

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

### COMUNICAÇÃO

*Renan Moretti Bertho*  
*renanbertho@gmail.com*

**Resumo:** Tendo como ponto de partida a descrição de uma situação vivenciada durante pesquisa de campo, pretendo discutir e analisar a performance presente em uma Roda de Choro do interior do estado de São Paulo. Para tal utilizo os referenciais teóricos propostos por Anthony Seeger (2008), Richard Schechner (2006) e Victor Turner (1988). Assim problematizo essa prática musical como uma performance cultural e social, pautada em modelos e comportamentos que oscilam entre noções de “moderno” e “tradicional”.

**Palavras-chave:** Antropologia da performance. Roda de choro. Etnomusicologia. Etnografia da música.

#### **The Faces and the Stiffs: Roda as Performance in Roda**

**Abstract:** Taking as its starting point the description of a situation during fieldwork, I intend to discuss and analyze the performances present in a Roda de Choro in the state of São Paulo. For such use the concepts proposed by Anthony Seeger (2008), Richard Schchner (2006) and Victor Turner (1988). So problematized this musical practice as a cultural and social performance, based on models and behaviors ranging from notions of "modern" and "traditional".

**Keywords:** Anthropology of performance. Roda de choro. Ethnomusicology. Ethnography of music.

### 1. As caretas e os durões

- Que efeito bacana que você fez no B!

Dessa maneira um dos músicos se referiu ao vibrato que eu havia feito na sessão 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. Nesse caso um timbre inesperado de flauta transversal, diferente da sonoridade padrão desse instrumento.

- Meio Armandinho né?

Disse outro músico se referindo ao bandolinista Armandinho, 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 que o interessante nesse vídeo é 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 durante a roda de choro da Academia do Choro, projeto que promove rodas de choro quinzenais em um bar/restaurante de São Carlos, interior de São Paulo. A descrição é uma adaptação dos dados coletados e registrados em meu diário de campo como parte integrante da minha pesquisa de mestrado<sup>1</sup>, que tem como base metodológica a etnografia da música, compreendida aqui de acordo com Anthony Seeger, ou seja:

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

Pautado nesse referencial, e na experiência proporcionada pelo trabalho de campo, foi possível concluir que a noção de performance empregada nesse estudo necessitava de uma abrangência que fosse além das questões musicais, envolvendo também o contexto social e histórico da prática musical.

Tendo essas observações como ponto de partida, pretendo discutir e analisar as performances presentes nessa roda. Para tal utilizo os conceitos propostos por Richard Schchner (2006) e Victor Turner (1988).

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 sonoro<sup>2</sup>. 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 Academia do Choro consideram tradicional dentro da performance do choro.

Tal diferença entre as “caretas” de Armandinho e os corpos “durões” dos integrantes do conjunto Época de Ouro está presente em diversos momentos na roda, e frequentemente é discutida ou comentada pelos integrantes, trata-se de uma referência onde os músicos da roda de choro de São Carlos se deparam com maneiras diferentes de tocar. Entendo que situações dessa natureza remetem ao conflito entre o “moderno” e o “tradicional” na prática musical.

Com a finalidade de localizar esse pensamento nas discussões sobre performance, procuro aproximar o conceito de tradição inventada, difundido por Eric Hobsbaw (1997), com a proposta teórica de Richard Schechner (2006), intitulada “comportamento restaurado”. Sendo assim, apresento a seguinte citação de Rubens Alves da Silva (2005), onde esse autor aponta um paralelo entre as discussões de Schechner e Hobsbaw:

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 em que os músicos se referem à performance de Armandinho, realizando uma imitação - também considerada performance -, dentro de um contexto performático, ou seja, a roda de choro, demonstrando assim a relação simbólica e polissêmica entre as ações.

Portanto, entendo a roda de choro como um evento performático contemporâneo, “criativamente reproduzido ao longo do tempo” onde coexistem referências que, de acordo com a classificação dos integrantes, vão do moderno ao tradicional. Entretanto há outros significados a serem observados, como discutirei a seguir.

## **2. A roda como performance na roda**

“O que significa participar de uma roda de choro? (Procure justificar)” Essa foi umas das perguntas presentes no questionário elaborado por mim e respondido pelos participantes (músicos e público) das rodas do projeto Academia do Choro no dia 2 de julho de 2013.

Interessante notar que dos doze questionários respondidos, quatro apresentam respostas que remetem à idéia 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 esses integrantes participar da roda é uma ação que representa o “resgate”, o “aprendizado” e a “valorização” daquilo que é por eles considerado como autêntico e dotado de valores culturais. Para Schechner 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) <sup>3</sup>

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.”

Baseado nessas respostas compreendo a performance da roda de choro estudada como uma atividade cultural, orientada pela prática de repertório, gestos, costumes e valores que permitem ao performer a construção e a inserção no que ele considera autêntico.

O processo de construção da ideia de “autenticidade” entre os integrantes da roda nos leva de volta à situação que abriu o presente texto. Chamo a atenção para o riso como reação dos participantes da roda à imitação realizada por um músico. Essa reação revela mais do que uma situação cômica, mas um estranhamento à performance que foi imitada. Entretanto, esse estranhamento vem marcado pelo reconhecimento das diferentes maneiras de tocar. Ivaldo Lara Filho (2009), faz apontamentos semelhantes ao estudar as performances nas rodas de choro de Brasília:

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, mesmo que venha através de uma imitação. Essa afirmação se baseia no fato de que a qualidade da performance que é imitada não é questionada nem pelo imitador nem pelos

outros participantes. Portanto, nessa situação, 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”.

Tais diferenças “entre” estão presentes de diversas maneiras na prática musical. São diferenças identificadas pelos participantes em entrevistas e atendem a inúmeras categorias, para citar algumas: entre músicas simples e complexas; entre ser amigo e desconhecido; entre momentos bons – quando todos se escutam e sentem a música – e situações ruins – quando o bar está muito movimentado e não é possível escutar a música com clareza ou quando alguém comete erros.

Ao olhar para essas categorias podemos formar o seguinte cenário: um choro complexo, por exemplo, pode ser tocado por um instrumentista desconhecido dos demais, que acaba de chegar na roda, entretanto essa intervenção acontece em um momento ruim, com muita conversa no bar.

Em suma, a percepção do “entre” é fundamental para compreensão de como se dá a construção do que os integrantes da roda consideram autêntico. Schechner nos aponta que: “Uma performance acontece enquanto ação, interação e relação. Deste modo, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou serem analisados “enquanto” performances. A performance não está “em” nada, mas “entre”.” (SCHECHNER, 2006, p.30)

Ao observar a performance da roda da Academia do Choro através dos três princípios propostos por Schechner encontramos:

- Ação, no que se refere ao tocar os choros (prática musical);
- Interação, no que diz respeito aos diferentes elementos que se fazem presentes na roda de maneira dinâmica: como exemplo a interação dos performers (músicos) com a audiência (público); Ou ainda, guardadas as devidas proporções, a interação da tradição com a modernidade.
- Relação, das mais diversas naturezas: social, emocional, afetiva, comercial – uma vez que a roda é realizada num estabelecimento comercial, nesse caso um bar – entre outras.

São essas condições que estão presentes no ato da performance na roda, e garantem o elemento de espontaneidade, que orienta a prática musical nesse espaço.

Porém, são necessárias diversas etapas para desenvolver tal performance, 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)

Decorar os choros, por exemplo, não é pré requisito para tocar nessa roda, entretanto é uma ação valorizada entre os integrantes, pois comprova que o músico estudou em momentos externos à roda. A ação de tocar décor significa, em primeira instância, desprendimento da partitura e maior interação social/musical. Situações como essa demonstram respeito e comprometimento com a prática, contribuindo assim com aspectos importantes da informalidade que permeia a roda. Tal informalidade é central na relação “palco x roda”, que será aprofundada mais adiante.

Indícios dessa aparente informalidade estão presentes nos questionários e entrevistas com os integrantes da roda. Frequentemente são mencionadas expressões como: “relações pessoais” / “laços de amizade” / “compartilhamento de experiências” entre outras que remontam às interações sociais e às relações informais entre os integrantes e participantes, sejam eles músicos, público ou trabalhadores do bar. Nesse 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. Isso pode ser formalizado em publicações, memorandos internos ou conversas. O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança. As descrições desses eventos formam a base da etnografia da música. (SEEGER, 2008, p.238)

Ao cruzar essa hipótese com dados e impressões registradas em caderno de campo, observo a importância de estar à vontade para tocar na roda. Portanto proponho olhar para performance na roda de choro como estética do espontâneo, constituída por ações “performativamente” informais, interações musicais e as relações sociais.

### 3. Por uma estética do espontâneo

Victor Turner (1988, p.81), por sua vez, 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)<sup>4</sup>

Por esse viés, a problemática “palco x roda” pode ser compreendida da seguinte maneira: ambos são gêneros de uma performance cultural, entretanto a performance social encontrada na roda é marcada por ações “performativamente” informais, interações musicais e relações sociais, como apresentado anteriormente. Portanto, o que difere a roda de choro do choro apresentado palco é a estética do espontâneo. Em diálogo com Turner, por mais que a espontaneidade e as ações informais – que acontece ao longo das rodas – seja ensaiada para compor a performance do palco, não há contexto sociocultural para sustentá-la.

Novamente surge como plano de fundo o conflito entre o “moderno” e o “tradicional” na prática musical. O palco representado pelo “moderno”, uma vez que somente foi ocupado pelo choro após intenso processo de profissionalização, aproximadamente em meados da década de 30. E a roda como espaço tradicional e fundador do gênero, responsável pelo desenvolvimento autêntico da linguagem musical.

Ao utilizar a etnografia da música, proposta por Seeger (2008), para investigar essa prática, é possível registrar e analisar situações que dialogam com os conceitos de comportamento restaurado, proposto por Schechner (2006), e as categorias da performance estabelecidas por Turner (1988). Desse modo fundamento a prática musical como esteticamente espontânea.

Concluo, apontando que a roda tem seu território marcado por questões conflituosas, como exemplo a presença do “moderno” e a busca pelo “tradicional”. Essas contradições são aparentes nas “caretas” e nos “durões” e garantem que a ação, enquanto prática musical terá interações significativas e relações intensas.

#### Referências:

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

- LARA FILHO, Ivaldo Gadelha. *O Choro dos Chorões de Brasília*. Brasília, 2009. 208f. Dissertação (Mestrado em Música e Contexto). Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- SCHECHNER, Richard. *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.
- SILVA, Rubens Alves da. Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horiz. antropol.* [online], vol.11, n.24, pp. 35-65 . 2005.
- TURNER, Victor Witter. *The anthropology of performance*. New York, NY: PAJ, c1988.

#### Notas

---

<sup>1</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>2</sup> Não são todos os integrantes do conjunto Época de Ouro que apresentam a mesma postura. Jorginho, pandeiro do grupo, por exemplo, está tocando em pé e acrescenta alguns movimentos corporais à sua performance.

<sup>3</sup> Tradução livre do autor.

<sup>4</sup> Tradução livre do autor.