

## Significados e sentidos do repertório em uma roda de choro

**Renan Moretti Bertho<sup>1</sup>**  
UNICAMP/PPGIA  
SIMPOM: *Etnomusicologia*  
renanbertho@gmail.com

**Resumo:** Ao analisar os dados etnográficos construídos em uma roda de choro de São Carlos, interior de São Paulo, surgem as seguintes inquietações: “Quais são os sentidos do repertório nesse espaço?” e “O que orienta a repetição dos choros na roda?”. Para responder tais questões faço uso da análise cultural da música, conceito desenvolvido por John Blacking (2000) como um programa para pesquisas na área de etnomusicologia. A essa proposta agrego ainda dois aspectos levantados por Thomas Turino (2008), a saber: *performance* participativa e *performance* de apresentação. Estas propostas teóricas confirmam a hipótese de que a possibilidade de repetir choros, somente sob algumas condições, caracteriza importante fator estrutural da roda de choro estudada. Deste modo, o presente trabalho tem como objetivos principais mapear os momentos onde é possível repetir músicas que já foram tocadas e elencar questões relacionadas ao repertório, revelando assim características musicais, culturais e sociais. Os resultados apresentam análises de questões centrais, como por exemplo, os significados de tocar sem auxílio de partitura, os revezamentos (tanto entre os músicos quanto entre músicos e público) e a resignificação das noções de “tempo” e “valor”. A conclusão apresenta uma reflexão sobre os sentidos do repertório neste espaço, enfatizando que a escolha dos choros na roda revela aspectos culturais e sociais fundamentais para compreensão de questões estruturais da prática musical investigada. Tal relação adquire profundidade ao localizarmos o repertório como “calendário da roda”, essencial para limitar o tempo de duração da roda à *performance* dos choros, mensurando assim a prática à significação musical, cultural e social.

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

### Significance and Meanings of the Repertoire in a Roda de Choro

**Abstract:** By analyzing ethnographic data built into a roda de choro of São Carlos, São Paulo, the following concerns arise: "What are the meanings of the repertoire this space?" And "What guides the repetition of choros at the roda?". To answer such questions I make use of cultural analysis of music, a concept developed by John Blacking (2000) as a program for research in ethnomusicology. To that proposal add two further issues raised by Thomas Turino (2008): participatory performance and presentation performance. These theoretical proposals confirm the hypothesis that the possibility of repeating choros, only under some conditions, characterizes important structural factor of the roda de choro studied. Thus, the

---

<sup>1</sup> Orientação: Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira; Co orientação prof. Dr. Vilson Zattera. Agência de fomento: FAPESP.

present work has as main objectives to map the moments where you can repeat songs that have been played and rank issues related to the repertoire, revealing musical, cultural and social characteristics. The results provide analysis of key issues, such as the meanings of play without the aid of sheet music, the relays (both among the musicians and between musicians and audience) and reframing notions of "time" and "value". The conclusion presents a reflection of the meanings of the repertoire in this space, emphasizing that choice of the choros at the roda reveals fundamental cultural and social aspects for understanding structural issues of musical practice. This relationship acquires depth when locate the repertoire as "calendar of the roda", essential to limit the duration of the roda to the performance of choro, so measuring practice to the musical, cultural and social significance.

**Keywords:** Roda de choro; Ethnomusicology; Ethnography.

## 1. Considerações iniciais

“O choro Cadência, de autoria de Joventino Maciel<sup>2</sup>, foi uma das primeiras músicas da roda. Um dos violonistas havia decorado esse choro há poucos dias e solicitou que essa música fosse tocada. No decorrer da roda outros músicos chegaram e fizeram as respectivas escolhas do que tocar:

- Vamos fazer Doce de Coco<sup>3</sup>?
- Essa já foi, você pode escolher outra?

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

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

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

Esta situação ocorreu no dia 27 de agosto de 2013 durante a roda de choro promovida pela Academia do Choro, projeto que realiza rodas quinzenais em um bar/restaurante de São Carlos, interior de São Paulo. A descrição é uma adaptação dos dados construídos e registrados em diário de campo como parte integrante da minha pesquisa de mestrado<sup>4</sup> que está em andamento e é desenvolvida na área de etnomusicologia<sup>5</sup>. O presente

<sup>2</sup> Compositor carioca nascido em 1926.

<sup>3</sup> Choro composto por Jacob do Bandolim em 1951.

<sup>4</sup> Trata-se do projeto de mestrado intitulado Memória e Performance nas rodas de choro de São Carlos, realizado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

<sup>5</sup> Tal campo de estudo é compreendido de acordo com Jonh Blacking (2000, p. 4), ou seja, o estudo dos diferentes sistemas musicais do mundo levando em conta contextos sociais e culturais da prática estudada.

texto tem como ponto de partida duas inquietações frutos da situação descrita: “O que orienta a repetição dos choros na roda?” e “Quais os sentidos do repertório no presente espaço?”. Para responder tais questões utilizo conceitos desenvolvidos por Anthony Seeger (2008), Jonh Blacking (2000) e Thomas Turino (2008), buscando confirmar a hipótese de que a possibilidade de repetir os choros, somente sob algumas condições, caracteriza importante fator estrutural da prática musical e revela características próprias da roda.

Entre 1956 e 1958 Jonh Blacking conviveu com os Venda, comunidade sul-africana na qual pesquisou os cantos infantis. Elizabeth Travassos (2007, p. 193) nos mostra que a partir dessa experiência Blacking estabelece um programa de pesquisa chamado “análise cultural da música”. Tal 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” (BLACKING, 2000, p. 100). Neste sentido, compreendo que a dinâmica de seleção do repertório na prática musical, tema do presente trabalho, pode ser compreendida a partir deste modelo teórico.

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

O conceito de “experiência social compartilhada”, proposto por Blacking, se mostra igualmente adequado para essas situações, desse modo compreendemos que a música produzida proporciona experiências sociais, do mesmo modo que as experiências sociais obtidas influenciam na música. Nesse sentido, compreendo as rodas como organizações sociais e me aproximo da leitura que Erica Giesbrecht (2011, p. 68) faz acerca deste conceito: “...as organizações sociais não geram, mas invariavelmente regulam as habilidades musicais, podendo potencializá-las ou miná-las, selecionando capacidades cognitivas e sensório-motoras.” Com base nesse argumento, sinalizo que as interações sociais geradas pela música

(assim como a música fruto dessas interações sociais), constituem um elemento central na dinâmica de funcionamento das rodas de choro.

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 nesta 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).

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 participativos. Essas 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.

## 2. Sobre repetições, durações e participações

O relato apresentado na abertura deste texto expressa momentos da roda em que os músicos combinam qual choro será tocado. Três desses músicos (o bandolinista Tiago Veltrone, o pandeirista Ricardo Cury e o violonista Maurício Tagliadelo) estudaram no Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" de Tatuí - SP na área de música popular com ênfase em choro. São eles os responsáveis por manter as sessões rítmica, melódica e harmônica, independente da quantidade de músicos presentes. Desse modo, mesmo que outros integrantes<sup>6</sup> não compareçam, a roda está garantida uma vez que o repertório pode ser executado por esses três músicos.

---

<sup>6</sup> O perfil dos participantes da roda é diverso, com frequência são observados participantes voluntários, como estudantes do curso de graduação em música, bem como de graduandos e pós-graduandos de outras áreas.

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

A roda em questão é realizada quinzenalmente às terças-feiras, começa às 20h30 e termina às 23h30, para cumprir a premissa de tocar por três horas sem repetir músicas, os solistas e acompanhadores<sup>7</sup> possuem um vasto repertório em comum. Esses músicos estão seguros de que todos tocam na mesma tonalidade e em um andamento confortável, paralelo a isso são elencadas gravações de referência para questões interpretativas como fraseado e articulação. Essa dinâmica de participação possibilita que começo, meio ou fim, possam se tornar momentos distintos ao longo da prática musical, conforme registrado em diário de campo no dia 27 de agosto de 2013:

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

Outra situação observada nesse mesmo dia ilustra a possibilidade de revezamento entre os músicos no decorrer da prática: “A percussionista assume o pandeiro quando o músico que oficialmente toca esse instrumento deixa a roda por alguns instantes. Mesmo depois que ele volta ela continua tocando pandeiro por aproximadamente 15 minutos.”

---

<sup>7</sup> Na roda estudada os próprios integrantes partilham dessa definição de solistas / acompanhadores. Por solistas entendem-se os instrumentistas que tocam bandolim, clarinete e flauta transversal. Por acompanhadores temos violão de sete cordas, pandeiro, percussão e cavaco. Entretanto há momentos em que o cavaco pode desempenhar a função de solista.

Revezamentos são comuns ao longo da roda, não apenas com a finalidade de substituição do instrumentista, como no exemplo citado, mas também entre diferentes solistas durante a *performance* de uma mesma música. Esses revezamentos ocasionam alterações na sonoridade, na *performance* e no repertório. A sonoridade é alterada por conta da mudança de instrumento, a percussionista opta por usar seu próprio pandeiro ao invés do instrumento tocado pelo pandeirista oficial. A *performance* é amplamente resignificada, uma vez que os jeitos de tocar variam de acordo com as possibilidades sonoras de cada instrumento e com o domínio do conteúdo musical que cada instrumentista possui<sup>8</sup>. O repertório é repensado com base nas características idiomáticas do instrumento solista (em alguns momentos são citadas frases como: “Esse é um choro de flauta, fica estranho tocar no bandolim.” evidenciando que há repertórios específicos para flauta, bandolim entre outros) bem como no conjunto de habilidades técnico/musicais que podem ser desenvolvidas pelos participantes, a saber: tocar decor e improvisar.

As fotografias a seguir exemplificam situações de revezamento, bem como diferentes formas de participação. Ambas foram feitas no dia 19 de fevereiro de 2013, a primeira por volta das 22h20; a segunda aproximadamente às 23h20.



**Figura 1: Fotografia 01 (plano aberto). 19 de fevereiro de 2013. Fotógrafo: Renan Bertho.**

<sup>8</sup> Por se tratar de uma roda aberta há a participação tanto de músicos experientes quanto de iniciantes.



**Figura 2: Fotografia 02 (plano fechado). 19 de fevereiro de 2013. Fotógrafo: Renan Bertho.**

Inicialmente, na fotografia 01, quatro músicos estão tocando enquanto há diversas pessoas observando. Entretanto, na fotografia 02, feita aproximadamente uma hora após, outros dois músicos aparecem sentados na roda, entre eles dois homens que na fotografia 01 ocupam a posição de expectadores. Trata-se do saxofonista Alcides Cardoso, que inicialmente está sentado na mesa posicionada ao lado direito da foto, e do percussionista Daniel Antônio, que na primeira imagem aparece sentado na mesa do lado esquerdo. Ambos participam da roda de duas maneiras: inicialmente como expectadores e posteriormente como músicos. Tais formas de participação dialogam com a proposta elaborada por Turino (2008), entretanto, no contexto de uma roda de choro, observamos que a *performance* participativa é mediada por um conhecimento prévio da técnica instrumental necessária para executar o repertório praticado.

### **3. Resultados: Aspectos culturais e sociais do repertório**

Decorar os choros, assim como improvisar, não é pré-requisito para participar da roda. Songbooks e partituras avulsas frequentemente dividem o espaço da mesa (posicionada ao centro da roda), com copos, palhetas, afinadores e dedeiras, entretanto tocar decor é uma ação altamente valorizada pelos integrantes. Não são raras as situações em que um músico se recusa a tocar determinado choro por não saber todas as partes decor, ou seja, mesmo que a

partitura esteja disponível, existe a possibilidade de um dos músicos se recusar a tocar caso precise utilizar o recurso da leitura. Em ocasiões dessa natureza, os demais músicos compreendem a posição do músico que prefere não recorrer às partituras, porém isso não os impede de tocar a música e incentivar que todos toquem na próxima roda. Mediante essa atitude, o músico que optou por não ler, assume informalmente o compromisso de estudar e decorar a música em questão para a roda seguinte. Situações como essa são denominadas pelos integrantes da roda como “lição de casa”.

Apesar desta possibilidade, tocar decor é uma ação valorizada entre os integrantes, essa prática comprova que o músico estudou em momentos externos à roda demonstrando assim respeito e comprometimento com a prática. A ação de tocar decor significa ainda desprendimento da partitura e maior interação musical, contribuindo assim com aspectos importantes da informalidade que permeia a roda. Em entrevista<sup>9</sup>, Tiago Veltrone esclarece as vantagens de tocar sem partitura:

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 energia. Você só vai conseguir 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 isso é o lance, a comunhão do esquema, comunhão do choro.

Diversas etapas são necessárias para desenvolver tais habilidades e vivenciar a “comunhão” que acontece nas rodas, por exemplo: o estudo individual, a escuta do repertório, o conhecimento dos códigos que regem a roda, entre outros. Desenvolver esses pré-requisitos assegura que um completo desconhecido possa participar da roda. Nesse ponto, 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).

---

<sup>9</sup> As entrevistas feitas com os integrantes da roda são consideradas uma das etapas de construção dos dados. Outras etapas são o preenchimento de questionários e do diário de campo. A entrevista mencionada neste trabalho foi realizada no dia 13 de novembro de 2013.

O processo apontado por Seeger concretiza e fundamenta o que Tiago classifica como “troca de energia”, ou seja, uma sensação de plenitude alcançada através do reconhecimento à *performance* musical. Trata-se de uma experiência social compartilhada, conforme explicado anteriormente, que se desenrola no ineditismo de cada choro apresentado. Nessas condições a preocupação com a duração da roda passa a ser um fator implícito nas recusas aos choros que já foram tocados, ou seja, o tempo gasto para repetir uma música precisa ser devidamente justificado para não romper a experiência social compartilhada, inviabilizando as possibilidades de novas sensações.

Assim, o tempo cronológico de três horas (das 20h30 às 23h30) se torna insuficiente para expor as músicas que todos os integrantes sabem decor. De maneira geral, todos os choros são iguais no começo da roda, entretanto, com o decorrer do tempo na *performance*, diferentes valores são atribuídos às músicas que já foram apresentadas e às que podem ser escolhidas, dessa maneira compreendo que as noções de “tempo” e “valor” são resignificadas como aspectos culturais do repertório. Nessas condições, dialogo com os conceitos de tempo virtual da música (BLACKING, 1974) e experiência otimizada (TURINO, 2008), apresentados anteriormente, e entendo que o conjunto de choros que um instrumentista é capaz de executar na roda carrega o potencial de proporcionar experiências intensas e estados otimizados. Portanto o tempo que norteia a prática musical deixa de ser físico (mensurado pelas três horas de duração) e incorpora valores agregados aos choros que ainda podem ser apresentados.

### **Conclusão: O calendário da roda**

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

consiga acompanhar. Portanto, o “calendário da roda” limita o tempo à *performance* dos choros, mensurando a prática à significação musical, cultural e social.

### Referências

BLACKING, John. *How musical is man?* 6. Ed. Seattle, The University of Washington Press, 2000.

GIESBRECHT, Érica. *O Passado Negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através das performances de legados musicais*. 422 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2011.

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

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.

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