pessoa: **Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 2012. Pp. 619-698.

WOLTZENLOGEL, Celso; GUERRA PEIXE, César (Coaut. de). **Metodo ilustrado de flauta**. 3. ed. São Paulo, SP: Vitale, 1995.

ZAGURY, Sheila. **Os Grupos de Choro nos Anos 90 no Rio de Janeiro**: suas Re-Leituras dos Grandes Clássicos e Inter-Relações entre Gêneros Musicais. 2014. 263 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. In: **Eccos Rev. Cient.**, UNINOVE, São Paulo: (n. 1, v. 3): 105-122. 2001. Acesso em 20/11/2013.

Lista de sites:

<http://academiadochoro.com.br/projetos/> (último acesso em 25/06/2015)

<http://jacobdobandolim.com.br/> (último acesso em 20/06/2014).

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Luthier> acesso em 25/04/2015)

<http://pt.wiktionary.org/wiki/couvert> . (último acesso em 17/06/2014).

<http://www.casadochoro.com.br/cards/view/1567> (último acesso em 05/05/2015)

<http://www.conhecendochoro.com.br/> (último acesso em 05/05/2015)

<http://www.saocarlos.sp.gov.br/> (último acesso em 17/06/2014).

<http://www.saocarlos.sp.gov.br/index.php/historia-da-cidade/115269-historia-de-sao-carlos.html>
(último acesso em 17/06/2014).

<http://www.semanaseugeraldo.com/> (último acesso em 05/05/2015)

<http://www2.ufscar.br/aufscar/auniversidade.php> (último acesso em 20/06/2014).

<http://www3.fai.ufscar.br/contribuintedacultura/chorandohist.html> (último acesso em 05/05/2015)

<https://ptbr.facebook.com/ProjetoChoroDaCasa> (último acesso em 05/05/2015)

<https://www.facebook.com/academiadochoro>. (último acesso em 05/05/2015)

<https://www.google.com/maps/place/São+Carlos> (último acesso em 20/06/2014).

Anexo I – Exemplo de roteiro utilizado na decupagem dos vídeos

Data	Arquivo	Tempo	Ação
2013/11/19	- 0728 -		Flavia chegando; Rafael com estante de partitura.
	- 0730 -		Flavia, Maurício e Ricardo tocando, Tiago não havia chegado; Rafael com estante de partitura; Anderson fala: "Eu saí numa foto lá na federal!"
	- 0747 -		Flávia lendo na mesa; Rafael na estante.
2014/01/28	- 1194 -		Roda com Tiago, Marco, Ricardo e Rafael; Maurício chega, cumprimenta Rafael e começa a tocar; ERRO ao voltar do Breck; Rafa com estante de partitura.
	- 1195 -	1'43"	Tiago pede p voltar na terceira; Keila e Marco aplaudem; Marcão comenta "Faz tempo / Esqueci o B e o C"
	- 1235 -		Keila no pandeiro; Marcão, Alcides e Dani assistindo: "Chorar não pode"

obs:

Roda
no
outro
canto
da sala.

Anexoll – Questionário de Pesquisa I

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Questionário de Pesquisa I – 02/07/2013

Título da Pesquisa: Identidade e performance nas rodas de choro de São Carlos

Orientando: Renan Moretti Bertho

Orientador: Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira

1. Identificação

Nome:

Idade:

Cidade natal:

Profissão:

2. Participação na roda de choro

Como é a sua participação na roda?

Há quanto tempo você participa?

Com qual frequência?

A sua participação na roda o auxiliou em atividades que desenvolve em outro ambiente?

3. Aprendizagem

Quais conteúdos (musicais ou não musicais) você aprendeu com a sua participação na roda?

Como você assimila esse aprendizado?

O conteúdo aprendido é utilizado em outros momentos do seu dia-a-dia, ou você utiliza esse conhecimento somente nas rodas?

4. Impressões gerais

Quais são suas impressões gerais sobre a roda?

AnexoIII – Questionário de Pesquisa II

INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICAQuestionário de Pesquisa II - 28/10/2014

Título da Pesquisa: Performance e participação nas rodas de choro de São Carlos

Orientando: Renan Moretti Bertho

Orientadora: Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira

Identificação (opcional):

1.1 Nome:

1.2 Idade:

1.3 Cidade natal:

1.4 Profissão:

1.5 E-mail / Telefone:

1.6 Toca algum instrumento? Se sim, qual?

Qual o principal motivo da sua presença no Almanach Café e Restaurante?

() Opções do cardápio;

() Roda de choro;

() Outro. Especifique: _____

Como soube que hoje seria realizada uma roda de choro?

() Internet;

() Amigos;

() Outro meio. Qual? _____

() Não fiquei sabendo.

Já presenciou rodas de choro em outros lugares de São Carlos?

() Não;

() Sim. Onde? _____

Quais são suas impressões sobre a roda de choro? (espaço aberto para sugestões, opiniões pessoais e críticas)

AnexoIV – Modelo de entrevista semiestruturada

- Contextualização da pesquisa;
- Apresentação;
- Como começou a tocar?
- Quais são suas principais influências?
- Como começou a frequentar rodas de choro?
- Qual a relação dos choros com as rodas?
- Como a roda afeta sua vida?
- Quais os momentos mais marcantes de uma roda?
- O que gostaria de mudar na roda que frequenta?

Anexo V – Fotografias

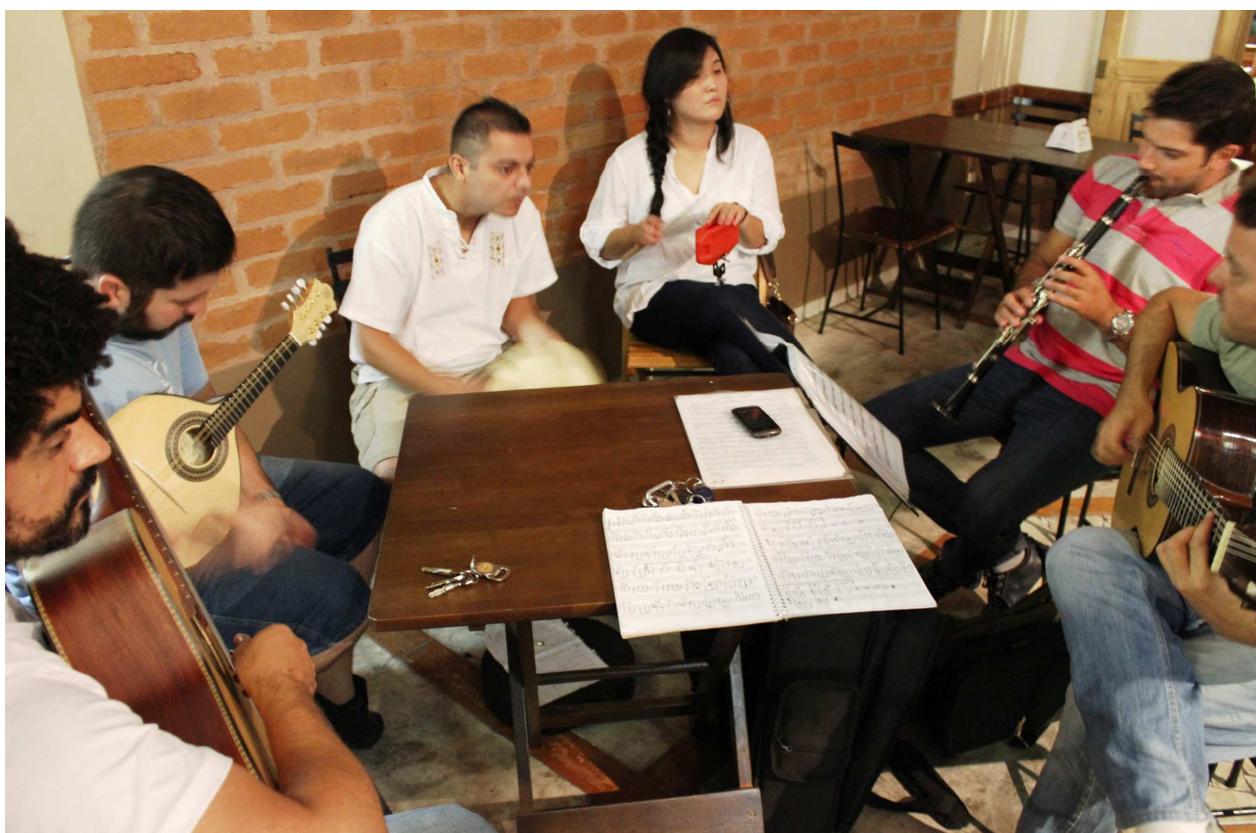
Fotografia 1: *Couvert* R\$4,50



Fotografia 2 – Alcides



Fotografia 3: Padrão dos lugares



Fotografia 4: Variação 1 (no padrão dos lugares)



Fotografia 5: Variação 2 (no padrão dos lugares)



Fotografia 6: Flávia e Luanda

Anexo VI – Parecer Consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa

FACULDADE DE CIÊNCIAS
MÉDICAS - UNICAMP
(CAMPUS CAMPINAS)



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Performance e memória nas rodas de choro de São Carlos.

Pesquisador: Renan Moretti Bertho

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 24423214.9.0000.5404

Instituição Proponente: Instituto de Artes

Patrocinador Principal: FUNDAÇÃO DE AMPARO A PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 566.545

Data da Relatoria: 17/03/2014

Apresentação do Projeto:

O projeto visa investigar duas rodas de choro que são realizadas periodicamente na cidade de São Carlos, buscando compreendê-las enquanto performances (ou, "uma atividade cultural dinâmica, refeita, reelaborada, reproduzida criativamente ao longo do tempo,"), bem como o processo de construção das suas memórias (ou, da lembrança de "aspectos musicais e sociais das rodas de choro do Rio de Janeiro em meados do século XIX").

Será realizado um trabalho de campo com a finalidade de observar e vivenciar as performances e as memórias nas rodas de choro.

A coleta de dados será feita a partir de uma série de perguntas, que serão registradas em filmagens, fotografias, gravações e caderno de campo, além da participação nas rodas, conversas com os integrantes, entrevistas e elaboração de questionários.

Os dados recolhidos serão analisados segundo as abordagens musicológica e antropológica.

Na primeira, a música é compreendida enquanto texto e sua avaliação posterior é pautada nas gravações dos registros musicais. A abordagem antropológica, por sua vez prevê a ida a campo e insere o pesquisador no contexto cultural.

O trabalho deve gerar uma dissertação e um curta metragem para ilustrar o conteúdo escrito

Objetivo da Pesquisa:

Compreender a performance e a memória presentes em duas rodas de choro, entendendo esses

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

Bairro: Barão Geraldo

CEP: 13.083-887

UF: SP

Município: CAMPINAS

Telefone: (19)3521-8936

Fax: (19)3521-7187

E-mail: cep@fcm.unicamp.br

FACULDADE DE CIÊNCIAS
MÉDICAS - UNICAMP
(CAMPUS CAMPINAS)



Continuação do Parecer: 566.545

espaços enquanto contexto cultural onde se realiza a prática musical.

Além disso, pretende-se problematizar diferenças e semelhanças entre as rodas de choro associando essas características com diferentes autores que discutem performance.

Finalmente, pretende-se documentar e registrar as práticas musicais e sociais que caracterizam as rodas.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Acreditamos que não há riscos potencialmente prejudiciais aos sujeitos nesta pesquisa.

Um benefício almejado seria a divulgação das rodas de choro e compreensão de seus elementos culturais.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa tem objetivos claros e metodologia bem definida.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O TCLE está em conformidade com a resolução CNS 466/2012 e, conforme recomendado no parecer anterior, a autorização da organização onde serão feitas as observações trazem a assinatura do responsável.

Recomendações:

Não há recomendações a serem feitas.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O projeto obedece as recomendações da resolução 466/2012.

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Considerações Finais a critério do CEP:

Cabe ao pesquisador desenvolver o projeto conforme delineado, elaborar e apresentar os relatórios parciais e final, bem como encaminhar os resultados para publicação com os devidos créditos aos pesquisadores associados e ao pessoal técnico participante do projeto (Resolução 466/2012 CNS/MS).

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

Bairro: Barão Geraldo

CEP: 13.083-887

UF: SP

Município: CAMPINAS

Telefone: (19)3521-8936

Fax: (19)3521-7187

E-mail: cep@fcm.unicamp.br

FACULDADE DE CIENCIAS
MEDICAS - UNICAMP
(CAMPUS CAMPINAS)



Continuação do Parecer: 566.545

CAMPINAS, 25 de Março de 2014

Assinador por:
Fátima Aparecida Bottcher Luiz
(Coordenador)

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

Bairro: Barão Geraldo

CEP: 13.083-887

UF: SP

Município: CAMPINAS

Telefone: (19)3521-8936

Fax: (19)3521-7187

E-mail: cep@fcm.unicamp.br

Anexo VII – Termo de consentimento livre e esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você foi convidado(a) para participar do projeto “PERFORMANCE E MEMÓRIA NAS RODAS DE CHORO DE SÃO CARLOS”. Este projeto será realizado com músicos, organizadores e participantes de rodas de choro de São Carlos, SP e tem como objetivo geral compreender performance e memória presentes em duas rodas de choro, entendendo esses espaços enquanto contexto cultural onde se realiza a prática musical.

Você pode aceitar ou não a participar deste estudo. Caso você aceite participar, é importante estar ciente que a pesquisa se dará por meio de observação participante e entrevistas dirigidas semi-estruturadas nas quais os músicos, organizadores e participantes de rodas de choro terão total liberdade de dizer somente o que desejarem.

A sua participação é muito importante. Desta maneira você estará contribuindo para o avanço do conhecimento científico e para a compreensão, documentação e registro das práticas culturais, sociais e musicais que caracterizam as rodas.

Caso você não queira continuar a participar, você poderá sair do estudo e retirar seu consentimento a qualquer momento sem prejuízo para a sua prática musical. Será garantido também que a sua participação não interferirá em seu processo de trabalho, tão pouco em suas atividades artísticas e/ou sua relação pessoal com o pesquisador principal.

Você poderá obter todas as informações que quiser sobre este estudo e pela sua participação você não receberá qualquer valor em dinheiro nem terá qualquer responsabilidade com as despesas necessárias para a realização deste estudo.

Você tem garantia de que os seus dados serão mantidos como informação confidencial e as informações por você fornecidas - incluindo seu primeiro nome – serão registradas através de anotações, fotografias e filmagens e serão para uso em estudo, apresentação em palestras, congressos e publicação em livros e revistas dirigidos a profissionais da música e áreas afins.

Anexo VIII – Vídeos

Os vídeos também estão disponíveis *online*, no seguinte endereço:

bit.ly/performanceadc