Performance, significado e interação no musicar participativo/apresentacional de uma roda de choro

[Performance, meaning and interaction in participatory/presentational musicking of a roda de choro

Renan Moretti Bertho[1]

Este trabalho, que tem apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), contém trechos de minha dissertação de mestrado (BERTHO, 2015).

RESUMO · Rodas de choro são espaços destinados ao musicar do choro, uma música fundamentalmente instrumental que surgiu nas camadas populares do meio urbano no Brasil do século XIX. Atualmente, essas rodas articulam elementos de *performances* participativas e apresentacionais de acordo com os significados construídos e com as experiências adquiridas. O texto parte de uma etnografia realizada em uma roda de choro para abordar quatro ações performáticas: os olhares, os gestos, as falas e as interações. Meu argumento é que aspectos performáticos do musicar são relacionais – e por vezes sincrônicos – em suas dimensões participativa e apresentacional, ressignificam-se na coletividade e expressam o engajamento dos participantes e a interação entre eles.·
PALAVRAS-CHAVE · Etnomusicologia; roda de choro; *performance*; significado; interação. ·

ABSTRACT · Rodas de choro are spaces for the musicking of choro, a kind of fundamentally instrumental music that appeared in the popular layers of the urban environment in nineteenth-century Brazil. Nowadays, these rodas articulate elements of participatory and presentational performances according to the meanings constructed and the experiences acquired. The text is based on an ethnography realized in a roda de choro to approach four performance actions: looks, gestures, speeches and interactions. My argument is that performative aspects of musicking are relational – and sometimes synchronic – in their participatory and presentational dimensions, they re-signify themselves in the collective, express the participant's engagement and their interactions. · **KEYWORDS** · Ethnomusicology; roda de choro; performance; meaning; interaction.

Recebido em 28 de dezembro de 2018
Aprovado em 6 de julho de 2019

BERTHO, Renan Moretti. *Performance*, significado e interação no musicar participativo/apresentacional de uma roda de choro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 83-99, ago. 2019.

CC BY NC

DOI: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i73p83-99

1 Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

Ao longo de quase 150 anos de história, o choro ocupou diversos espaços, desde as primeiras rodas até as redes sociais que permeiam o mundo digital atualmente. Em linhas gerais, podemos considerar essa música como um gênero instrumental urbano e popular surgido no Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XIX[2]. Naquele momento, o choro era praticado essencialmente no formato de rodas, ou seja, eventos conduzidos por um grupo base, quase sempre formado por músicos, que asseguravam o desempenho das funções harmônica, melódica e rítmica[3]. Diante de inúmeras transformações sociais, culturais, tecnológicas e econômicas, diferentes formas de tocar essa música se tornaram possíveis: os músicos que tocavam nas rodas se profissionalizaram e começaram a atuar também nos palcos (BESSA, 2010, p. 34); variados grupos se formaram e marcaram presença nas rádios e nas gravadoras (LIVINGSTON-ISENHOUR; GARCIA, 2005, p. 88-98); anos mais tarde garantiriam ainda um espaço na televisão (SOUSA, 2009, p. 31-36).

Atualmente, os músicos que se dedicam ao choro atuam profissionalmente em diferentes formações – desde trabalhos solos até grupos grandes, como é o caso das orquestras de choro – e muitos marcam presença no meio virtual através da inserção em redes sociais e em plataformas digitais. Embora haja inúmeros contextos para atuação profissional (como shows em teatros, apresentações em bares, casas de espetáculo e eventos particulares), muitos desses músicos conservam o hábito de participar voluntariamente das rodas, pois consideram esse espaço essencial para o aprendizado de novas músicas e para a manutenção da sociabilidade. Diante da possibilidade de atuar em ambientes tão distintos, as maneiras de tocar variam, levando em conta fatores estruturais de cada situação. Um show no teatro – com horário marcado para começar, microfonação dos

2 A lista de autores que abordam a história do choro é vasta. Dentre os mais expressivos na atualidade, vale destacar os trabalhos de Bessa (2010) e Lima Rezende (2014) – ambos fundamentados por orientações de historiografia crítica – e Aragão (2013), mesclando historiografia, etnografia e análise do discurso.

3 No choro, geralmente essas categorias dividem-se em instrumentos solistas (flauta, bandolim, clarinete, saxofone, entre outros) e acompanhadores (violões de seis e sete cordas, cavaco, pandeiro e variadas percussões). Há de se mencionar o uso da voz, no entanto, poucos choros possuem letra, o que torna essa prática pouco usual.

instrumentos e repertório definido – demanda um tipo de *performance*. Já uma roda no bar – com os instrumentos soando acusticamente, sem um repertório definido a priori e tampouco um horário estipulado para terminar – demanda jeitos de tocar diferentes dos observados no teatro.

A dinâmica das rodas de choro na atualidade é relativamente simples: uma vez garantidas as funções harmônica, melódica e rítmica, pode haver troca de instrumentos e revezamento entre os integrantes do grupo base e os demais participantes. Essas alternâncias resultam na diversidade de faixa etária, gênero, classe social e ainda conciliam a participação de instrumentistas de variados níveis de formação, dos profissionais aos amadores, incluindo iniciantes. Desse modo, cada roda possui características próprias, bem como aspectos de produção e organização sonora que se articulam e variam de acordo com situações e contextos. Com efeito, são espaços destinados à performance musical onde o choro é (e sempre foi) praticado (BERTHO, 2015, p. 46).

Entre 2013 e 2015 realizei uma pesquisa etnográfica com foco na performance e no fazer musical de uma roda promovida pela Academia do Choro (AdC), em São Carlos (SP)[4]. Nessa roda, os músicos tocavam seus instrumentos sentados ao redor de uma mesa. Tal característica determinava que a relação corpo-música-movimento fosse mediada por olhares atentos e gestos discretos, quase sempre compostos de movimentos de tronco e de cabeça. Em alguns casos esses gestos eram tão nítidos e precisos que pareciam estar em perfeita sincronia; em outros casos eram tão sutis e espontâneos que necessitavam de falas para serem compreendidos. O fato é que tanto as falas quanto os olhares e os gestos adquiriam diferentes significados ao longo da prática, significados que eram negociados sempre que necessário e, de modo geral, orientavam a performance dos participantes. Sendo assim, o presente texto parte de uma etnografia para abordar aspectos do musicar em uma roda de choro, evidenciando quatro principais ações: os olhares, os gestos, as falas e as interações. Uma vez que essas ações constituem parte essencial da performance, surge a seguinte questão: como essas interações se dão no decorrer do processo "performativo"?

A fim de entender significados e experiências empíricas que permeavam o musicar na roda da AdC, lanço mão de algumas teorias advindas da etnomusicologia. Inicialmente dialogo com Thomas Turino (2008; 2018) ao compreender o campo da música ao vivo como sendo dividido em dois tipos de performances: a participativa e a apresentacional. Posteriormente me aproximo das ideias de Britta Sweers (2018) para observar as tensões decorrentes desses dois tipos de performance, bem como os aspectos que devem ser relativizados em suas respectivas análises. Aproximo-me ainda das propostas de Martin Clayton (2013) para abordar possíveis modelos de significação e de interação que podem surgir a partir da performance musical. Finalmente, meu argumento é que aspectos performáticos do musicar são relacionais, e por vezes sincrônicos, em suas dimensões participativa e apresentacional, ressignificam-se na coletividade e expressam sistematicamente o engajamento dos participantes e a interação entre eles.

---

4 A pesquisa foi realizada entre 2013 e 2015 no Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação da Profa. dra. Lenita W. M. Nogueira e com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp (nº do processo 2013/08972-1). Como fruto, surgiu a dissertação intitulada *Academia do Coro:* performance *e fazer musical na roda*.

Perspectivas teóricas

No início de Music as social life, Thomas Turino (2008) propõe uma alternativa para a classificação e conceitualização da música. Em vez de manter proposições estilísticas baseadas em estruturas exclusivamente sonoras, o autor observa como o fazer musical se relaciona em diferentes esferas ou campos. Turino empresta o conceito de campo social, cunhado por Pierre Bourdieu na década de 1980, para se referir ao "domínio específico de uma atividade, definida pelo propósito e pelos objetivos dessa atividade tanto quanto por valores, relações de poder e tipos de capital" (TURINO, 2008, p. 26)[5]. Orientado por esse conceito, são propostas duas categorias para pensar os campos sociais de atuação musical: música em tempo real (subdividida em performance apresentacional e performance participativa) e processos de gravação (categoria subdividida em música de alta-fidelidade e música artística de estúdio)[6]. Embora esses campos possam se relacionar, o presente artigo enfocará exclusivamente o campo da música em tempo real, evidenciando as tensões e os contrastes entre performance apresentacional e performance participativa.

Segundo Turino, performance participativa é uma prática artística na qual existem basicamente dois tipos de papéis: o de participantes e o de participantes em potencial. Logo, todos os presentes podem "performar", pois não há discernimento entre artistas e público (TURINO, 2008, p. 26). O autor desenvolve esse conceito ao investigar manifestações nas quais as performances são orientadas por ações coletivas como dançar, cantar, bater palmas e tocar instrumentos diversos. Enquanto a performance participativa é marcada por práticas que propiciam a atuação até mesmo de iniciantes (forma musical aberta, começos e finais espontâneos, variação intensiva, menosprezo da performance individual, alta repetitividade, poucos contrastes dramáticos, texturas densas, ritmo e métrica constantes), a performance apresentacional, por sua vez, tem como principal objetivo expor concepções artísticas aprimoradas ao público (para tanto, são utilizadas formas fechadas e predefinidas, finais e começos organizados, extensivas variações, ênfase no virtuosismo individual, repetições balanceadas, contrastes combinados, texturas transparentes e variações de ritmos e métricas).

A chave para compreensão desses conceitos está nos processos de adaptação que as manifestações tradicionalmente participativas tiveram ao longo do tempo até se adequarem ao formato apresentacional. Para ilustrar essa relação de mudanças – quase sempre pautada na dicotomia passado/modernidade – Turino cita três exemplos observados em diferentes partes do mundo: a passagem das old-time string bands para o bluegrass nos Estados Unidos; a presença da tradicional flauta pan andina nas casas noturnas de Paris, Buenos Aires e La Paz; e, no Zimbábue, menciona o caso da Shona mbira, um tipo de música cerimonial que nos anos 1980 foi adaptada para ser tocada em bandas e gravada em alta-fidelidade (TURINO, 2008, p. 59-60).

---

5 As traduções das citações de textos em inglês para o português são de minha responsabilidade.

6 Livre tradução dos originais "*presentational performance*", "*participatory performance*", "*high fidelity music*" e "*studio audio art*".

No Brasil, esse processo não foi diferente com o choro. Virgínia Bessa (2010, p. 235) observa que, entre as décadas de 1930 e 1940, houve um distanciamento social, ideológico e estético entre a música popular brasileira e suas origens populares. A essa hipótese somam-se as ideias de Pessoa e Freire (2013) ao analisarem como a tecnologia impactou a performance e a construção das estruturas utilizadas no acompanhamento do choro. Semelhante comparação viria a ser feita anos mais tarde pelo próprio Thomas Turino (2018, p. 17-28) ao analisar como as gravações das old-time string bands influenciaram as performances apresentacionais bem como a criação e a manutenção de certos cânones.

Grosso modo, práticas musicais tradicionalmente realizadas de maneira participativa se moldaram para ocupar novos espaços e atender demandas de mercado, adquirindo assim características apresentacionais. Estamos diante, portanto, de um musicar híbrido: estruturalmente participativo e fundamentalmente apresentacional. Ou seja, as estruturas históricas que originaram performances participativas – como, por exemplo, a alta repetitividade, os poucos contrastes dramáticos e as texturas densas – foram se modificando com o passar do tempo. Pouco a pouco essas dinâmicas absorveram novos valores e incorporaram fundamentos apresentacionais – como repetições balanceadas, contrastes combinados e texturas transparentes.

Ao observar as dimensões do musicar apresentacional em uma comunidade local, Britta Sweers (2018, p. 31) argumenta em prol da necessidade de abranger a "função real das performances de apresentação em um contexto local" de modo que não sejam abordadas apenas as complexidades e as nuances desse musicar. Por meio de uma autoetnografia, a autora registra o cotidiano de um coral em Pinneberg (Alemanha), envolvendo desde ensaios até apresentações. Apesar da orientação apresentacional, o coral em questão também dispõe de sutis elementos participativos, como a presença de um grupo de cantores iniciantes, dinâmicas de informalidade e até de improvisação ao longo do ensaio (SWEERS, 2018, p. 36). Nota-se uma aparente tensão entre os objetivos apresentacionais, que constituem as atividades oficiais do coro, e as eventuais e involuntárias características participativas, notadas principalmente a partir da rotina habitual do grupo. Diante dessa divergência, Sweers relativiza seu ponto de vista em três aspectos: dimensão histórica; formas de comportamento; funções e valores da performance. Ao considerar esses aspectos é possível construir uma análise baseada em múltiplas funções, como as interconexões entre audiência e performers.

A autora demonstra como o foco no desenvolvimento de características apresentacionais influencia o musicar do grupo em diversos aspectos: formato de ensaio, escolha do repertório, vestimenta dos integrantes, disposição dos mesmos no concerto, entre outros. Partindo desta contextualização, é demonstrado empiricamente de que forma a linguagem, os olhares, os gestos e os sinais direcionam o musicar do grupo na intenção de cumprir os seus objetivos apresentacionais (SWEERS, 2018, p. 33-40). São observadas ainda as influências dessas características na comunidade local apontando, por exemplo, os lugares onde ocorrem os eventos, por que ocorrem nesses lugares e não em outros, bem como a repercussão dos mesmos em jornais e no calendário oficial da cidade.

Mais do que apresentar aspectos essenciais de um musicar apresentacional, a autoetnografia de Sweers demonstra como as características e especificidades de um

tipo de performance influenciam na construção do significado e na experiência dos indivíduos envolvidos direta ou indiretamente no evento. Assim, compreendo que o significado e a experiência são variáveis relacionais e mutáveis influenciadas pelos padrões e orientações dos tipos de performance.

Em Experience and meaning in music performance, Martin Clayton, Byron Dueck e Laura Leante (2013, p. 1) definem experiência como aquilo que as "pessoas realmente fazem e o que elas sentem quando estão engajadas com a música". Significado, por sua vez é definido como "o que poderíamos chamar de ideias corporificadas: conceitos cujos significados estão ligados a experiências físicas de performance musical, mas pouco devem à mediação linguística" (CLAYTON; DUECK; LEANTE, 2013, p. 1). Significado é compreendido ainda como um componente das práticas discursivas que dá formas às experiências musicais, sendo responsável inclusive por determinar aquilo que os performers devem ou não fazer. Vale ressaltar que a noção de discurso para esses autores não é algo estagnado, mas uma "camada interpretativa sobreposta à performance [...] revelada como uma prática que tanto influencia quanto é influenciada pela experiência corporal da música" (CLAYTON; DUECK; LEANTE, 2013, p. 2). Sendo assim, tanto os músicos quanto os ouvintes são capazes de construir discursos para atribuir valores e significados à música, ao contexto onde ela acontece, às ideias e aos objetos associados a ela.

Uma das argumentações feitas pelos autores é que um estudo de proximidade da performance – algo semelhante ao que Sweers (2018) chamou de "função real" – permite explorar "relações dialéticas entre o discursivo e o experiencial e entre o ideológico e o corporificado" (CLAYTON; DUECK; LEANTE, 2013 p. 2). Essa abordagem propõe novas maneiras de compreender a performance, a experiência e o significado. Movimentos corporais, por exemplo, são associados aos significados e suas possíveis recepções. Passa-se então a observar de quais maneiras o gesto pode dar forma física à experiência de escuta; como pode refletir um contexto cultural; e como possui sua própria "performatividade" (CLAYTON; DUECK; LEANTE, 2013, p. 8). Vale concordar com os autores quando afirmam que "Músicos frequentemente caracterizam e se comunicam sobre música através de gestos" (CLAYTON; DUECK; LEANTE, 2013, p. 11). De acordo com esse ponto de vista, os movimentos e os gestos são culturalmente imbuídos de significado social. Em outras palavras, o conteúdo incorporado previamente pelo performer, ou ainda "corporificado" – livre tradução de embodiment –, serve como um ponto de articulação entre os conceitos culturais, os pressupostos ideológicos e a música.

Via de regra, os gestos que constituem determinada performance, estão sincronizados entre si. Os dedos da mão de um violonista, por exemplo, apresentam um complexo grau de sincronia, sendo imprescindível que cada dedo toque as cordas em seu devido tempo. Entretanto, quando o violonista toca junto com outra pessoa, observamos que os dedos da sua mão também estabelecem uma relação de sincronia para além deles próprios, sincronizando-se com os braços do baterista ou com os golpes de língua do saxofonista. Pensar os limites e as interações desses gestos no tempo e no espaço nos coloca diante da complexidade dos processos de sincronização. Em Entrainment, ethnography and musical interation, Martin Clayton utiliza a teoria dos sistemas dinâmicos ou complexos para explicar processos que se auto-organizam.

O autor compreende sistemas dinâmicos como modelos utilizados para observar comportamentos que interagem, levando em conta agentes e fatores independentes (CLAYTON, 2013, p. 17). Parte dessa teoria está diretamente relacionada ao conceito de *entrainment* – termo traduzido neste texto como embarcamento[7] – definido como "um corpo teórico que busca explicar como processos rítmicos autônomos interagem" (CLAYTON, 2013, p. 20). Vale notar que os processos rítmicos presentes em um sistema complexo podem pertencer a domínios diferentes, ou mesmo existir em escalas distintas de espaço e tempo. Um dos exemplos mais expressivos desse processo me parece ser o embarcamento do nosso ritmo circadiano no período de 24 horas correspondente a um dia. Nesse caso, o ciclo de luz solar e escuridão está sincronizado com o nosso comportamento biológico através da sensibilização do nervo óptico e da regulação do núcleo supraquiasmático. Em uma situação de embarcamento, os níveis de sincronia podem variar de acordo com o contexto, ocasionando desde sentimentos de amizade e coesão social até a coordenação interpessoal das oscilações neurais.

No caso específico de uma *performance* musical, o embarcamento pode ser observado nas ações independentes realizadas entre diferentes participantes em um mesmo evento. Clayton (2013, p. 22-23) coloca que é possível identificar esse fenômeno através do rastreamento de áudio, do reconhecimento dos padrões de movimento corporal e da identificação dos padrões de onda cerebral. Dependendo do tipo de informação e dos dados disponibilizados, o embarcamento musical pode ser estudado em três diferentes níveis: intraindividual, interindividual e intergrupo. O primeiro nível trata das coordenações entre as partes do corpo de um instrumentista, como o movimento dos dedos do violonista citado anteriormente. Nesse caso, os padrões métricos observados são identificados como habilidades motoras adquiridas anteriormente que se relacionam com processos neurológicos inconscientes (CLAYTON, 2013, p. 31). Passando para o nível interindividual, temos as sincronias presentes entre os indivíduos de determinado grupo. Apesar de a teoria dos sistemas dinâmicos abordar a auto-organização de agentes autônomos, Clayton observa que esses princípios nem sempre são aplicáveis no contexto de um grupo musical. Quatro motivos são apresentados para justificar essas diferenças:

- cada participante do grupo pode ter a plena intenção de performar um ritmo diferente, criando relações individuais com o todo e inviabilizando o processo de sincronização;
- do ponto de vista hierárquico, nem todas as funções são de igual importância. Em *performances* apresentacionais, por exemplo, é costume atribuir a um integrante do grupo certo poder para decidir andamentos e determinar as condições para a criação dos padrões métricos – se voltarmos ao diálogo com Sweers (2018), essa função é destinada ao regente do coro;
- músicos de um mesmo grupo podem focar suas atenções em diferentes pontos. O

7 A escolha desse termo baseia-se na tradução literal do radical *entrain* como "embarcar", termo que, semanticamente, aparece na presente discussão como sinônimo de ingressar em algo ou mesmo de deixar-se levar. É como se, por meio da *performance*, os músicos possuíssem a capacidade de embarcar na sincronia de outros músicos, deixando-se levar pelas múltiplas relações que os processos sincrônicos podem desencadear. O termo também foi traduzido por Beatriz Raposo de Medeiros (2009, p. 58) como "integração" ou "carreamento".

violonista citado há pouco pode se concentrar apenas na interação com o baterista e ignorar por completo o saxofonista;

- a sincronia entre os participantes é produzida intencionalmente, deixando de ser uma característica espontânea. Espontaneidade é uma das principais condições para a existência de um sistema dinâmico: sem ela, o princípio da auto-organização está comprometido, à mercê da intenção e da motivação dos envolvidos.

Diante dessas discrepâncias, o autor argumenta que "a compreensão das interações dos grupos musicais deve levar em conta tanto o sistema dinâmico (auto-organizacional) quanto os fatores sociais e intencionais" (CLAYTON, 2013, p. 34).

Por fim, o nível intergrupo é observado nas coordenações que se dão entre diferentes grupos. É o que ocorre, por exemplo, quando dois grupos de frevo encontram-se em uma mesma rua. Trata-se do *frevo-de-encontro*, ou ainda, *frevo-do-abafo*, que, segundo Francesco Valente (2014, p. 32), é tocado quando "uma fanfarra tenta abafar o som da outra através da melodia com notas agudas, às vezes de longa duração, este tipo de frevo é de mais fácil execução em fortíssimo, dando a possibilidade de 'abafar' a música do clube vizinho" (VALENTE, 2014, p. 32). Nesses casos, cada grupo precisa manter o tempo e a marcação para não ser *abafado* pela melodia da outra fanfarra e nem embarcar nos padrões rítmicos propostos pelos integrantes do grupo rival.

Exemplos etnográficos

Academia do Choro (AdC) é um grupo que se reúne periodicamente em bares e restaurantes de São Carlos (SP). O grupo iniciou suas atividades em meados de 2011 liderado pelo bandolinista Tiago Luiz Veltrone, que havia recém-concluído sua formação no curso de Choro do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, localizado na cidade de Tatuí, interior de São Paulo[8]. No início da pesquisa etnográfica, a AdC contava com um núcleo fixo composto por Tiago (bandolim) e mais dois músicos: Maurício Tagliadelo (violão 7 cordas) e Ricardo Cury (pandeiro) – ambos também ex-alunos do Conservatório de Tatuí. O fazer musical do grupo constituía-se de um híbrido entre uma apresentação formal e um fazer musical participativo. Nesse contexto, outros participantes também poderiam se juntar ao núcleo fixo e tocar desde que conhecessem a dinâmica da roda e que tivessem desenvolvido habilidades técnico-instrumentais suficientes para performar o repertório do choro.

Os dados etnográficos apresentados a seguir são parte integrante da pesquisa de mestrado mencionada anteriormente e foram construídos durante um trabalho de campo que se iniciou em julho de 2013 e terminou em dezembro de 2014 – coincidentemente, esse período marca ainda meu ingresso como músico participante do núcleo fixo da AdC. Durante esses meses observei atentamente questões como

8 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." (CONSERVATÓRIO de Tatuí, s. d.).

expressões corporais, percepção dos sons, formas de participação, entre outras condutas habituais dos participantes da roda de choro. Minha intenção era acumular experiências e construir dados que possibilitassem uma reflexão sobre as maneiras como as pessoas faziam música naquele espaço[9]. Para tanto, utilizei as seguintes ferramentas na construção dos dados: diário de campo, filmagens, fotografias, questionários e entrevistas. As quatro ações performáticas escolhidas para serem abordadas neste texto (os olhares, os gestos, as falas e as interações) são decorrência direta dos registros feitos em diário de campo e em vídeos.

Dito isso, valem algumas considerações em relação aos vídeos. Após realizadas as filmagens em campo, dei início a um processo de edição, que ocorreu entre janeiro e fevereiro de 2015. Tal processo teve três etapas: organização dos dados captados; descrição meticulosa do conteúdo – também conhecida como decupagem – e, por fim, seleção e agrupamento das cenas de acordo com temáticas específicas. Ao todo foram produzidos cinco vídeos: Finais, processos e propostas; Olhares, gestos e falas; Chegadas e despedidas; Presença dos garçons; e Revezamentos. Quatro desses vídeos estão organizados em ordem crescente, de acordo com a data de captação das imagens, consequentemente apresentando uma seleção de cenas gravadas e vivenciadas em diferentes dias. No caso específico de Revezamentos, todas as cenas foram captadas integralmente no dia 25 de fevereiro de 2014. Desse modo, foi possível evidenciar as trocas de instrumentos e os tipos de revezamentos existentes ao longo de uma única roda. Todos os vídeos produzidos estão disponíveis na internet (ETNOGRAFIA DA RODA, s. d.).

Olhares

O ato de olhar constitui parte fundamental de qualquer *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 essa 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. Essa ação ocorre de maneira simples e dinâmica: o músico direciona o olhar a algum ponto que lhe chamou a atenção – desde convenções inesperadas, até erros e situações inusitadas – ou ainda mira os participantes com os quais deseja se comunicar. Trata-se de um gesto tão discreto quanto espontâneo, que pode ser realizado apenas com o movimento do globo ocular, sem necessariamente envolver movimentação de tronco e cabeça.

Os conteúdos e os significados dessa ação corporal são múltiplos e variam de acordo com o contexto geral e a intenção de quem olha. Logo na primeira cena do vídeo Olhares, gestos e falas encontramos basicamente duas formas de olhar: uma introspectiva e uma efusiva. A primeira é voltada ao próprio instrumento, como o violonista que olha para o modo como os seus dedos tocam as cordas. Apesar desse

9 Esse conteúdo encontra-se basicamente no capítulo 4 da referida dissertação, intitulado "A etnografia da roda" (BERTHO, 2015, 85-113).

exemplo, a forma introspectiva de olhar também se manifesta de modo vago, como quando os músicos encaram por alguns instantes um ponto fixo na mesa, no teto ou mesmo no chão. Essas atitudes expressam concentração e atenção às sincronicidades do próprio corpo, algo muito próximo daquilo que Martin Clayton (2013) chamaria embarcamento intraindividual. Passando à forma efusiva de olhar, temos um exemplo na atitude do bandolinista, que a todo momento mira o contexto geral, relacionando-se e buscando comunicação com outros músicos – mesmo que estes não apareçam no enquadramento da cena inicial, sabe-se que eles estão ali pois é possível ouvi-los. Temos aqui um exemplo do que seria embarcamento interindividual, que será aprofundado adiante. Por ora, é importante observar que os músicos transitam fluidamente entre as formas introspectiva e efusiva, pois o direcionamento do olhar é constantemente redefinido.

Ainda no mesmo vídeo observamos momentos nos quais os olhares constituem índices de avaliação, de atenção e de concentração que orientam a performance. Se avançarmos para a situação observada aos 2'35" (leia-se dois minutos e trinta e cinco segundos) do mesmo vídeo, perceberemos de que forma os olhares sinalizam a avaliação de uma ideia musical. Nessa cena, o olhar do bandolinista vem acompanhado de um sorriso, simbolizando a aprovação do fraseado[10] utilizado pelos violonistas naquele instante. Já a cena que se desenrola entre os instantes 2'55 e 3'01 demonstra dois violonistas se olhando e combinando como seria o fraseado tocado durante o breque da música.

Esses tipos de combinados são feitos a todo momento na roda de choro, logo merecem um pouco da nossa atenção, pois demonstram uma nítida intenção dos músicos em performar determinado conteúdo em sincronia. Trata-se de uma estratégia para sincronizar as ideias, os gestos e as sonoridades em momentos pontuais, geralmente aqueles nos quais a performance se mostra tanto participativa – a ponto de envolver músicos que não combinaram previamente as notas que iriam tocar – quanto apresentacional – dado que o desenvolvimento dessas estratégias visa evitar o que poderia ser considerado um erro. Novamente em diálogo com Clayton (2013), se essa sincronia fosse fruto do acaso, e não da intenção dos músicos, poderíamos considerá-la como parte de um sistema dinâmico de relações.

Avançando para os instantes 3'38" e 4'11", observamos o embarcamento de várias ações relacionadas ao breque. Nesses pontos é nítido como o pandeirista e o violonista olham para o solista em exercício e, por alguns instantes, aguardam imóveis a conclusão do fraseado realizado por ele. Uma vez concluído o fraseado, os três músicos balançam a cabeça ao mesmo tempo, como se tentassem enfatizar o tempo forte no qual eles voltam a tocar juntos.

Ao abordar o olhar enquanto um aspecto performático da roda, observo ainda a presença de situações que transcendem o ato ipsis litteris de olhar. 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. Essa ação, que pode ser compreendida

10 Por *fraseado* compreendo uma ideia musical constituída por uma sequência de notas. Geralmente essa ideia é baseada em características idiomáticas e possui um sentido narrativo, capaz de indicar o início, o meio e o fim da respectiva frase.

como um ato de "não olhar", nos leva a entender que a comunicação com os demais foi momentaneamente cessada. Entretanto, também podemos compreendê-la como um ato simbólico altamente expressivo, uma vez que fechar os olhos pode ser um indicativo de que o músico atingiu um estado de concentração intensificada ou, segundo Turino (2008, p. 4-5), estava em flow. Apesar dos olhos fechados do solista em exercício, a comunicação entre os participantes não é interrompida, entretanto, ela passa a ser orientada por gestos e movimentos de tronco e cabeça. Importante notar que, mesmo de olhos fechados, o solista apresenta uma atitude muito mais efusiva do que introspectiva. 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. Dito isso, convém observar algumas funções atribuídas aos gestos.

Gestos

> – 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 dessa natureza chamam atenção, pois caracterizam um elemento incomum na roda de choro. Nesse caso um timbre inesperado de flauta transversal, diferente da sonoridade padrão do instrumento.
> – Meio Armandinho, né?
> Disse outro participante se referindo ao instrumentista 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 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 pode ser encontrado na internet sob o título de Assanhado – Jacob do Bandolim[11]. 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 de ações simbólicas. No que diz respeito ao bandolinista, notamos que as caretas, a sonoridade e os gestos expressivos representam a fusão de elementos modernos e despojados, acrescentando uma nova roupagem à maneira de interpretar choros.

11 Vídeo disponível em: bit.ly/assanhado_jacob (último acesso em 18/12/2018).

Há de se mencionar a sua vestimenta e algumas atitudes – como caminhar pelo palco – que remetem à performance de astros do rock. Em contrapartida, temos os integrantes do Época de Ouro com corpos duros e gestos contidos que pouco reagem ao estímulo sonoro[12]. O termo "duros" aqui também pode expressar o sentido de firmeza e simbolizar 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. Em outras palavras, são movimentos corporais enrijecidos pela seriedade e pelo respeito com o repertório. Notamos ainda que o contexto por trás desse vídeo é o de uma performance apresentacional, pois os músicos ocupam o palco com os instrumentos sendo captados por microfones, aparentemente eles estão ensaiados e definiram o repertório antes mesmo de começarem tocar.

Se em uma performance apresentacional os gestos possuem dimensões simbólicas bem definidas – representando inclusive tensões como tradição/modernidade –, em práticas que mesclam elementos apresentacionais e dinâmicas participativas notamos a presença de uma série de motivos que influenciam, e por vezes dificultam, o significado e a compreensão dessas ações. De imediato, observo que em uma roda de choro os músicos permanecem sentados, o que limita a área de atuação e a amplitude dos movimentos. A essa situação soma-se que os instrumentos são tocados com gestos sutis, muito mais contidos do que os movimentos utilizados por Armandinho no palco. Diante dessas características, a compreensão dos gestos utilizados para tocar choro na roda carece de observação e de registros minuciosos, que demonstrem a relação entre variados movimentos e a influência destes na sonoridade.

É o caso da paletada do bandolim, observada em 1'00" do vídeo Olhares, gestos e falas. Se considerarmos os movimentos como uma integração de ações corporais no espaço, no tempo e com respectivo peso e fluência (LABAN, 1978), poderemos entender a paletada demonstrada no vídeo como uma ação corporal que sincroniza e integra os movimentos de mão, braço, tronco, cabeça e expressões faciais. Com isso, a intenção do músico é evidenciar as notas acentuadas de maneira mais forte e intensa que as demais. 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" no mesmo vídeo. Nesse caso os movimentos de tronco e de 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 dessa ação. Assim como o pandeirista e o bandolinista, cada instrumentista possui expressões que marcam sua performance individual com gestos sonoros específicos.

Conforme mencionado anteriormente, uma das características do musicar participativo é a inserção de outros músicos na performance. Nas rodas da AdC, frequentemente novos instrumentistas eram incentivados a participar, entretanto era imprescindível que soubessem tocar um instrumento, que conhecessem o

12 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*.

repertório do choro e que tivessem uma noção das dinâmicas de funcionamento que orientavam aquele espaço. A participação de um músico que vinha de outra cidade era celebrada com alegria entre os integrantes da AdC. Porém, não foram raras as vezes em que músicos visitantes tocaram de maneira diferente ou propuseram alterações na estrutura da música. Diante dessa possibilidade, os gestos que serviam para organizar a dinâmica geral do evento eram basicamente ações corporais propostas por um integrante com a intenção de comunicar a alteração de determinado conteúdo. No vídeo Olhares, gestos e falas, aponto duas situações que nos dão exemplo de como essas ações possuem influência coletiva e são eficazes na comunicação entre os músicos do núcleo fixo e os músicos visitantes:

- em 3'17" temos a proposta de alteração de dinâmicas realizada com o movimento de abaixar o tronco e a cabeça;
- em 5'15" o cavaquinista que está à direita do vídeo – e é um dos músicos convidados – ergue o braço e faz um sinal de número dois com as mãos. Nesse momento ele está interessado em solicitar que a segunda parte da música seja repetida para que assim ele possa assumir o papel de solista. Convém observar que, após a proposta de alteração da forma musical, temos os instantes 5'58" e 6'40", em que o bandolinista olha e gesticula para o cavaquinista com a intenção de confirmar a alteração da forma e de ter a certeza que outro músico assumirá a função de solista.

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 desse uso pode ser observado na primeira cena do vídeo Olhares, gestos e falas, mais precisamente em 0'15". Nesse momento, os músicos estão tocando a última parte de "O rasga"[13]. No entanto, antes do possível término da música, o bandolinista utiliza a fala para solicitar a repetição de mais uma parte B. Vale observar que, diferente da situação apresentada há pouco, na qual a forma musical foi alterada com o auxílio de gestos durante o revezamento de solistas, na situação que envolve "O rasga" só há um solista. Logo, se a comunicação fosse realizada por gestos, seria necessário parar de tocar para sinalizar as alterações, deixando a música momentaneamente sem a função de solista. Diante dessa situação, observo que a fala, enquanto recurso verbal utilizado para orientar e conduzir a performance, só

13 Choro composto por Pixinguinha.

aparece em casos nos quais os gestos e os olhares não são suficientes ou não podem expressar a totalidade da situação.

As falas empregadas nesse tipo de recurso são discretas, respeitam a dinâmica geral da música (sendo pronunciadas bem abaixo do volume total) e buscam resumir em poucas palavras o significado da mensagem a ser transmitida. Em "O rasga", por exemplo, a fala é precisa: "B", que no contexto geral no qual é referida significa a repetição de mais uma parte B. Dessa maneira, falas emitidas com baixo volume de voz e em momentos específicos auxiliam no desenrolar de aspectos gerais do fazer musical.

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. Nos tópicos anteriores propus paralelos entre a proposta teórica de Martin Clayton (2013) e as interações interpessoal e intrapessoal que se dão entre músicos. Resta observarmos os modelos de interações que se dão com a audiência e com os trabalhadores do bar.

Num primeiro momento, a relação entre os performers e o público pode parecer amigável e estável: os músicos frequentemente cumprimentam os presentes, conversam com eles e até atendem a pedidos de choros que o público solicita. Todavia, ao analisarmos com maior profundidade, temos um cenário de distanciamento, muitas vezes inconsciente, estabelecido por parte do próprio público. Em um dos questionários aplicados ao público, uma das perguntas era referente às motivações para sua ida ao bar. Respondidos os questionários, constatou-se que um número significativo de pessoas frequentava o bar por motivos que não envolviam a roda[14].

No decorrer da pesquisa compreendi ainda que, independente da motivação que levou o cliente até o bar, a escuta dos choros por parte do público poderia 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 desapercebido, alimentando uma ação impessoal e distante. Ambas as formas de escuta podem ser influenciadas por fatores gerais e estruturais, como, por exemplo, a localização da mesa onde os músicos tocam – quase sempre no centro do bar. Nesse caso, quando um cliente do bar, sem pretensão alguma de escutar música, passa ao lado da mesa dos músicos, ele pode se interessar por aquilo 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 esses atores chegam a interromper o trabalho para ouvir e prestar atenção. Um exemplo pode ser encontrado na primeira cena do vídeo Presença dos garçons, em que temos o momento final da roda sendo assisto

14 Das 22 pessoas que responderam ao questionário, 12 frequentavam o bar por outros motivos que aparentemente não tinham relação com a roda de choro.

por um dos garçons, que se mantém tão envolvido a ponto de se emocionar. O cruzamento dessas funções (garçom/ouvinte) ocorre na dimensão do sensível, em que 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). Assim, a escuta 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 é possível compreender que participar de uma roda de choro (seja ouvindo ou tocando) é 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 aparece no musicar da roda. Trata-se do momento no qual o gerente do bar se aproxima da roda para servir comida e bebida aos músicos. Essa ação ocorre em meio à execução musical, sem que ocorram consequências para a performance dos músicos. A cena como um todo simboliza metaforicamente os diferentes significados e experiências que rodeiam o musicar participativo/apresentacional da roda: os itens trazidos pelo garçom são colocados indiferentemente sobre a mesa dos músicos – como se fosse uma mesa qualquer no bar – e passam a dividir o mesmo espaço que instrumentos valiosos e partituras de músicas importantes para a história do choro.

Conclusão

Aos olhos de quem chega na roda de choro, tanto o violonista quanto o bandolinista aparentam semelhante postura, entretanto, ao observar atentamente, notamos que cada gesto e olhar pode ser fruto de um processo de significação. Para os músicos que tocam choro em uma roda, as dimensões do apresentacional e do participativo estão presentes a todo momento. Ambas se completam e fazem sentindo ao significar diferentes aspectos da performance. Observar essas características de modo pragmático, explorando a dimensão dos olhares e os sentidos dos gestos, nos ajuda a compreender os códigos, a comunicação, os valores e os significados que esse musicar possui para os músicos, para a audiência e para os trabalhadores do bar. De um lado, estruturas participativas que proporcionam a comunicação e a interação entre os performers – mesmo que sejam visitantes e não pertencentes ao núcleo fixo –, de outro, posturas apresentacionais de músicos que estão amplamente comprometidos com a performance do choro e utilizam variados recursos para conduzir essa performance. Na relação entre os dois, o significado geral do musicar emerge em cada gesto, olhar, fala e interação.

SOBRE O AUTOR

RENAN MORETTI BERTHO é doutorando em Música no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/Unicamp).
E-mail: renanbertho@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7401-987X

REFERÊNCIAS

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

ASSANHADO – Jacob do Bandolim. Armandinho Macêdo e Época de Ouro nesta maravilhosa interpretação de "Assanhado". Disponível em: <bit.ly/assanhado_jacob>. Acesso em: 18 dez. 2018.

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

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

CLAYTON, Martin; DUECK Byron; LEANTE, Laura. Experience and meaning in music performance. New York: Oxford University Press, 2013. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199811328.001.0001.

CLAYTON, Martin. Entrainment, ethnography and musical interation. In: _____. CLAYTON, Martin; BYRON, Dueck; LEANTE, Laura (Ed.). New York: Oxford University Press, 2013, p. 17-39.

CONSERVATÓRIO de Tatuí. Choro. Disponível em: <http://www.conservatoriodetatui.org.br/cursos/choro>. Acesso em: 9 jun. 2019.

ETNOGRAFIA da roda. Disponível em: <bit.ly/performanceadc>. Acesso em: 28 dez. 2018.

GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 46, n. 2, 2003, p. 423-444. https://doi.org/10.1590/s0034-77012003000200012.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

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

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

PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro. Música Popular em Revista, Campinas, ano 2, v. 1, jul.-dez. 2013, p. 34-60. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp. br/index.php/muspop/article/view/71>. Acesso em: 28 dez. 2018.

RAPOSO DE MEDEIROS, B. Ritmo na língua e na música: o elo possível. Música em Perspectiva, v. 2, 2009, p. 45-63. httpss://doi.org/10.5380/mp. v2i2.19528

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

SWEERS, Britta. *Protestant-Lutheran choir singing in Northern Germany:* dimensions of presentational

musicking in local community. In: REILY, S. A.; BRUCHER, K. (Ed.). *The routledge companion to the study of local musicking*. 1. ed. New York: Taylor & Francis, 2018. https://doi.org/10.4324/9781315687353.

TURINO, Thomas. *Music as social life*: the politics of participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

_____. *Participatory performance and the authentic of place in old-time music*. In REILY, S. A.; BRUCHER, K. (Org.) . *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. 1. ed. New York: Taylor & Francis, 2018. https://doi.org/10.4324/9781315687353

VALENTE, Francesco. *Spok e o novo frevo um estudo etnomusicológico*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014.