**N****as trilhas das rodas: apontamentos sobre o 'musicar' do choro no interior paulista.**

Renan Moretti Bertho [[1]](#footnote-2)

# Resumo

Rodas de choro são espaços informais destinados à performance musical onde o choro é (e sempre foi) praticado. Dotadas de características próprias, estas rodas possuem aspectos de produção e organização sonora que se articulam e variam de acordo com situações e contextos. Este trabalho contribui para a área de etnomusicologia ao abordar de maneira panorâmica e incipiente estes espaços no interior de São Paulo. Para tal estabeleço um diálogo com o conceito de “trilhas musicais” (musical pathways), elaborado por Ruth Finnegan (1989) e ‘musicar’ - livre tradução do termo “musicking”, elaborado por Christopher Small (1998). Trata-se, portanto de compreender a localidade como um contexto dinâmico, fluido e em relação com outras localidades. Como resultado apresento uma análise inicial de dados etnográficos construídos nos municípios de Araraquara, Campinas, Ribeirão Preto, Rio Claro e São Carlos. Proponho uma reflexão sobre como essas práticas se relacionam e influenciam o fazer musical umas das outras. Por fim, percebemos a influência de referências contemporâneas que orientam a construção dos padrões locais e atuais de organização e produção sonora. Assim, o musicar local das rodas de choro contemporâneas passa a ser compreendido como o produto do encontro de trilhas musicais distintas.

**Palavras-chave**

Etnomusicologia; Choro; Musicar local

**I - Po(ô)r trilhas no choro.**

Em The Hidden Musicians, a antropóloga Ruth Finnegan revela dimensões fundamentais do fazer musical de uma cidade inglesa chamada Milton Keynes. A autora observa e analisa as atividades de músicos profissionais e amadores de contextos previamente definidos como mundos musicais[[2]](#footnote-3). Entre as diversas práticas abordadas, encontramos, por exemplo, descrições profundas sobre os concertos realizados no mundo da música clássica; informações precisas sobre os compromissos que perpassam o mundo das bandas de metais e impressões detalhadas acerca da organização dos pubs que abrigam o mundo da música folk. Ao analisar os contrastes e traçar comparações entre os diferentes mundos musicais de Milton Keynes, a autora argumenta em prol de um fazer musical local e questiona a ideia estanque de comunidade musical. Assim, a cidade passa a ser compreendida como um meio urbano heterogêneo, capaz de produzir música e a produção musical pensada para além da cultura tradicional comum.

No decorrer desta discussão, é desenvolvido o conceito de trilhas musicais[[3]](#footnote-4) como uma proposta flexível para a compreensão das práticas sociais e das ações coletivas compartilhadas. Segundo a autora: “O complexo caminho em que os mundos se interpenetram uns aos outros e possuem ligações amplas fora da localidade, conduz a uma reconsideração do conceito de mundo musical como rota para compreender a prática musical local” (FINNEGAN, 1989, p. 131). A “rota para compreensão” das ações coletivas compartilhadas e das práticas sociais entre os diferentes mundos leva o nome de trilhas musicais. Diferente da complexidade estrutural característica de um mundo musical, as trilhas podem ser formadas por pessoas e por suas trajetórias e histórias de vida (ibid. p.305).

Os conceitos propostos por Ruth Finnegan possuem correspondência nas ideias da geógrafa cultural Doreen Massey (1993). Para Massey, o que define a localidade são as constantes relações e conexões que a localidade tem com outras localidades. Nas palavras da autora: “pensar as localidades desta maneira, é salientar que a sua formação e seu caráter não podem ser compreendidos apenas pela observação de um lugar isolado.” (ibid, p.144). Neste ponto podemos encontrar um paralelo com a proposta que vem sendo elaborada pelo projeto temático O Musicar Local - Novas trilhas para etnomusicologia[[4]](#footnote-5). Na perspectiva deste projeto, musicar é um ato situado, que se relaciona com o local de acordo com as práticas das pessoas envolvidas nas atividades. Já a localidade é considerada como um contexto dinâmico, fluido e em relação com outras localidades. Logo, o musicar local é pensado como o produto do encontro de trilhas musicais distintas.

Em Music as Social Life, Thomas Turino propõe 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 - subdividido em música de alta fidelidade e música artística de estúdio[[5]](#footnote-6) (TURINO, 2008, p. 47-50). Segundo Turino, enquanto a performance participativa é marcada por formas abertas, começos e finais espontâneos, variação intensiva, menosprezo da performance individual, alta repetitividade, poucos contrastes dramáticos, texturas densas, ritmo e métrica constantes - práticas que propiciam a participação até mesmo de iniciantes - a performance apresentacional propõe formas fechadas e pré definidas, finais e começos organizados, extensivas variações, ênfase no virtuosismo individual, repetições balanceadas, contrastes combinados, texturas transparentes e variações de ritmos e métricas - posto que o objetivo dos músicos é apresentar concepções artísticas aprimoradas ao público (ibid p. 59).

A distinção entre o universo apresentacional e o participativo também se associa a orientações distintas em relação à música, como discutidas por Timothy Rice (2001). O autor chama atenção para algumas metáforas que são usadas como guias para o entendimento da importância da música na vida humana. Dentre as metáforas sugeridas, duas são pertinentes ao presente texto: a primeira sugere música como forma de arte e compreende o fazer musical como resultado de um processo de performance, de composição e da música enquanto produto. Assim, “essa metáfora nos leva a considerar como a música é feita (suas técnicas, formas e estruturas) e como efetivamente é feita (com destreza, equilíbrio, virtuosidade e beleza).” (RICE, 2001, p.23). A segunda metáfora alega que música é um tipo de comportamento social[[6]](#footnote-7), ou, como propõe John Blacking (1973), uma forma não-verbal de interação social e de sociabilidade (p. 48-50).

Nota-se que os modelos analíticos existentes tendem a separar a música apresentacional da música participativa. Entretanto, há indícios que muitas formas de musicar local, particularmente no contexto urbano contemporâneo, estruturam-se em torno de uma tensão entre estas duas práticas e orientações. Ioannis Tsioulakis, por exemplo, observa esta perspectiva em uma jam de jazz, pois ao mesmo tempo em que esta situação pressupõe uma forma musical de intensa improvisação e sociabilidade, também requer uma considerável competência musical para sua performance (TSIOULAKIS, 2011, p.187). Semelhante situação é colocada por Sean Williams (2010) ao tratar das sessions irlandesas, situações socioculturais informais orientadas por regras específicas que restringem a performance apenas aos músicos mais experientes e engajados (p.18-19). Este é também o caso das rodas de choro no interior de São Paulo e muito provavelmente em outras partes do Brasil e do mundo. No caso específico das rodas de choro de São Carlos, observei diferentes tensões entre as formas de fazer musical em tempo real, caracterizando assim uma prática que combina atitudes técnicas apresentacionais com um modelo social participativo[[7]](#footnote-8)

Independente de ser no jazz, na música tradicional irlandesa ou no choro, a possibilidade de participar se estende exclusivamente aos que adquiriram aprendizados anteriores. Este fato nos coloca diante de um paradoxo: se, por um lado, o público geral compreende o evento como uma apresentação, por outro, aqueles que desenvolveram as habilidades necessárias para tocar compreendem este mesmo espaço como uma oportunidade para fazer música com outras pessoas. Ao observar esta situação sob a luz do pensamento de Rice, entendemos que os participantes - músicos e público - expressam diferentes metáforas sobre o significado da música. Ou seja, enquanto os aspectos apresentacionais agregam significados artísticos à musica, as dimensões participativas, proporcionadas pelo contexto geral, atestam significados de uma experiência social. Assim, compreensões distintas sobre música coexistem e estão em constante tensão.

Diferente das manifestações participativas observadas por Turino (2008, p. 28), nas quais as ações coletivas - dançar, cantar, bater palmas e tocar instrumentos diversos - são aprendidas quase que instantaneamente no momento da performance, a aquisição do conhecimento necessário para participar da uma jam de jazz, de uma session irlandesa, ou de uma roda de choro leva tempo e exige preparação individual. Trata-se de um aprendizado que pode ocorrer de maneiras diversas: desde esforços particulares, como é o caso dos músicos que aprendem a tocar “de ouvido”[[8]](#footnote-9), até o aprendizado formal, característico das instituições de ensino[[9]](#footnote-10). Tal pluralidade possibilita a cada instrumentista a construção de uma trajetória musical singular, enviesada por escolhas, acessos e engajamento em uma trilha musical estabelecida por outros músicos e localidades ao longo do tempo.

**II - O choro das – e nas – rodas.**

Em meados do século XIX, por volta de 1870, músicos amadores, em sua maioria servidores públicos, advindos da alfândega, correio ou militares, reuniam-se para fazer música em situações festivas; assim surgiam as primeiras rodas de choro. Diversos autores[[10]](#footnote-11) atribuem a origem desta manifestação ao Rio de Janeiro, que na época estava sob forte influência de ritmos e danças de origens europeias, sobretudo a polca. De acordo com Sandroni: “Os conjuntos denominados choros estiveram entre os principais artífices das mudanças rítmicas sofridas pela polca, que analisamos através dos registros que nos chegaram pelas partituras para piano”. (SANDRONI, 2001, p.103). Há de se mencionar ainda um contexto cultural efervescente, marcado principalmente por reformas urbanas e suas consequências sociais e econômicas[[11]](#footnote-12).

Ao longo de aproximadamente 150 anos de história o choro atravessou diferentes fases e se adaptou aos mais variados contextos: adquiriu reconhecimento social e se profissionalizou (BESSA, 2010, p.34); oscilou entre o centro e a margem da indústria fonográfica até cair no ostracismo (LIVINGSTON-ISENHOUR e GARCIA, 2005, p. 88 - 98); e chegou a experimentar um verdadeiro “boom” durante a revitalização da década de 70 (SOUSA, 2009, p.31 - 36). Estas passagens tornam a história do choro rica e extensa, caracterizando um tema a parte. Entretanto, é de interesse do presente trabalho, destacar que a roda esteve presente em todos os momentos desta trajetória, desde o surgimento até os dia atuais, chegando a ser considerada a “matriz” do choro (Lara Filho et al, 2011 p.150). Diante da importância histórica e social, as rodas passaram a ser entendidas por mim como espaços informais destinados à performance musical onde o choro é (e sempre foi) praticado (Bertho, 2015, p.46).

Em linhas gerais, uma roda de choro é conduzida por um grupo base, quase sempre formado por músicos que desempenham as funções harmônica, melódica e rítmica[[12]](#footnote-13). Uma vez consolidado o grupo base, podem haver revezamentos com músicos profissionais ou amadores que frequentam o espaço onde esta prática acontece, geralmente em um bar ou restaurante. Entretanto, para participar destes revezamentos é necessário desenvolver habilidades musicais e compreender uma série de códigos sociais e morais. Sem o desenvolvimento prévio destes conhecimentos, a participação na roda está fadada ao fracasso. Na prática, enquanto os artistas tocam o público escuta e, em situações aleatórias, expressa reações individuais, como marcar a pulsação da música com mãos e pés, aplaudir ou movimentar o tronco e a cabeça sutilmente. Ações coletivas, tais quais aquelas observadas por Turino - dançar, bater palmas e cantar[[13]](#footnote-14) - são exceções. Em meio a esta audiência, hora atenta, hora desatenta, encontramos instrumentistas que estão inicialmente no papel de público e, em determinado momento, pegam seus instrumentos, ocupam um lugar na mesa dos músicos e começam a tocar. É uma situação na qual o conhecimento técnico-musical diferencia o público geral (que escuta e expressa reações individuais) dos participantes em potencial (habilitados tecnicamente a sentar na roda e fazer música coletivamente).

Diante das características expostas até aqui, o choro praticado nas rodas pode ser compreendido como uma música instrumental desafiadora. A dificuldade técnica presente no fraseado dos solistas, bem como as complexas conduções e variações de padrões rítmicos empregados pelos violões, pandeiros e percussões, requer dedicação constante por parte dos instrumentistas, que são desafiados a superar tais obstáculos através do estudo, da dedicação e do engajamento. Esta característica levou o choro a ser tocado por músicos cada vez mais especializados e apreciado por uma audiência seleta, capaz de compreender e valorizar tal aprimoramento. Importante destacar que esta sofisticação na relação performer-público é uma tendência contemporânea que reflete a adaptação ao contexto de produção sonora atual, diferente do contexto observado no período de gênese desta música.

**III - O choro nas – e das – etnografias: estratégias metodológicas para investigação das rodas.**

Em minha pesquisa de mestrado, realizei uma pesquisa etnográfca com foco na performance e no fazer musical da roda de choro promovida pela Academia do Choro, AdC, em um bar na cidade de São Carlos, SP (BERTHO, 2015)[[14]](#footnote-15). O recorte específico para este município consequentemente abriu caminho para uma série de questionamentos sobre o interior paulista: de que maneira o movimento do choro – que segundo a bibliografia oficial nasceu no Rio de Janeiro – veio para esta região e ressignificou a vida dos músicos locais? Como e porque tal movimento acontece em cidades que não possuem vínculos históricos com o choro? Qual seria a relação entre as localidades nas quais este movimento acontece?

Atualmente – quatro anos após a conclusão da pesquisa de mestrado – tenho investigado o movimento do choro nas cidades de Araraquara, Campinas, Leme, Ribeirão Preto e São Carlos municípios com percursos históricos e perfis semelhantes. Trata-se, portanto de uma região do interior paulista de origem rural, que não possui identificação majoritária com um gênero musical específico, nem tão pouco uma identidade cultural singular. É uma localidade formada por cidades que conciliam um passado notoriamente caipira com um presente contemporâneo, tecnológico e urbanizado[[15]](#footnote-16). Estes municípios formam o recorte empírico por conta de uma característica comum: todos possuem rodas organizadas por músicos que entendem o choro não somente como uma linguagem artística, mas acima de tudo como um compromisso, como uma forma de resistência a um mercado global que não os representa.

Desde 2005 estou envolvido – e porque não dizer comprometido? – com este movimento e com a dinâmica destas rodas. Minha primeira função foi como instrumentista, tocando flauta transversal e, consequentemente, observando e vivenciando o contexto musical, social e cultural. Tais experiências fizeram da roda de choro um ambiente familiar para mim. Entretanto, para realização da pesquisa etnográfica foi necessário problematizar este fato e pensar em estratégias para estabelecer um distanciamento crítico, pois ao mesmo tempo em que a familiaridade contribuía com a minha percepção e sensibilidade frente ao objeto, também se constituía em uma fonte de distorção, reiterando construções estereotipadas e legitimando impressões provenientes do senso comum (BERTHO, 2015, p.29). Trata-se, sobretudo, de uma situação na qual o observado e o observador são parte da mesma sociedade, ou seja, um “problema epistemológico socialmente ancorado” (VELHO e VIVEIROS de CASTRO*,* 1978, p.10). Diante desta situação, busquei estratégias para construir um estranhamento em relação ao campo de pesquisa (Da Matta 1978, p.28). Assim, passei a compreender a observação participante de maneira reflexiva (DAVIES, 1999, p.73), bem como a exercitar a voz de um *outsider* (NETTL, 1995, p.8), transformando o familiar em exótico. A essa voz soma-se ainda o comprometimento característico de uma etnografia performativa (WONG, 2008), localizando as relações que se dão na pesquisa de campo em um mundo de *práxis* politizadas. Por fim, chego às rodas não apenas como pesquisador, mas também como músico engajado nos musicares locais de cada município. Orientado por esses referenciais, utilizo um conjunto de ferramentas – caderno de campo, entrevistas semiestruturadas, vídeos e fotografias – para construir uma visão analítica das rodas. Dito isto, cabe a apresentação de alguns dados preliminares sobre as rodas que venho investigando.

**IV – Apontamentos sobre o 'musicar' do choro no interior paulista.**

O primeiro dado a ser apresentado diz respeito à periodicidade. Enquanto em algumas cidades as rodas de choro são semanais (como é o caso de Ribeirão Preto e São Carlos), em outros municípios estas manifestações são mensais (como em Rio Claro). Esta questão está intimamente relacionada com a dinâmica dos eventos e com especificidades dos próprios municípios. Tomando como base as informações contidas na tabela 1, podemos observar como as cidades de Ribeirão Preto, São Carlos e Rio Claro possuem periodicidades distintas[[16]](#footnote-17):

|  |
| --- |
| Dados gerais |
|  | Ribeirão Preto | São Carlos  | Rio Claro  |
| Nome do projeto |  Choro da Casa | Academia do Choro | Choro de Coreto |
| Recinto | Praça | Bar | Praça |
| Periodicidade | Semanal | Semanal | Mensal |

 Tabela 1: Dados gerais

A periodicidade das rodas depende de um fator essencial: a disponibilidade de músicos. No caso do projeto Choro da Casa, a roda semanal ocorre toda segunda feira em frente ao teatro Pedro II. Alguns músicos do projeto se organizam para oferecer oficinas de instrumento (cavaco, violão e pandeiro) horas antes da roda. As oficinas acontecem em um prédio público localizado em frente a praça onde a roda é realizada, são aulas coletivas, gratuitas e abertas à toda população. Deste modo, logo após as oficinas os alunos participam da roda e têm a oportunidade de observar na prática o conteúdo abordado na sala de aula. A realização das oficinas neste espaço e neste horário garante a presença de um público muito específico para a roda: pessoas interessadas em aprender tocar choro.

Tal realidade é muito diferente do projeto Choro de Coreto, realizado em Rio Claro. Neste contexto a roda é organizada por dois músicos – um violinista e um bandolinista – de Piracicaba que vão até Rio Claro exclusivamente para promover este evento na praça. Apesar do evento ser em um lugar aberto e contar com o comprometimento de dois instrumentistas, muitas vezes não há envolvimento dos músicos da própria cidade. Como o projeto depende em grande parte da iniciativa de músicos de outra cidade, a periodicidade é mensal, muito menor se comparada com os outros dois municípios.

Diferente dos projetos realizados em Ribeirão Preto e Rio Claro, a roda proposta pela Academia do Choro em São Carlos acontece em bares. Esta especificidade nos leva imediatamente à natureza destes eventos, que muitas vezes possui a característica de uma apresentação (nos moldes discutidos por Turino anteriormente), com três ou quatro músicos formando o seu núcleo fixo. Entretanto se outros instrumentistas aparecem para tocar a prática assume o formato de uma roda, dando margem à participação .

As três rodas observadas até o momento possuem características próprias que as diferenciam. Entretanto, mesmo com suas particularidades elas produzem um resultado sonoro muito próximo e proporcionam a realização de performances semelhantes em diferentes ambientes e sob condições muitas vezes adversas. Finalmente, observo que estas práticas se relacionam e influenciam o fazer musical umas das outras por meio de um repertório comum – geralmente os choro são tocados na mesma tonalidade e em andamentos muito parecidos, quase sempre baseados em gravações base que servem de referência para esta prática – a este repertório somam-se ainda atitudes e comportamentos que perpassam os espaços, como o respeito com a música que está sendo tocada e uma consciência geral e praticamente unificada de que a roda é uma dinâmica importante para rotina dos municípios.

**Referências**

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

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, SP: Alameda, 2010.

CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11. ed. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2010.

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

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

DA MATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter Anthropological Blues. In: NUNES, E. de O. (Org.). **A Aventura Sociológica.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 23-35, 1978.

DAVIES, Charlotte Aull. **Reflexive ethnography**: a guide to researching selves and others. London; New York, NY: Routledge, 1999

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

DOIN, J. E. de Mello; PERINELLI NETO, H.; PAZIANI, R. R. and PACANO, F. A.. A Belle Époque caipira: problematizações e oportunidades interpretativas da modernidade e urbanização no Mundo do Café (1852-1930) - a proposta do Cemumc. **Rev. Bras.Hist**. Vol.27, No. 53, p. 91-122, 2007.

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

LARA FILHO, Ivaldo; SILVA, Gabriela; FREIRE, Ricardo. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. **Per Musi**. Belo Horizonte, No. 23, p.148-161, 2011.

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.

MASSEY, Doreen. Questions of Locality. **Geography**, Vol.78, No. 2, p.142–149, 1993.

NETTL, Bruno. **Heartland excursions**: ethnomusicological reflections on schools of music.Chicago: University of Illinois Press, 1995.

RICE, Timothy. Reflections on Music and Meaning: metaphor, signification, and control in the Bulgarian case. **British Journal of Ethnomusicology**, Vol.10, No.1, p.19-38, 2001.

ROBBEN Antonius C. G. M.; SLUKA Jeffrey A. **Ethnographic fieldwork**: an anthropological reader. Malden, MA: Blackwell, 2007.

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

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performance and listening. Middletown,Ct: Wesleyan University Press, 1998.

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.

TSIOULAKIS, Ioannis. Jazz in Athens: Frustrated Cosmopolitians in a Music Subculture. In **Ethnomusicology Forum**, Vol. 20, No. 2, p. 175–199, 2011.

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

of Chicago Press, 2008.

VELHO, G. e VIVEIROS DE CASTRO, E. O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas. **Artefato**, ano 1, No.1, 1978.

WILLIAMS, Sean. **Focus**: Irish traditional Music. Oxford: Routledge, 2010.

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

WONG, Deborah in **Shadows in the field**. new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. Oxford. Univ. Press, 2008.

1. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutorando. Agência financiadora: FAPESP [↑](#footnote-ref-2)
2. A metáfora de Mundos musicais é utilizada por Finnegan como um desdobramento do conceito de “Art World”, formulado por Howard Becker em 1982. De acordo com a autora, a definição de mundos musicais: “... surge a partir da descrição dos próprios participantes. (...) o termo também vem sendo usado por antropólogos para se referir à visão de mundo das pessoas, ou para diferenciar mundos sociais, enfatizando a diferença e complexidade cultural das ideias e práticas.” (Finnegan,1989, p. 31). [↑](#footnote-ref-3)
3. Livre tradução do original “*musical pathway*”. [↑](#footnote-ref-4)
4. Musicar aqui é compreendido como uma livre tradução do termo “*musicking*”, elaborado por Christopher Small (1998) na tentativa de mapear os diferentes engajamentos com a música. O projeto temático, do qual faço parte, foi aprovado pela FAPESP em agosto de 2016 (nº do processo 2016/04404-7), é coordenado pela profa. Dra. Suzel Ana Reily e envolve pesquisadores do Instituto de Artes da Unicamp e do Departamento de Antropologia da USP. [↑](#footnote-ref-5)
5. Livre tradução dos originais *presentational performance, participatory performance, high fidelity music* e *studio audio art*. [↑](#footnote-ref-6)
6. As metáforas presentes aqui estão traduzidas livremente dos termos originais em inglês *music-is-art* e *music is social behaviour*. [↑](#footnote-ref-7)
7. As tensões entre estes diferentes tipos de performance são abordados por mim em BERTHO, 2017. [↑](#footnote-ref-8)
8. Trata-se do processo de aprendizado de um instrumento através da imitação de uma gravação, ou de uma performance, sem que haja o conhecimento teórico acerca de leitura de partituras. [↑](#footnote-ref-9)
9. No caso específico do choro, há cursos voltados exclusivamente ao ensino desta linguagem, é o caso da Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro, a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, em Brasília, e o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos em Tatuí, SP. [↑](#footnote-ref-10)
10. A lista de autores que abordam a historia do choro é vasta e compreende trabalhos com diferentes orientações teóricas: desde a simples organização de dados e apresentação de fatos documentais - Cazes (2010) e Diniz (2007) - até a historiografia crítica - Bessa (2010) e Lima Rezende (2014) - passando inclusive pela análise do discurso - Aragão (2013). [↑](#footnote-ref-11)
11. Para mais informações consultar, por exemplo, Contier (2004, p.5-8) e Wisnik (1983, p.159-161). [↑](#footnote-ref-12)
12. No choro, geralmente estas categorias dividem-se em instrumentos solistas (flauta, bandolim, clarinete, saxofone entre outros) e acompanhadores (violão de seis cordas, violão de sete cordas, cavaco, pandeiro e variadas percussões). Existe ainda o uso da voz, no entanto, poucos choros possuem letra, o que torna esta prática pouco usual. [↑](#footnote-ref-13)
13. O canto é utilizado de maneira individual quando os cantores que frequentam a roda solicitam a participação em choros que possuem letras. Nota-se diferença para a forma coletiva de canto, tal qual observada por Turino. [↑](#footnote-ref-14)
14. AdC é um projeto conduzido pelo músico Tiago Veltrone e que possui como objetivos a prática e a divulgação do choro. 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 FAPESP (nº do processo [2013/08972-1](http://internet.caph.fapesp.br/SAGe_WEB/javascript%3AopenProcess%28%27134411%27%2C%20%27false%27%29)). [↑](#footnote-ref-15)
15. Evidente que cada município possui características próprias e percursos históricos singulares. Ribeirão Preto e Campinas, por exemplo, são cidades consideravelmente maiores que as demais. Informações históricas sobre esta região estão em Doin et all (2007). Para detalhes sobre as transformações do interior do estado de São Paulo na virada do século XIX, ver Candido (2010). [↑](#footnote-ref-16)
16. As informações contidas na tabela são baseadas no trabalho de campo realizado entre os meses de janeiro e julho de 2018. [↑](#footnote-ref-17)