

**Sobre rodas e *sessions*: considerações no campo da música interseccional**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Etnomusicologia

*Renan Moretti Bertho*  
*Universidade Federal do Piauí*  
*renanbertho@gmail.com*

**Resumo.** Rodas de choro no interior paulista e *sessions* de *Irish Traditional Music* em Dublin, Irlanda, são performances informais com participação aberta, na qual o público pode participar de diversas formas, inclusive tocando. Por meio da perspectiva teórica de Thomas Turino analiso essas práticas como um campo musical híbrido, que combina elementos participativos e apresentacionais. Deste modo, baseado em dados construídos em pesquisa de campo etnográfica, destaco características comuns nestas duas práticas, buscando compreendê-las enquanto pertencentes a um campo de atuação musical específico, que denominei “campo interseccional”.

**Palavras-chave.** Roda de choro, Música tradicional irlandesa, Etnomusicologia

**Thinking *rodas* and *sessions*: Considerations in the Field of Intersectional Music.**

**Abstract.** *Rodas de choro* in the countryside of São Paulo and sessions of Irish Traditional Music in Dublin, Ireland, are informal performances with open participation, in which the public can participate in different ways, including playing. Drawing on Thomas Turino theories, I seek to analyze these practices as an intersectional musical field, combining participatory and presentational elements. Based on data constructed in ethnographic field research, I highlight common characteristics in these two practices, seeking to understand them as belonging to a specific field of musical activity, which I call “intersectional field”.

**Keywords.** *Roda de Choro*; Irish Traditional Music; Ethnomusicology

Rodas de Choro no interior paulista e *sessions* de *Irish Traditional Music* (ITM<sup>1</sup>) em Dublin, república da Irlanda, são fazeres musicais espontâneos e informais que, quando observados sob uma perspectiva analítica, apresentam diversas características em comum. Um dos elementos que aproxima estas práticas é o modelo de performance com participação aberta; ou seja, mesmo sem ensaios prévios, muitas pessoas podem tocar, desde que saibam as músicas do repertório geral e desde que compreendam regras básicas de comportamento. A esta situação soma-se ainda a presença de um público, fato este que re significa a

<sup>1</sup> Ao longo deste trabalho a sigla ITM será utilizada para se referir à *Irish Traditional Music* (música tradicional irlandesa) que engloba o repertório de músicas essencialmente instrumentais praticadas nas *sessions*.

espontaneidade geral dos eventos, agregando elementos apresentacionais típicos de uma dimensão formal.

Partindo da proposta teórica de Thomas Turino (2000; 2008), argumento que rodas e *sessions* formam um campo de atuação musical híbrido, pois mesclam ações informais, que orientam o modelo de participação aberta, às características formais, que são típicas de apresentações e que ganham forma de acordo com as relações que se estabelecem com o público. Trata-se assim de uma intersecção de estruturas participativas com fundamentos apresentacionais, na qual diferentes significados emergem da prática musical; ou seja, para os músicos que participam a situação geral é compreendida como uma forma não-verbal de interação social; já para o público que prestigia, trata-se de um evento artisticamente elaborado. O diagrama que segue visa ilustrar esta discussão:

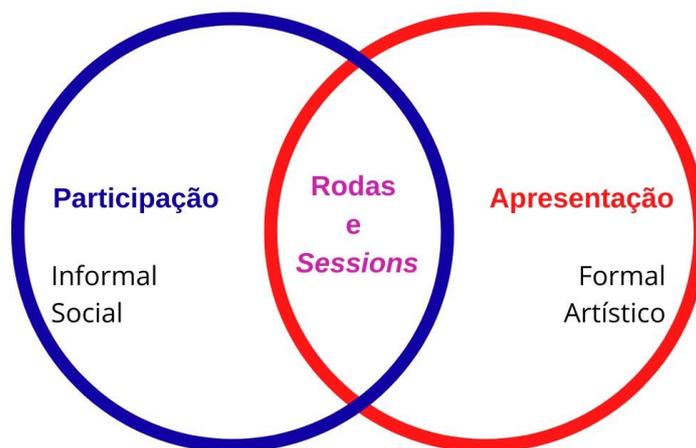


Figura 1: intersecção participativo e apresentacional (fonte: autor).

Durante o meu doutorado (BERTHO, 2022), realizei pesquisa de campo etnográfica no Brasil e na Irlanda para compreender como este modelo. Assim, observei como os participantes das rodas e das *sessions* articulam, negociam e deslocam diferentes significados, saberes e domínios em suas práticas musicais, oscilando entre a esfera participativa e a apresentacional. Passei então a compreender estas práticas como pertencentes a um campo específico de atuação musical, um *campo interseccional*<sup>2</sup>, que é altamente inclusivo em sua vocação participativa, ao mesmo tempo em que é artisticamente aperfeiçoado em seu propósito apresentacional. Dito isto, o presente trabalho trata das convergências observadas

<sup>2</sup> Grifos meus para destacar um conceito que foi desenvolvido por mim ao longo do processo de pesquisa e de escrita do presente trabalho.

nestes fazeres musicais ao mesmo tempo em que aponta características do campo de atuação musical interseccional.

## Sobre o campo interseccional: definições e conceitos

Em *Music as Social Life* Thomas Turino compreende a música enquanto uma atividade social e não somente como um objeto que se materializa em um produto final, como uma partitura ou um arquivo MP3 (TURINO, 2008, p.24). O autor empresta o conceito de campo social, cunhado por Pierre Bourdieu, para discutir um "domínio específico de atividade definido pelo propósito e objetivos da atividade, bem como por valores, relações de poder e tipos de capital" (*ibid*, p.26). Com efeito, Bourdieu considera o campo como uma estrutura relacional, na qual os agentes sociais interagem e disputam poder e recursos específicos dentro de um determinado domínio de atividade (BOURDIEU, 1975; 2004). Nas palavras do autor, trata-se de “um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto” (BOURDIEU, 1975, p.2). Dito isto, ao compreender as atividades musicais como um campo, é possível analisar como os atores envolvidos constroem identidades, estabelecem padrões, constituem valores e negociam repertórios, influenciando assim as práticas, os significados e as sonoridades dos seus fazeres.

De volta à proposta de Turino, o domínio da atividade musical é dividido em dois campos: o da música em tempo real e o da música gravada. No campo da música em tempo real temos uma divisão entre performance participativa e performance apresentacional<sup>3</sup>. Para Turino a performance participativa trata de um tipo específico de prática artística na qual não há distinção entre músicos e audiência. Assim, um dos objetivos desse tipo de performance é o envolvimento com o público, de modo que algumas características são essenciais para que este objetivo se cumpra: formas musicais abertas; começos e finais espontâneos; redução de espaços para exibição de virtuosidade; alta repetitividade; poucos contrastes dramáticos; texturas densas; ritmo e métrica constantes (TURINO, 2008, p.26). Esses elementos proporcionam uma rápida aprendizagem do conteúdo a ser performado, admitindo assim a presença de principiantes.

Performances de apresentação, em contraste, tratam de situações onde um grupo de pessoas – os artistas – prepara e fornece música para outro grupo – a audiência. Grosso modo,

<sup>3</sup> Segundo Turino, o campo da música gravada trata de sons que são produzidos ou manipulados por meio de interfaces mecânicas, digitais ou virtuais, não sendo estas o foco do presente trabalho.

esse modelo parte do princípio de que há uma separação entre a plateia e os performers; na maioria das vezes essa separação é dada pelo limite do palco, como ocorre em uma sala de concerto, por exemplo. Neste momento, alguém poderia argumentar que, mesmo em situações de extrema segregação, a audiência participa de forma passiva, ou seja, escutando aquilo que lhes foi preparado anteriormente pelos artistas. Em relação a este ponto, vale notar que o tipo de participação prevista pelo autor diz respeito à participação ativa, ou seja, fazendo música e/ou dançando junto com os performers. Entende-se, portanto, que a participação do público na sua condição de ouvinte não opera a mudança do paradigma apresentacional para o participativo. Dito isto, algumas das principais características da performance de apresentação são: 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 (*ibid*).

No contexto urbano contemporâneo, muitas práticas musicais se estruturam em torno da intersecção participativo/apresentacional. 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 de *sessions* irlandesas nas quais a performance é restrita apenas aos músicos mais experientes e engajados (WILLIAMS, 2010, p.18-19). John Lawrence Witzleben, por sua vez, observa semelhantes características em Shanghai, no *jiangnan sizhu*, um tipo de música instrumental chinesa feita por instrumentos de corda e de sopro. Esta música, mais conhecida como *silk and bamboo*, é altamente participativa, pois “muitos dos ouvintes também são músicos que não estão tocando naquele momento, não há separação clara do ‘performer’ e da ‘audiência’” (WITZLEBEN, 1995, p.24). Este também é o caso das rodas de choro no interior de São Paulo e muito provavelmente em outras partes do Brasil e do mundo.

Independente de ser no jazz, na música tradicional irlandesa, no *jiangnan sizhu* em Shanghai ou no choro, a possibilidade de participar se estende exclusivamente aos que adquiriram aprendizados anteriores e que desenvolveram competências musicais. Esse fato nos coloca diante de um paradoxo: se, por um lado, o público geral compreende tais eventos apresentações, por outro, aqueles que desenvolveram as habilidades para tocar compreendem

este mesmo espaço como um fazer musical coletivo, social e espontâneo. Ao observar esta situação sob a luz do pensamento de Timothy Rice (RICE, 2001, p.23), entendo que os participantes – músicos e audiência – expressam simultaneamente diferentes metáforas sobre o significado da música. Ou seja, enquanto os aspectos apresentacionais agregam significados artísticos à música, as dimensões participativas, proporcionadas pelo contexto geral, atestam significados de uma experiência social. Assim, compreensões distintas sobre música coexistem e estão em constante tensão.

No caso específico do choro e da ITM, convém observar que, do ponto de vista histórico, ambas são músicas centenárias que passaram por processos de espetacularização (CARVALHO, 2010, p.48) e de revitalização (BITHELL; HILL, 2014, p.3). Desta forma, se adaptaram às inovações do mundo contemporâneo, aos rumos da indústria fonográfica e às tendências do mercado global – o que não significa que estejam alinhadas e/ou integradas a esses modelos. Em outros termos, as práticas que antes eram coletivas e informais, se individualizaram e desencadearam processos de profissionalização. Uma das inovações mais notáveis que surgiu com esses processos foi a possibilidade de apresentar estas músicas em palcos, criando assim um distanciamento entre os artistas e o público e subvertendo o formato que até então era característico das rodas e das *sessions*. Desta forma, as intersecções entre a “interação-social-participativa” e a “atuação-artística-apresentacional” tornaram-se características destas práticas musicais<sup>4</sup>.

## 2-) Pesquisa de campo e apontamentos metodológicos

Os dados presentes no próximo tópico foram construídos entre os anos de 2018 e 2019 em sete municípios do interior paulista bem como na cidade de Dublin, república da Irlanda. Neste momento, realizei observações participantes junto aos grupos estudados para produzir anotações em diário de campo (BEAUD; WEBER, 2007, p.66-67), entrevistas (*ibid*, p.118-126) vídeos, fotografias e gravações em áudio. De acordo com Mércio Pereira Gomes, este método consiste na vivência do pesquisador junto à cultura que estuda, ou seja: “morar com os ‘nativos’, participar de seus cotidianos, comer suas comidas, se alegrar em suas festas

<sup>4</sup> O capítulo três da minha tese (BERTHO, 2022, p.85-112) trata dos contextos originários do choro e da ITM. Por hora, o(a) leitor(a) interessado(a) encontrará informações históricas nas seguintes fontes: ARAGÃO (2013; 2014), BESSA (2010), ROSA (2018; 2020), no caso do choro; e WILLIAMS (2010) e VALLELY (2011) no caso da ITM.

e sentir o drama de ser de outra cultura (...)” (GOMES, 2014, p.56). Trata-se, sobretudo, de buscar a compreensão de uma cultura pela vivência concreta em seu meio.

Em relação ao campo realizado no interior paulista, foram investigadas rodas de choro em sete municípios, a saber: Araraquara, Campinas, Limeira, Ribeirão Preto, Rio Claro, São Carlos e Tatuí. A figura 2 representa as cidades dispostas no mapa do estado de São Paulo.

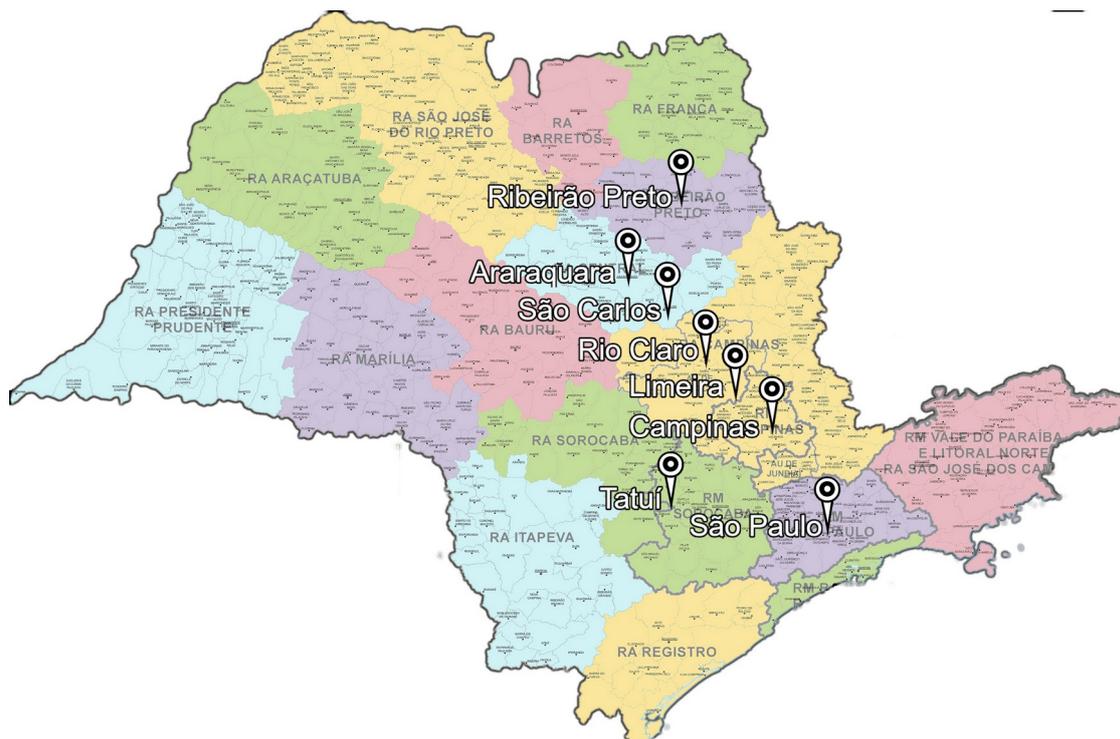


Figura 2: Mapa das cidades pesquisadas dentro dos limites do estado e a posição destas em relação à capital paulista, a cidade de São Paulo. Fonte: <http://www.mapas-sp.com/municipios> (último acesso em 17/09/2022, com edição do autor).

A fim de orientar o(a) leitor(a) sobre as características gerais da pesquisa de campo nesta região, a Tabela 01 apresenta uma contextualização das rodas observadas naquele momento e dos tipos de dados que foram produzidos:

Dados gerais								
Município	Araraquara	Campinas	Limeira	Ribeirão Preto	Rio Claro	São Carlos		Tatuí
Nome <sup>5</sup>			Choro de resistência	Choro da Casa	Choro de Coreto	Academia do Choro		
Lugar	Praça	Bar	Casa de cultura	Praça	Praça	Restaurante	Bar	Loja de Conveniência
Horário de início	20h	~ 21h <sup>6</sup>	20h	~20h	20h	20h	21h	~20h
Duração	3 horas	indefinida	2 horas	indefinida	2 horas	3 horas		indefinida
Dia da semana	terça	terça	segunda	segunda	quarta	terça	quinta	terça
Periodicidade	semanal	semanal	mensal	semanal	mensal	semanal		semanal
Integrantes fixos <sup>7</sup>	quatro	três	dois	cinco	dois	quatro		três
Idas a campo	2	2	1	10	3	18		1
Natureza dos dados construídos	diário de campo	diário de campo	diário de campo	diário de campo	diário de campo	diário de campo		diário de campo
	fotos	fotos	fotos	fotos	fotos	fotos		fotos
	vídeos	vídeos	vídeos	vídeos	vídeos	vídeos		vídeos
	captação de áudio	captação de áudio	captação de áudio	captação de áudio	captação de áudio	captação de áudio		captação de áudio
				entrevista	entrevista	entrevista		entrevista

Tabela 01: rodas de choro investigadas durante a pesquisa de campo (fonte: autor).

Já na Irlanda, utilizei o *site* [www.thesession.org](http://www.thesession.org), para encontrar as *sessions* que que viria a pesquisar. Conforme demonstrado nas Figuras 03 e 04 este site disponibiliza uma ferramenta de busca, cujo o procedimento é relativamente simples: basta preencher as lacunas referentes ao dia da semana e ao local e clicar no botão “*SEARCH*” (pesquisar); posteriormente, é mostrado um mapa com opções relacionadas a essa busca.

<sup>5</sup>Algumas rodas de choro são vinculadas a projetos específicos que mantêm outras atividades além da realização das rodas.

<sup>6</sup>“~” significa “aproximadamente”, ou seja, os horários precedidos por esse símbolo indicam a possibilidade de variação de até meia hora antes ou depois dependendo do quorum. Não por acaso, essa flexibilidade ocorre em rodas com duração indefinida. Desse modo, mesmo se esses encontros começarem antes ou depois do horário estabelecido pode haver prorrogação do horário original.

<sup>7</sup>Esse número diz respeito aos integrantes que, direta ou indiretamente, se comprometeram a participar de todas as rodas. Trata-se dos integrantes do chamado núcleo fixo. Além destes, espera-se que participantes apareçam para participar em dias esporádicos.

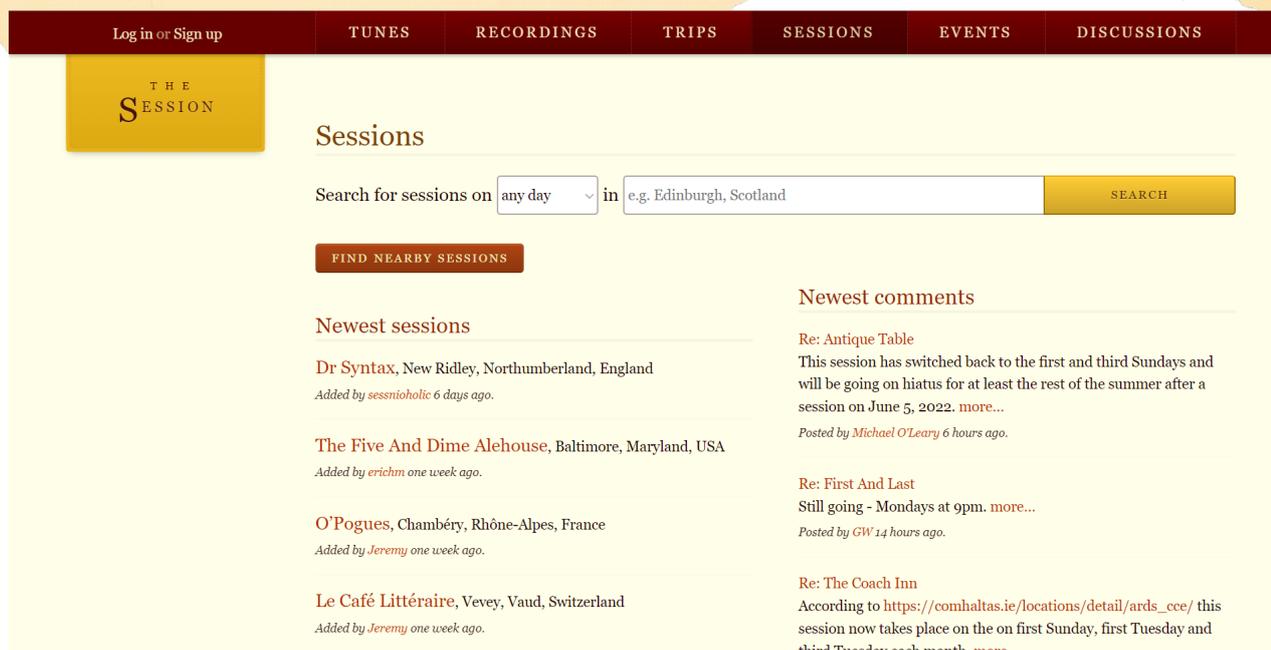


Figura 03: ferramenta de busca de *sessions* do site thesession.org. Fonte: www.thesession.org (último acesso: 17/09/2022).

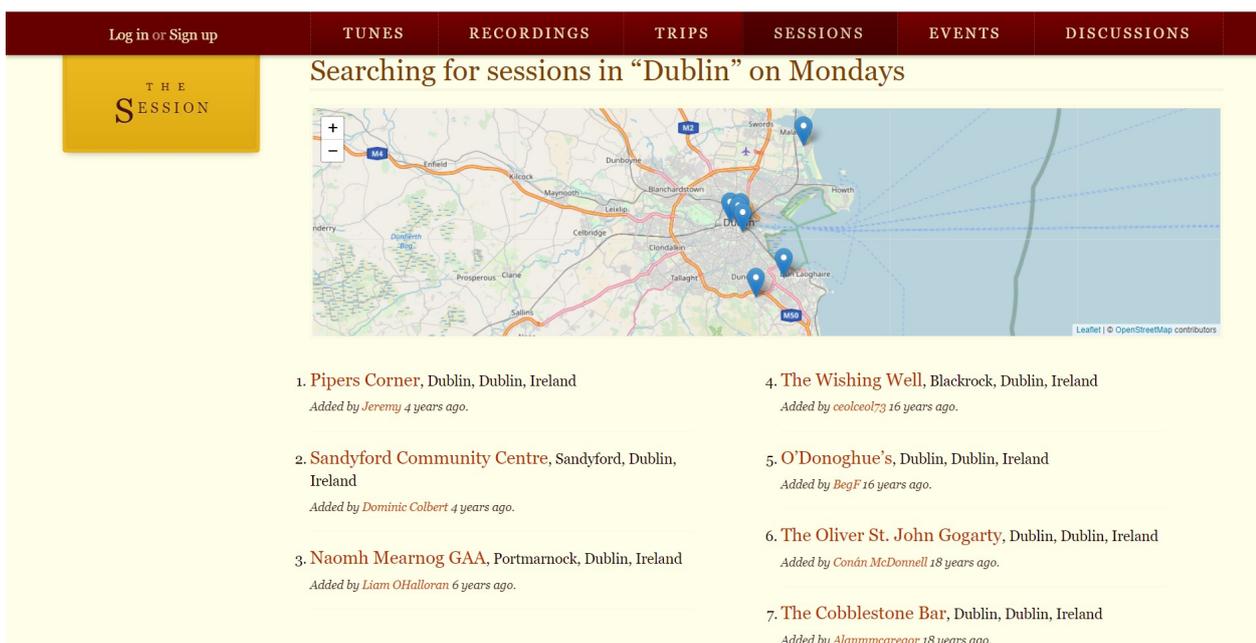


Figura 04: mapa com o resultado da busca para os argumentos “Monday” (segunda-feira) e “Dublin”. Fonte: www.thesession.org (último acesso: 17/09/2022).

Após utilizar a ferramenta de pesquisa do thesession.org para encontrar as *sessions*, passei a visitá-las e selecionei as que seriam mais apropriadas para realização da pesquisa de campo. Assim, foi possível investigar desde as *sessions* mais apresentacionais até as mais participativas. A tabela que segue apresenta algumas características dos espaços selecionados:

Categorias		Regularidade	Repertório <sup>9</sup>
<i>Sessions</i> <sup>8</sup>			
Club Chonradh na Gaeilge		1X por semana	ITM
Comhaltas Celtóiri Éireann <sup>10</sup>	Monkstown	2X por semana	ITM
	Clontarf	1X por semana	ITM
Grace's		2X por semana	ITM / músicas populares
Hartigans		1X por semana	ITM / músicas populares
Hughes	Sala principal	Diariamente	ITM
	Snug	Diariamente	ITM
Mother Reilly's		1X por semana	ITM
Peadar Browns		1X por semana	ITM / músicas populares
O'Donoghues	Interno	Diariamente	ITM / músicas populares
	Externo	Finais de semana	ITM / músicas populares
The Cobblestone	Sala Principal	Diariamente	ITM
	Fundos	2 ou mais vezes por semana	ITM

Tabela 02: *sessions* de ITM investigadas durante a pesquisa de campo (fonte: autor)

Pautado neste contexto, utilizei referenciais teóricos da área de etnomusicologia para realizar uma etnografia da música, ou seja, apresentar uma visão analítica, descritiva e subjetiva das práticas musicais, fundamentada por dados construídos em pesquisas de campo. Tal proposta é definida por Anthony Seeger como “a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que

<sup>8</sup> Nos *pubs* com mais de um ambiente e com *sessions* diárias, é normal haver encontros simultâneos. No caso do Hughes, por exemplo, frequentemente havia duas *sessions* ao mesmo tempo: uma na sala principal e outra no *snug*, um tipo de sala menor e mais reservada na qual, em algumas situações, apenas os músicos estavam presentes. Já no The Cobblestone, o ambiente dos fundos possuía um palco e era reservado para um grupo de iniciantes às quartas-feiras, porém, aos finais de semana, aconteciam shows e outras atividades culturais.

<sup>9</sup> Nesta categoria o repertório foi dividido em dois tipos: ITM e músicas populares. No primeiro, estão presentes gêneros da música instrumental e as danças tipicamente irlandesas, como *jig*, *reel* e *hornpipe*; no segundo tipo, há a presença de canções de bandas irlandesas, como The Dubliners, além de um repertório *pop* de diversos artistas internacionais, como David Bowie, ABBA, Bob Dylan, entre outros.

<sup>10</sup> A Comhaltas Celtóiri Éireann é uma instituição que possui diversas sedes na Irlanda e em outros países. Em Dublin, o foco da pesquisa foi nas sedes que ficam nos bairros de Monkstown e Clontarf.

simplesmente à transcrição dos sons” (SEEGER, 2008, p.239). Assim, os dados que seguem foram construídos e posteriormente analisados à luz do referencial teórico, visando compreender as interseccionalidades das práticas musicais estudadas.

### 3-) Rodas e *sessions* em perspectiva:

O presente tópico apresenta os conteúdos interseccionais que foram observados e vivenciados durante a pesquisa de campo. Trata-se das mais variadas situações, comportamentos, características e dinâmicas que regem, de modo geral, as performances observadas nas rodas e nas *sessions*. Evidente que, para cada um dos pontos que seguem, existem variações que se dão por diferentes motivos. Por vezes, são situações esporádicas que influenciam a alteração de algum parâmetro específico, no entanto, apesar destas mudanças pontuais, há um modelo central que está baseado nos tópicos aqui elencados. Dito isto, seguem os pontos entendidos como convergências de práticas no campo da música interseccional <sup>11</sup>.

1-) Espaços informais: ambas as manifestações ocorrem em bares, *pubs*, restaurantes e/ou locais públicos, como parques ou praças. Esses lugares podem apresentar configurações diferentes no que diz respeito às características principais, mas, de modo geral, um ponto em comum é a ausência de um palco;

2-) Proximidade com o público: os músicos e a audiência geralmente estão muito próximos uns aos outros. Neste contexto, a plateia pode estar na mesa vizinha ou mesmo de pé ao lado de quem está tocando. Isso impulsiona a comunicação e a sociabilidade entre os presentes, mas também pode levar a interferências na performance musical quando o comportamento da audiência não é adequado;

3-) Núcleo fixo e participação espontânea: quase sempre as rodas e as *sessions* possuem um grupo base, uma espécie de núcleo fixo, formado por músicos que desempenham as funções

<sup>11</sup> Vale informar que, para além das características que as unem, tanto as rodas quanto as *sessions* possuem as suas respectivas características. Estas foram exploradas nos capítulos 06 e 07 da minha tese (BERTHO, 2022, p.135-195) e estão vinculados a outros referenciais que, por hora, não serão abordados. Entretanto, acredito que as informações aqui presentes sejam suficientes para compreender o campo da música interseccional bem como a argumentação exposta.

melódica, harmônica e rítmica. Independente da quantidade de pessoas que compõe este núcleo, importa dizer que ele é responsável por uma série de compromissos, sobretudo no que diz respeito ao cumprimento das suas respectivas funções, garantindo assim a prática do repertório. No entanto, outros músicos podem ingressar espontaneamente e participar da prática musical, desde que possuam habilidades suficientes e que compreendam os códigos socioculturais que orientam a prática;

4-) Revezamentos: a participação espontânea de músicos gera alterações estruturais na dinâmica das rodas e das *sessions*. A principal dessas alterações diz respeito aos revezamentos que ocorrem quando um ou mais participantes começam a tocar. No que tange às rodas de choro, já discuti as características e as consequências destes revezamentos em trabalhos anteriores (BERTHO, 2019, p.18-24; BERTHO, 2015, p.93-102); em relação às *sessions*, observo que ocorrem revezamentos similares aos das rodas, sendo que a principal convergência encontrada foi a troca de instrumentos entre os participantes. Em alguns casos, essa dinâmica ocasiona a alternância entre as funções desempenhadas, como quando um participante que inicialmente tocava os acordes no violão, passa a tocar os solos na flauta, ou vice-versa;

5-) Escolha instantânea do repertório: as músicas são escolhidas em tempo real, durante a performance, ou seja, não há uma sequência predefinida daquilo que será tocado. O que existe, de fato, são músicas que a maioria dos integrantes sabem tocar e que podem ser combinadas e organizadas de diferentes maneiras. Vale notar que cada um dos participantes tem, em algum momento, a chance de escolher as músicas;

6-) Sonoridade acústica: a maioria dos instrumentos usados nas rodas e nas *sessions* não possui amplificação. Desta forma, os músicos precisam encontrar um equilíbrio entre as potências sonoras dos seus instrumentos e a sonoridade acústica valorizada nesses ambientes;

7-) Diversidade de instrumentos: embora existam instrumentos característicos de cada uma dessas práticas, tanto as rodas de choro quanto as *sessions* podem receber instrumentos variados;

8-) Conexões com o passado: seja nas rodas, seja nas *sessions*, não é raro ouvir discursos que remetam, de alguma forma, à ideia de tradição. Vale dizer que estes discursos giram em torno da noção de uma prática musical tradicional e dizem respeito a um conjunto de valores, princípios e sonoridades do passado, que variam constantemente de um cenário para outro;

9-) Notação musical: partituras, cifras e formas alternativas de notação são apenas algumas das possibilidades de registrar os choros e a ITM em papel. Se, por um lado, essas notações favorecem a disseminação e o aprendizado musical, por outro, muitos ambientes de prática não fazem uso desse material. A escolha de utilizar ou dispensar a notação é influenciada por questões estéticas, pedagógicas e até ideológicas;

10-) Aprendizado formal/informal: os músicos que participam das rodas e *sessions* têm diversas formas de iniciação musical. Alguns são autodidatas, enquanto outros possuem formação musical formal em cursos de bacharelado ou conservatórios. O aprendizado, na maioria das vezes, é contínuo e se dá ao longo da vida dos participantes, com imersão em ambientes específicos de prática;

11-) Liderança: algumas rodas e *sessions* têm a figura explícita de um líder, geralmente um músico experiente e respeitado pelos demais participantes. Os líderes são responsáveis por tomar decisões, estabelecer normas gerais e garantir a manutenção da estrutura e dos objetivos da prática musical;

12-) Ganho e gerenciamento de recursos: as rodas e as *sessions* podem gerar retornos financeiros – como aqueles oriundos do *couvert* artístico cobrado em bares e *pubs* – além de permuta de produtos e serviços com os proprietários dos estabelecimentos. Além disso, os músicos podem estabelecer contatos que os levam a oportunidades de apresentações em outros ambientes.

13-) Estrutura métrico melódica: os choros e as *tunes*, como são chamadas as músicas irlandesas que compõe o repertório da ITM, são compostos por frases musicais que carregam

um discurso melódico<sup>12</sup>. Enquanto unidades melódicas, esses tipos de frase formam partes que podem ter uma métrica de oito, dezesseis ou trinta e dois compassos.

14-) Repetições: uma vez estabelecida a estrutura que dá origem às partes de uma música, é possível observar a presença das repetições entre essas partes. Independentemente do modo como as frases são organizadas para formar as partes, os choros e as tunes possuem partes que se repetem, quase sempre mais de uma vez. Em alguns casos, todas as partes são repetidas; em outros, as repetições se dão em partes específicas – geralmente, a primeira parte é a que mais se repete.

15-) Caminhos e resoluções harmônicas: assim como diversos repertórios que datam de meados do século XIX e início do século XX, o choro e a ITM possuem harmonias prioritariamente tonais, nas quais um acorde dominante prepara a resolução para a tônica. Há ainda a convergência de alguns caminhos harmônicos amplamente utilizados, como I – II – V – I ou ainda I – IV – II – V – I. Já o repertório mais recente mescla esses elementos convencionais à inovações contemporâneas, com sobreposição de acordes, empréstimos modais e passagens atonais. Assim, é possível pensar que, conforme as inovações estéticas e as experimentações sonoras aparecem na história da música ocidental, os choros e as tunes incorporam essas alterações e inovações estéticas em suas estruturas harmônicas.

16-) Uso de tonalidades padrão: observou-se a predominância de algumas tonalidades, sobretudo Ré, Fá ou Sol e suas correspondentes menores. Evidente que existem choros e *tunes* em outras tonalidades, porém, de acordo com o repertório registrado durante a pesquisa de campo, foi possível constatar que estas três tonalidades são as mais frequentes em ambas as manifestações.

17-) Dicotomia “gêneros/estilos” musicais: tanto o choro quanto a ITM, possuem elementos que tornam ambíguas suas identificações enquanto “gêneros” e/ou “estilos” musicais. Do ponto de vista teórico, muitas são as discussões que tratam deste assunto (FABBRI, 1981; MOORE, 2001; TROTTA, 2005), no entanto a intenção deste texto não é promover o debate

<sup>12</sup> A noção de frase aqui empregada diz respeito a uma ideia musical formada por uma sequência de notas. Essa ideia é estruturada de acordo com um sentido narrativo, que confere início, meio e fim a uma respectiva frase.

acerta deste assunto<sup>13</sup>. Do ponto de vista empírico, por um lado, as rodas apresentam os seguintes gêneros/estilos: choro, maxixe, samba, baião e frevo; por outro, as *sessions* possuem *jigs*, *reels*, *slides*, *barndance*, *hornpipes* e *slow airs*. Apesar dessa disparidade, é possível encontrar gêneros/estilos comuns, como polca e valsa, porém em cada país estas sonoridades terão características diferentes bem como especificidades regionais.

Conforme apontado no início deste tópico, muitas destas características sofrem variações de acordo com o contexto geral no qual se inserem. Algumas inovações são problematizadas por músicos de uma determinada localidade, sem necessariamente influenciar os fazeres de outras regiões – este seria o caso, por exemplo da presença de instrumentos não convencionais e do uso de partituras. Desta forma, cada um dos tópicos apresentados poderia se desdobrar em novas e instigantes discussões – conforme apontado em diferentes momentos da minha tese. Por fim, enfatizo o fato de que, para além destas convergências, as rodas e as *sessions*, também possuem características próprias que as diferenciam e que foram abordados em outros momentos não sendo este o foco da presente discussão.

## Conclusão

Quando observadas em uma perspectiva analítica, Rodas de Choro no interior paulista e *sessions* de ITM em Dublin, partilham características sociais, estruturais e musicais. Ao observar estes elementos sob a perspectiva de Thomas Turino (2000; 2008) e Pierre Bourdieu (2004), busquei argumentar que estas práticas pertencem a um campo específico de atuação musical, um campo que denominei “interseccional”, pois combina elementos participativos e apresentacionais. Assim, por meio da pesquisa de campo etnográfica, realizada no Brasil e na Irlanda, pude identificar algumas características deste modelo. Entre elas, estão os espaços informais em que ocorrem, a proximidade entre músicos e público, a participação espontânea, a escolha instantânea do repertório, a sonoridade acústica, a diversidade de instrumentos, a conexão com o passado por meio de discursos de tradição e as formas de aprendizado formal e informal. Mais do que isto, as rodas e as *sessions* compartilham estruturas métrico-

<sup>13</sup> Ao longo da escrita da tese, busquei evidenciar a pluralidade de discursos existentes no campo para mostrar que, uma das intersecções entre rodas e *sessions* é a complexidade na classificação do repertório praticado. Para sustentar esta posição, e em respeito às opiniões dos meus interlocutores, mantive a escrita plural “gêneros/estilos”.

melódicas, caminhos e resoluções harmônicas, uso de tonalidades padrões e a dicotomia entre gêneros/estilos musicais. Desta forma, a interseção entre o caráter participativo e apresentacional confere a essas manifestações uma singularidade que as torna altamente inclusivas e artisticamente aperfeiçoadas.

## Referências

ARAGÃO, P. **Baú do Animal, O. Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro, RJ: Folha Seca, 2013.

ARAGÃO, P. Entre polcas, quadrilhas e sambas: processos de mudança musical no choro a partir de análises comparativas entre gravações fonográficas no século XX. *Claves*, n. 10, 2014.

BEAUD, S.; WEBER, F. **Guia para a pesquisa de campo: Produzir e analisar dados etnográficos**. 1ª edição ed. [s.l.] Editora Vozes, 2007.

BERTHO, R. M. **Entre rodas e sessions: considerações sobre o campo da música interseccional**. Tese (doutorado em musica)—Instituto de Artes, Campinas, SP.: Universidade Estadual de Campinas, 2022.

\_\_\_\_\_. **Academia do choro : performance e fazer musical na roda**. Dissertação (mestrado em musica)—Instituto de Artes, Campinas, SP.: Universidade Estadual de Campinas, 2015.

\_\_\_\_\_. Interação e coletividade: apontamentos etnográficos sobre uma roda de choro. *Orfeu*, v. 4, n. 1, p. 5–26, 11 set. 2019.

BESSA, V. DE A. **A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930**. São Paulo, SP: Alameda, 2010.

BITHELL, C.; HILL, J. (EDS.). **The Oxford Handbook of Music Revival**. 1ª edição ed. [s.l.] Oxford University Press, 2014.

BOURDIEU, P. Alta Costura e Alta Cultura. *Noroit*, v. 192, p. 9, 1975.

BOURDIEU, P. **Usos sociais da ciência: Por uma sociologia clínica do campo científico**. 1ª edição ed. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

CARVALHO, J. J. DE. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. *Revista AntHropológicas*, v. 21, n. 1, 2010.

FABBRI, F. A Theory of Musical Genres: Two Applications. **Popular Music Perspectives**, International Association for the Study of Popular Music. p. 20, 1981.

GOMES, M. P. **Antropologia**. 2ª edição ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

MOORE, A. F. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. **Music & Letters**, v. 82, n. 3, p. 432–442, 2001.

RICE, T. **Ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, USA, 2014.

ROSA, L. F. As relações entre escrita e oralidade na transmissão do choro, dos primórdios à atualidade. **Anais do SIMPOM**, n. 5, 1 jun. 2018.

ROSA, L. F. Transmissão musical entre flautistas do século XIX e início do século XX: uma pesquisa nos periódicos do Rio de Janeiro. **Música Popular em Revista**, v. 7, p. e020013–e020013, 30 dez. 2020.

SEEGER, A. **Etnografia da música**. v. 17, n. 17, 2008.

TROTTA, F. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporanea Revista de Comunicação e Cultura**, v. 3, n. 2, 2005.

TSIOULAKIS, I. Jazz in Athens: Frustrated Cosmopolitans in a Music Subculture. **Ethnomusicology Forum**, v. 20, p. 175–199, 1 ago. 2011.

TURINO, T. **Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe**. 2nd ed. edição ed. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

TURINO, T. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Edição: Pap/Com ed. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VALLELY, F. (ED.). **Companion to Irish Traditional Music**. 2nd edition ed. Cork: Cork University Press, 2011.

WILLIAMS, S. **Focus: Irish Traditional Music**. 1ª edição ed. New York: Routledge, 2010.

WITZLEBEN, J. L. **“Silk and Bamboo” Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition**. [s.l.] Kent State University Press, 1995.