

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

CARLOS FREDERICO PEDROSA DA COSTA

**QUANDO O CHORO CANTA E O CHORÃO FALA: UMA ANÁLISE DAS
PRÁTICAS MUSICAIS DO CHORO EM FORTALEZA**

Fortaleza

2014

CARLOS FREDERICO PEDROSA DA COSTA

QUANDO O CHORO CANTA E O CHORÃO FALA: UMA ANÁLISE DAS
PRÁTICAS MUSICAIS DO CHORO EM FORTALEZA

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Sociologia. Área de Concentração: Sociologia e Antropologia da Música.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Damasceno de Sá

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C871q Costa, Carlos Frederico Pedrosa da.
Quando o choro canta e o chorão fala: : Uma análise das práticas musicais do choro em Fortaleza / Carlos Frederico Pedrosa da Costa. -- 2014.
117 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2014.
Orientação: Prof. Dr. Leonardo Damasceno de Sá.
1. Choro. 2. Aprendizado. 3. Parceria. 4. Profissão. I. Título.

CDD 301

CARLOS FREDERICO PEDROSA DA COSTA

QUANDO O CHORO CANTA E O CHORÃO FALA: UMA ANÁLISE DAS
PRÁTICAS MUSICAIS DO CHORO EM FORTALEZA

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Sociologia. Área de Concentração: Sociologia e Antropologia da Música.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Damasceno de Sá

Aprovada em ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leonardo Damasceno de Sá (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Andréa Borges Leão
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Roberto Marques
Universidade Regional do Cariri (URCA)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Leonardo Damasceno de Sá, que desde as primeiras cogitações sobre o projeto esteve presente com muita dedicação, contribuindo em nossos diversos encontros com direcionamentos fundamentais tanto para esta obra, como para meu desenvolvimento enquanto pesquisador demasiado humano.

Aos professores participantes da Banca examinadora Prof^ª. Andréa Borges Leão e Roberto Marques, pelo tempo concedido para o aprimoramento deste trabalho. À Prof^ª. Lea Rodrigues, pela atenção e sugestões dadas no momento da qualificação desta obra.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas, em dois anos de uma convivência que foi capaz de construir laços tão diversos como devem ser.

À minha família, sobretudo minha mãe, por suas orações e dedicação, e por compreender os dias de reclusão distantes de casa.

À família que me abrigou durante bom tempo nos últimos anos, com seu espírito incentivador, nas figuras de Tia Diana e Tio Cris, Bruna, Bruno e Roberta.

Aos amigos de sempre, que de tão distantes se fizeram bem presentes durante as incontáveis horas desta produção.

Ao meu bem, Fernanda Vieira, presente em todas as ideias, sorrisos, cansaços, repousos e lágrimas, suores de uma vida tão corrida, tão cheia de dificuldades, que juntos encaramos com nossos medos e esperanças. Nenhuma palavra neste texto seria escrita sem seu olhar. Parte dele é seu, parte de mim também.

Aos chorões de Fortaleza, por concederem a honra de compartilhar comigo tantas palavras e músicas. Que este escrito possa fazer jus a tudo que recebi pelos seus sons, pedaços mais límpidos do espírito.

Por fim, agradeço à CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

“A música parece ter os mesmos limites considerando a audição: contudo, a música pinta absolutamente tudo, mesmo os objetos que são somente visíveis; por uma transformação quase inconcebível, ela parece localizar o olho na audição; e a maior surpresa de uma arte que se agita somente no movimento, é ser capaz de formar a imagem de um repouso.”

(Jean-Jacques Rousseau)

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de análise o choro na cidade de Fortaleza, realizando um trabalho de campo etnográfico com os praticantes deste gênero musical, enfatizando a problematização dos modos como os músicos aprendem, executam e repassam técnicas, repertórios, recursos, informações e, fundamentalmente, relações sociais. Ou seja, as questões que orientam o esforço desta pesquisa giram em torno dos tipos, formas e processos de conhecimento sociocultural mobilizados pelo universo destes praticantes. A pesquisa explora as consequências do etnógrafo se situar diante do universo simbólico dos músicos de choro como um antropólogo nativo, uma vez sendo músico de formação. Foi ressaltado neste estudo o processo de aprendizado técnico do choro, através de diferentes experiências pedagógicas oferecidas pela cidade, assim como foi analisada a construção de parcerias entre os chorões como formas constituintes de suas relações sociais. Além disso, este trabalho relatou as estratégias utilizadas pelos próprios chorões para a criação de uma cultura de choro na cidade, expondo os diferentes modos e seus obstáculos para formação de um público voltado para este gênero na capital cearense. A pesquisa indica o chorão como um músico presente em várias dimensões de sua arte, atuando, dentre outras formas, como artista, público, professor e aluno.

PALAVRAS-CHAVE: Choro. Aprendizado. Parceria. Profissão.

ABSTRACT

This dissertation has as its object of analysis choro music in Fortaleza, performing an ethnographic fieldwork with practitioners of this musical genre, emphasizing questioning the ways in which musicians learn, perform and pass on techniques, repertoire, resources, information, and fundamentally , social relationships. That is, the questions that guide this research effort revolve around the types, forms and sociocultural knowledge processes mobilized by the universe of these practitioners. The research explores the consequences of the ethnographer is situated on the symbolic universe of choro musicians as a native anthropologist, once being a musician training. The process of technical learning choro through different learning experiences offered by the city was highlighted in this study and was analyzed to build partnerships between the whiners as constituent forms of social relations. Furthermore, this study reported the strategies used by whiners themselves to creating a culture of crying in the city, exposing the different modes and their obstacles to forming a public facing this genre in Fortaleza. Research indicates the whiner as a gift on various dimensions of his art musician, acting, among other ways, as an artist, audience, teacher and student.

KEYWORDS: Choro. Learning. Partnership and Occupation.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1. APRESENTANDO O OBJETO | 9 |
| 1.1 Breve olhar sobre a etnomusicologia | 20 |
| 2 VIBRAÇÕES: ANÁLISES DAS PRÁTICAS DE INSERÇÃO | 25 |
| 2.1 O Ceará também chora: o calendário anual de eventos do choro | 32 |
| 2.2 Choro todo dia? Um calendário semanal | 37 |
| 2.3 Confidências: desafios metodológicos e rearranjos no campo..... | 41 |
| 3. APANHEI-TE VIOLÃO: ETNOGRAFIA DAS PRÁTICAS DE APRENDIZADO DO CHORO | 46 |
| 3.1 Solidão | 48 |
| 3.2 Grupo de estudos..... | 50 |
| 3.2.1 Aprendendo olhando | 53 |
| 3.3 Apresentações do grupo | 55 |
| 3.4 Aula particular | 62 |
| 3.5 Festival Choro Jazz – Fortaleza e Jericoacoara..... | 68 |
| 3.6 Roda pedagógica – “Nessa roda é permitido chorar com a bíblia aberta e tudo!” | 74 |
| 4. IMPRESSÕES DO CHORO: DIMENSÕES DA PARCERIA | 77 |
| 4.1 Adentrando ao choro | 77 |
| 4.2 Formação de grupos | 81 |
| 4.3 Trocas de convites – Redes de relações nas rodas de choro | 86 |
| 4.4 A intergeracionalidade do choro - “Ganhando moral” e Apadrinhamento | 89 |
| 5. VOU VIVENDO- DIFICULDADES E ESTRATÉGIA DE INSERÇÃO DO CHORO NA CIDADE | 95 |
| 5.1 Choro, Forró e seus espaços na cidade..... | 95 |
| 5.2 Choro como profissão | 98 |
| 5.3 O chorão que se reinventa | 102 |
| 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 108 |
| REFERÊNCIAS | 112 |

1. APRESENTANDO O OBJETO

Esta pesquisa busca construir uma leitura socioantropológica acerca do choro na cidade de Fortaleza, realizando um trabalho de campo etnográfico com os praticantes deste gênero musical, enfatizando a problematização dos modos como os músicos aprendem, executam e repassam técnicas, repertórios, recursos, informações e, fundamentalmente, como produzem suas relações sociais e por elas são produzidos. Ou seja, as questões que orientam o esforço desta pesquisa giram em torno dos tipos, formas e processos de conhecimento sociocultural mobilizados pelo universo destes praticantes, desde as concepções simbólicas sobre o que seja o choro, como suas vertentes interpretativas, por vezes, divergentes do lugar que ocupa a tradição do choro na música popular brasileira.

Realizei nesta pesquisa o desafio de explorar as consequências de me situar diante deste universo simbólico dos praticantes de choro como um antropólogo nativo, uma vez sendo músico de formação. Assim, a pesquisa etnográfica se centrará na observação e interlocução com meus pares, com o universo do qual também sou praticante, semelhante à condição de Becker (2009) ante o universo do Jazz de Chicago e de pesquisadoras como Carvalho (2013) e Lopes (2011), situadas no universo do choro de Fortaleza.

Como fenômeno sociocultural e histórico, o choro situa-se na vida brasileira a partir do fim do século XIX, no Rio de Janeiro. Com a abertura dos portos no início do século XIX, o acesso à cultura européia, suas orquestras, partituras e as danças de salão passam a ser mais intensos. Inicialmente, o choro não tinha a pretensão de se tornar um gênero musical, era apenas uma forma de tocar as músicas vindas da Europa ligadas à dança de salão, a exemplo da polca¹. Tais interpretações musicais, fundidas ao lundu, ritmo de sotaque africano à base de percussões, deram ao choro um tempero abrasileirado, servindo de trilha musical para desde os cortiços das camadas pobres, passando pelos bailes de camadas médias, chegando até os salões da

¹ Estilo musical rítmico, dançante e de compasso binário. Originado na Áustria no início do século XIX, a polca foi gradativamente difundida nos demais salões de dança europeus e em partes da América. (CAZES, 2010).

corde de D. Pedro II. (DINIZ, 2008). Desta forma, o choro passou a ser entendido como uma interpretação peculiar das melodias já consagradas nos salões de dança europeus, que deixaram de ser executadas pelas orquestras de baile para serem elaboradas pelos conjuntos de choro, de forma mais sincopada e ao mesmo tempo mais leve e brincalhona.

Joaquim Antônio da Silva Callado, levando sua flauta ao encontro dos violões e cavaquinhos, foi considerado o pai dos chorões², organizando o grupo de músicos populares mais famoso da época, o Choro Carioca ou Choro do Callado. Grupos como este eram conhecidos como “pau e corda”, pela junção da flauta de ébano com os instrumentos de corda, formados por chorões pertencentes à classe média baixa da sociedade carioca, em sua maioria, funcionários de repartições públicas (TINHORÃO, 1991).

Segundo Diniz (2008), a aceitação do choro por músicos e admiradores tornou-se uma crescente no panorama nacional, conquistando músicos renomados como Chiquinha Gonzaga e Heitor Villa-Lobos, que acrescentaram ao seu repertório composições deste gênero. Ernesto Nazareth, Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim, Zequinha de Abreu e Garoto são exemplos de grandes compositores brasileiros que se firmaram no contexto artístico nacional como chorões. Porém, “o maior chorão de todos os tempos”, considerado assim por unanimidade em todas as fontes, foi Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. Compositor, maestro e orquestrador, seu nome é referência de excelência na música popular brasileira, aclamado como “gênio” e tendo suas músicas eternizadas.

A partir dos anos 1950, o choro passou por um período de retração que iria durar cerca de trinta anos, período em que esteve quase que esquecido pela mídia e pelas gerações mais jovens, muito mais interessadas na música dançante das gafieiras, na bossa-nova e nos gêneros associados ao *rock'n'roll*. Os anos 1960 foram ainda mais problemáticos para o choro. A era da bossa nova, da tropicália, da jovem-guarda, do rock e dos experimentalismos, fez o gênero “desaparecer” das mídias. Nos anos 1970, o Brasil jovem voltou-se para o *rock* e para o cenário musical internacional, criando certa aversão aos

²De acordo com estudos preliminares, este termo designa aqueles que criam, executam, consomem e repassam o choro, fomentando a existência desta arte.

regionalismos e tradicionalismos. O choro, no entanto, “sobreviveu” a este período através da reprodução doméstica e parental, e despertou nos anos 1980 com uma nova geração de grandes instrumentistas, como Rafael Rabello, Maurício Carrilho, Armandinho, Paulo Moura, Joel Nascimento, Henrique Cazes, Luís Otávio Braga, Carlos Carrasqueira. Interessante perceber que muitos destes músicos são parentes dos grandes nomes da geração anterior. Sendo assim, foi por conta das famílias, das casas e dos quintais que o choro resistiu à longa seca. Percebe-se, desta maneira, a importância dos laços de parentesco no mundo do choro, um dos indicativos de como este gênero conseguiu permanecer vivo e em constante atualização.

Embora tenha se instituído no âmbito nacional, o choro tem como grande polo social reconhecido a cidade do Rio de Janeiro, local onde se concentram os grandes nomes de referência do choro atual, admiradores do gênero e aspirantes a chorões, motivo pelo qual músicos de várias cidades do Brasil, incluindo Fortaleza, se deslocam para a chamada “capital do choro” em busca de novos conhecimentos e experiências.

Segundo relatos dos chorões mais antigos, não se tem registro de quando o chorinho chegou à capital cearense. Sabe-se, contudo, que na década de 1940 o chorinho já estava bastante difundido entre os músicos da cidade. Foi em meados da década de 1970 que o choro ganhou um maior reconhecimento, com a criação do *Clube do Chorinho*³. Na década de 1980, o choro inicia um processo de ascensão na cidade e no ano de 1985, nasce, na Praia de Iracema, o *Cais Bar*, lugar que acolheu por dez anos o grupo de choro *Esperando a Feijoada* e se tornou referência local e nacional entre os apreciadores do gênero. Também na década de 1980 surge o programa da Rádio Universitária FM de Fortaleza *Brasileirinho*, projeto idealizado pelo jornalista Nelson Augusto e que chamou a atenção pelo seu formato inovador,

³ O Clube do Chorinho surge em Fortaleza no ano de 1976. Inicialmente localizado na Av. Padre Valdevino, na casa de um admirador do estilo musical, O clube do Chorinho se estabeleceu e “fincou raízes” na casa do Sr. Raimundo Dias Calado, na Rua Padre Mororó, local por onde permaneceu por 27 anos. Exclusivo para sócios, o clube selecionava seus integrantes de acordo com o interesse e apreciação musical de candidato para a MPB e impunha normas como o uso de vestimentas sociais e proibição de bebidas alcoólicas. (LOPES, 2011). Apesar de ser mencionado como referência “chorística” na cidade de Fortaleza, poucas são as informações acadêmicas acerca da história deste grupo, bem como da própria história chorística fortalezense em sua plenitude.

uma vez que a programação era constituída por grupos de choro que tocavam ao vivo (LOPES, 2011).



Movimentação intensa no antigo Cais Bar, no bairro Praia de Iracema, em dia de chorinho.

Ao longo do tempo, foi possível notar uma maior presença do choro nas atividades culturais da cidade de Fortaleza. A realização de grandes festivais organizados (a exemplo do Festival “*Mel, Chorinho e Cachaça*”⁴ - que apesar de acontecer em Ibiapaba, mobiliza grande parte dos músicos chorões fortalezenses desde 2007), a apresentação de grupos de choro na agenda dos bares da cidade (como os conhecidos *Boteco do Arlindo*, *O Boteco*, *Las Lenãs*), passando pelos centros culturais de programação fixa (podendo citar o *Mercado dos Pinhões*, o *Projeto Sol Maior no Passeio Público*, o *Centro Cultural Banco do Nordeste*, pelo projeto *Choro no Centro*, dentre outros), são alguns dos indicativos de que o choro vem ganhando força e cativando adeptos de diferentes gerações (LOPES, 2011).

⁴Promovido pelo Sebrae/CE e pela Prefeitura de Viçosa, com o apoio do SESC. Segundo seus organizadores, o Festival “*Mel, Chorinho e Cachaça*” é realizado desde 2004 e ganhou destaque ao longo dos anos. Atualmente chega a atrair mais de seis mil expectadores de diversos locais do Brasil e do Estado do Ceará, tornando-se, aos poucos, uma referência no circuito do choro nacional.

Esta pesquisa busca inspiração teórica na concepção de mundos da arte elaborada pelo sociólogo Howard Becker (2010). O autor entende a arte como uma ação coletiva onde, numa obra de arte específica, pode-se pensar na organização social como uma rede de pessoas que cooperam para a sua realização. Elas organizam sua colaboração de acordo com as convenções instituídas entre os que participam da própria produção e do consumo dessas obras. Tais convenções minimizam o tempo, energia e outros recursos da ação coletiva, tornando-a mais simples e menos custosa. Esta perspectiva adotada por Becker indica uma nova forma de relacionar arte e vida social, no sentido de que ela é criada por uma rede de relações de pessoas que atuam juntas.

Assim como a atividade humana, o trabalho artístico envolve a atividade conjunta de um determinado número de pessoas, que podem cooperar de forma efêmera, mas que, com frequência, torna-se rotineira, dando origem a padrões de atividade coletiva a que o autor chama “mundo artístico”. As diversas categorias de pessoas constituintes destas redes desenvolvem cada qual um feixe de tarefas, fazendo com que a produção do objeto dependa do exercício destas atividades realizadas por determinadas pessoas no momento desejado. Nesta perspectiva, as obras de arte não representam a produção de autores isolados, de artistas possuidores de dons excepcionais, mas constituem a produção comum de todas as pessoas que cooperam segundo as convenções de um mundo da arte que visa à constituição de obras deste cunho. Desta forma, para Becker, os artistas constituem um subgrupo dos participantes deste mundo que, por acordo mútuo, possuem um dom particular e trazem, como consequência, “uma contribuição indispensável e insubstituível à obra, tornando-a uma obra de arte” (2010, p.54)

Pensando com a teoria de Becker, este trabalho busca analisar as formações e constituições da rede de cooperação do subgrupo dos músicos de choro dentro deste mundo da arte. Por se tratar de um grande repertório de relações e cooperações, analisar todo o mundo artístico do choro demandaria uma extensa pesquisa, fugindo das dimensões de um trabalho deste caráter.

Tal qual Becker, procuro desenvolver uma sociologia das profissões aplicada ao domínio da música, buscando analisar como os músicos de choro constituem suas relações sociais, como as constroem e as movimentam, e

como isto se dá na cidade de Fortaleza. O foco central do estudo é refletir sobre o sujeito que faz música através das suas práticas, em que o pesquisador adentra em tal esfera como alguém que se propõe como um aprendiz de chorão, como um sujeito também participante que com eles interage.

Em conexão com a ideia de mundo da arte, Foucault (1984) estuda, através de uma investigação histórica, as maneiras de existir do sujeito, conceito convergente com a teoria de Becker. Sobre sua análise acerca da estética da existência, ele diz que ela deve ser entendida como práticas refletidas e voluntárias pelas quais os homens estabelecem, vivenciam e modificam regras de conduta. Assim, ainda que os homens sigam determinados valores estéticos, possuem a capacidade de modificá-los e de transformar a si mesmo, construindo um novo estilo.

Outra categoria analítica utilizada por Foucault (FOUCAULT, 2003, p.339) é a de “desmultiplicação causal”, ou a análise dos acontecimentos segundo os múltiplos processos que os constituem. Trata-se da ideia de processualidade em constante transformação e da pluralidade que a constitui. Assim, interessa ao autor pensar a subjetividade como processo e não como estrutura. Para a teoria foucaultiana é mais adequada a ideia de processos de subjetivação à noção de sujeito.

Deste modo, tendo como referencial teórico o conceito foucaultiano de modos de subjetivação, me dediquei em desenvolver nesta dissertação um trabalho que agregou diferentes frentes de análise, que foram desde o aprendizado das técnicas de aprendizado musical do choro até às constituições de relações interpessoais dos músicos de choro, ou seja, o esforço aplicado a este texto tem como foco os processos constitutivos do sujeito chorão.

Vários são os autores que tiveram como objeto de análise sociológica e antropológica a arte e, mais especificamente, a música. Weber (1995) se destaca como um dos primeiros autores da sociologia a construir um trabalho sociológico sobre este tema. O autor desenvolve uma teoria acerca da sua racionalização, fazendo, para tanto, uma abordagem sobre a música harmônica de acordes e traçando um paralelo entre o processo de racionalização do

pensamento ocidental e a racionalização necessária para o desenvolvimento da harmonia musical.

A sociologia da música de Weber é realizada a partir de uma observação comparativo-histórica, em que o autor destaca, dentre outros aspectos musicais, o processo de transformação dos instrumentos, destacando a forma como eles foram se aperfeiçoando e controlando ou reduzindo o que ele denomina de irracionalidade melódica. O intelectual ainda afirma que não haveria a música moderna sem a tensão entre as racionalidades e irracionalidades melódicas.

O ponto de partida, claro, está em se lembrar que a racionalização de que se fala refere-se à ação. Vale dizer, pode-se falar de uma religião racionalizada ou de uma música racionalizada, mas com uma condição: de que isso signifique que essas dimensões da vida social, em determinadas condições do seu desenvolvimento, suscitam ações sociais racionalmente orientadas (WEBER, 1995, p.12).

É possível notar que Weber, ao analisar o processo de racionalização da música, dá continuidade ao seu método de análise pautado na construção de tipos ideais. Nesse sentido, o sociólogo, ao pensar *os fundamentos racionais da música*, relaciona-a à própria racionalização da ação humana, percebendo-a como algo imbricado à vida social em que está inserida. Pode-se dizer que Max Weber demonstra, por meio de sua obra, a possibilidade de observar a música por um viés sociológico, dando início a uma sociologia da música e explicitando a viabilidade de um estudo sociologicamente pensado do mundo da arte.

Foucault (2001) também volta seu olhar para uma percepção da música em de sua relação com o meio social, pensando, para tanto, a música contemporânea de sua época.

Frequentemente se diz que a música contemporânea “derivou”; que ela teve um destino singular; que ela atingiu um grau de complexidade que a torna inacessível; que suas técnicas a conduziram por caminhos que a afastam cada vez mais. Ora, o que me parece surpreendente, pelo contrário, é a multiplicidade dos laços e das relações entre a música e o conjunto dos outros elementos da cultura. (FOUCAULT, 2001, p.391).

Neste sentido, o autor constrói uma reflexão sobre o sentimento social vivenciado pelos seus contemporâneos acerca de um distanciamento da música erudita ante a seu contexto cultural. Entretanto, Foucault acreditava que não se tratava de uma recuperação ou repatriamento da música, mas sim pensar como algo tão consubstancial à sua cultura pode estar sendo sentido como algo projetado para longe?

Construindo um argumento de oposição a este aparente isolamento da música erudita contemporânea com os laços culturais, Foucault faz referência ao rock, citando-o como exemplo, pois este, apesar de se apresentar como uma “música pobre”, faz-se parte integrante da vida de muitas pessoas, agindo como indutor de cultura, influenciando gostos musicais e maneira de viver.

Seguindo sua análise, Foucault compreende que um dos fatores capazes de empobrecer a relação sociocultural com a música é a facilidade de acesso à mesma, por meio de rádio, de discos e de cassetes, por exemplo, uma vez que possibilitam uma criação e sedimentação de hábitos e transformando o que é mais frequente em mais acessível e, posteriormente, o único admissível. Tal mecanismo, abraçado às leis do mercado, torna possível que o público só tenha acesso ao que ele escuta, sedimentando certo gosto pela delimitação.

A reflexão de Foucault sobre a música, não só pensando-a em seus aspectos culturais, mas desenvolvendo uma associação entre meio musical e mercado, deverá ser utilizada no decorrer deste estudo de modo a propiciar uma observação do meio chorístico a partir de suas diferentes dimensões, incluindo o modo como o choro em Fortaleza é inserido no meio mercadológico e de que forma ele é comercializado, ou ainda de que forma esta relação comercial influi na apreciação ou não deste estilo musical na cidade.

Nos estudos antropológicos, a obra de Lévi-Strauss é permeada pelo interesse pessoal do autor pela arte. Obras como *O cru e o cozido* (2010) e *Mito e significado* (1970) expressam o apreço que o intelectual nutria acerca da temática. O autor optou por não se debruçar sobre as músicas indígenas – recebendo críticas das diversas musicologias – voltando seu pensamento para as relações entre mito (característicos das sociedades ameríndias, mas não só

delas) e a música tonal ocidental. Para Lévi-Strauss, a música ocidental caracteriza-se por ser uma manifestação suprema do pensamento mítico. Nota-se, assim, que ele constrói seu pensamento em torno da música percebendo-a de forma mais abrangente e, juntamente com o mito, classifica-a como uma “das quatro famílias de ocupantes maiores dos estudos estruturais”, assim como a matemática e as línguas naturais (MENEZES BASTOS, 2008).

Diferentemente de Lévi-Strauss, Clifford Geertz (1997) não insere suas percepções sobre a arte dentro de uma teoria estruturalista. O autor afirma que falar sobre arte é uma necessidade que só poderá ser bem desenvolvida se o pesquisador, ao apontar observações sobre a arte, for capaz de desenvolver um discurso específico sobre ela e não reduzi-la a atividades sociais cotidianas. Para Geertz, a arte deve ser associada à cultura de que faz parte, sendo interpretada e percebida como parte do universo cultural em que está inserida e não como algo a parte, desapropriado da cultura em que está imersa.

A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo. (GEERTZ, 1997, 165).

Nesse sentido, o antropólogo se distancia da visão que considera a arte como um elemento funcional dentro de uma sociedade e a torna elemento intrínseco à cultura. Ou seja, se trata de considerar o fenômeno artístico como modo de pensar algo sobre o mundo em que se vive e em que se sente ou não determinadas coisas.

A compreensão desta realidade, ou seja, de que estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social, nos afasta daquela visão que considera a força estética como uma expressão grandiloquente dos prazeres do artesanato. Afasta-nos também da visão a que chamamos de funcionalista, que, na maioria das vezes, se opôs à anterior, e para a qual obras de artes são mecanismos elaborados para

definir as relações sociais, manter as regras sociais e fortalecer os valores sociais. (GEERTZ, 1997, p. 149).

A teoria geertziana, deste modo, torna-se essencial como enlace teórico desta dissertação, uma vez que desenvolve um contraponto à teoria funcional-estruturalista (arcabouço teórico não priorizado no desenvolvimento deste trabalho) e que se adéqua ao ponto de análise central desta pesquisa, que é apreender a realidade do choro e dos chorões fortalezenses relacionando-a ao meio sociocultural em que é vivenciada.

Também José Miguel Wisnik (1999) dedica reflexões sobre a música, sem se restringir ao tonalismo europeu. Em *O som e o sentido*, o autor desmonta o som e seus elementos constitutivos. Após uma explicação sobre a física (frequência, onda sonora), ele introduz uma antropologia do som: faz uma aproximação da música com o corpo, pulso sanguíneo e pulsação musical; as próprias categorias de andamento (*largo, allegro, andante*) são baseadas em disposições físicas e psicológicas. Assim, corpo e música estariam relacionados desde as menores partículas do som (o pulso) aos exercícios interpretativos na execução musical. Para ele, ainda no útero, o feto se desenvolve ao som das batidas do coração da mãe, sendo o ritmo a base de todas as percepções.

Para além de fatores técnicos, musicológicos e biológicos, Wisnik lembra a característica do som de ser invisível e impalpável, o que possibilita a atribuição das propriedades do espírito à música, tornando o som "o elo comunicante do mundo material com o espiritual e invisível" (1999, p.28). Assim, os aspectos da música da forma como são percebidas pelo autor ultrapassam a barreira do sensível, e passam a ser a porta de entrada para o mundo extra-sensível ou espiritual.

O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. (...) Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. As mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música (WISNIK, 1999, p.28-29).

O estudo de Wisnik se relaciona neste estudo de modo a auxiliar na compreensão musical-corpórea do chorão ao tocar sua música: Quais as emoções evocadas em meio à associação música e músico? De que forma o gênero musical choro foi suficientemente atraente, tornando-se o centro de suas inspirações artísticas?

As relações sociais do choro, como veremos no decorrer deste trabalho, são permeadas por uma rede de relações entre os músicos que denomino como parceria. A literatura antropológica me auxilia no desenvolvimento deste conceito tendo como suporte reflexivo as pesquisas e dados trazidos por autores clássicos como Mauss (2001) e Malinowski (1976).

Mauss (2001), ao falar do sistema de prestação de dádivas nos clãs polinésios, diz que ele pode ser compreendido em três obrigações: a obrigação de dar, a obrigação de receber e a obrigação de receber e retribuir. A quebra ou o enfraquecimento desse ciclo estabeleceria, conseqüentemente, o enfraquecimento ou a ruína das relações. Para o autor, a dádiva é um sistema de prestações totais, sendo inerente a diversas esferas da vida coletiva e podendo ser efetuada de diferentes formas, como a partir de alimentos, mulheres, terra ou trabalho. Não há liberdade de recusar uma dádiva e todos buscam superar a generosidade que lhe foi ofertada.

Malinowski (1976), através de uma abordagem antropológica, se debruçou sobre o sistema de expedições de troca nas ilhas Trobriand, intitulado “kula”. Tendo como significado “o grande círculo”, o kula era uma forma de comércio simbólico intertribal. Indo além de uma troca econômica, o kula permeava diferentes aspectos da vida dos trobriandeses, podendo ser associado a um sistema de prestações e de contraprestações capaz de abranger a vida econômica e civil de seus praticantes. A troca de colares e braceletes entre tribos é constituída por convenções e normas capazes de mediar “o grande círculo”. O kula é uma parceria estabelecida entre indivíduos que participam de trocas econômicas, mas que também mobilizam traços de valores e relações subjetivas que ligam seus participantes dentro de uma totalidade cultural.

Estas pesquisas percebem a dinâmica das relações sociais, a partir de sistemas de prestações e contraprestações, capaz de influenciar a vida de todos os participantes destas interações. Também no choro encontramos um contexto permeado por diferentes práticas de parceria que podem ser associadas aos estudos clássicos dos autores supracitados. O desenvolvimento de parcerias entre os músicos, a retribuição como uma prática comum, capaz de movimentar e estabelecer laços afetivos e profissionais, podem ser exemplos de como fluem as dinâmicas das relações entre os músicos de choro.

Percebe-se que a teoria sociológica e antropológica possui em seu acervo teórico o interesse pelas questões relativas à música, relacionando-a, desde cedo, aos fenômenos socioculturais e produzindo reflexões diversas. Questionamentos envolvendo a racionalização da música, a definição de gostos musicais específicos socialmente moldados, a relação entre música e mito ou ainda a análise da música independente de sua origem são apenas alguns dos estudos que fizeram da análise musical o foco de suas pesquisas e concederam abertura à percepção da música e do fazer musical como objetos socioantropológicos passíveis de serem estudados.

Desenvolvo esta dissertação partindo do esforço teórico desenvolvido pelos sociólogos e antropólogos citados anteriormente, tendo a pretensão de colaborar para o fomento ao estudo da arte no universo do saber produzido nas ciências humanas.

1.1 Breve olhar sobre a etnomusicologia

A etnomusicologia pode ser percebida como a disciplina dedicada aos estudos daqueles que fazem música, e, diante disto, desenvolvem criações musicais. Observando o fazer musical a partir da dinâmica das manifestações culturais e agregando ao seu saber, diferentes vertentes de estudos, tais como a história da música, as ciências sociais, a linguística, a filosofia e mesmo a biologia.

Ao lado da musicologia histórica e sociologia da música, a etnomusicologia é uma das três tradições de musicologia do ocidente. Ainda sob o nome de musicologia comparada, seu campo de pesquisa envolve uma investigação acerca da relação e propriedades do som. Esta visão de música será deixada de lado no período subsequente, que será marcado pela cisão teórica entre o mundo da música e o da cultura (MENEZES BASTOS, 1978).

A partir de 1950, duas abordagens de etnomusicologia ganham destaque no cenário norte-americano: a que enfatizava a Musicologia Histórica e que reduzia a música ao seu plano da expressão e a outra, que ia de encontro a este princípio redutivista e punha em segundo plano a sonoridade musical. Merriam (1964) se põe entre estes dois discursos, que acabavam por segregar os estudos sobre a música em sons (musicologia), por um lado, e comportamentos (antropologia), por outro, construindo um elo entre estes polos de percepção, definindo a disciplina como "o estudo da música na cultura".

A Etnomusicologia carrega em si a semente de sua própria divisão, posto que sempre se compôs de duas partes distintas, a musicológica e a etnológica; talvez seu maior problema seja a fusão de ambas de uma maneira única, capaz de não fazer predominar uma sobre a outra, mas de levar ambas em consideração (MERRIAM, 1964, p. 3).

Neste sentido, o autor propõe o modelo analítico diferente dos instituídos até então, pensando este universo em três esferas: o som musical em si, as concepções sobre o som e os comportamentos geradores do som; estes elementos exerceriam influências mútuas e circulares, estabelecendo um sistema fechado. Merriam define música como um meio de interação social, produzida por especialistas (que seriam os produtores) para outras pessoas (receptores). Assim, o fazer musical possibilita uma forma simbólica de comunicação na interrelação entre indivíduo e grupo (Merriam, 1964 e 1977).

Outro intelectual de grande importância para a questão epistemológica da etnomusicologia foi John Blacking. Definindo a etnomusicologia como o estudo dos diferentes sistemas musicais do mundo, o autor defende que ela tem por objetivo investigar o lugar da música na experiência humana como um todo. Considera ainda que a música está suscetível a regras não musicais, e

frisa que o etnomusicólogo deve “produzir análises culturais sistemáticas da música que expliquem como um sistema musical é parte de outros sistemas de relação em uma cultura” (BLACKING, 1974, p. 25).

A dicotomia música/cultura já é considerada inadequada e superada por autores mais atuais. A compreensão da música só é possível pela interrelação entre os sons musicais e fenômenos externos a eles, originados na sociedade, na cultura ou na mente humana. Assim, os estudos da etnomusicologia têm constatado a comunicabilidade dos sistemas musicais e, como diz Menezes Bastos (1994), passam a ser percebidos como uma Musicologia "com homem", ou uma Antropologia "com música".

A etnomusicologia chega ao Brasil através de alunos brasileiros que concluíram seus estudos de doutorado em países outros, tais como Estados Unidos e Alemanha. Os estudos destes primeiros etnomusicólogos eram voltados desde as músicas caiçaras paulistas às músicas do candomblé baiano (SANDRONI, 2008).

Sobre a inserção da etnomusicologia no universo acadêmico brasileiro, Elizabeth Travassos diz:

(...) superação do paradigma da nacionalização que orientou as abordagens da música desde o início do século XX. Os saberes sobre a música nasceram, no Brasil, sob o duplo signo dos ideais de progresso e nação, os quais guiaram as indagações da pioneira história da música feita no Brasil (TRAVASSOS, 2003, p.75).

Ao falar da institucionalização da etnomusicologia no meio acadêmico do país, a autora diz que a fundação da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) em julho de 2001, no Rio de Janeiro, teve um papel de suma importância para o reconhecimento desta disciplina. Diz ainda que a criação dos Laboratórios de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, assim como os núcleos de estudos etnomusicológicos em Florianópolis, Porto Alegre

e Salvador reforçaram o desenvolvimento deste processo, trazendo visibilidade aos estudos realizados pelos etnomusicólogos brasileiros.

Tudo isso somado, é possível afirmar que estamos testemunhando não somente a atração que a disciplina exerce sobre estudantes, mas também um reconhecimento mais efetivo da singularidade de sua contribuição ao conjunto de saberes sobre a cultura (TRAVASSOS, 2003, p. 74).

Diante do exposto, observamos que a etnomusicologia encontra-se em meio a um processo favorável ao desenvolvimento de pesquisas referentes à grande temática da área, uma vez que está passando por um processo de institucionalização acadêmica, ao mesmo tempo em que existe um vasto campo de estudo a ser conquistado, tendo em vista a breve história desta disciplina no país. Farei da teoria etnomusicológica a bússola a guiar meu enfoque científico. Nesse sentido, irei nortear os meus estudos na tentativa de desvendar o chorão diante da eterna encruzilhada em que cultura e sujeito se encontram.

Desenvolvi no primeiro capítulo uma narração sobre os lugares, as pessoas, os eventos e os problemas que ocorreram durante a empreitada etnográfica. Proponho análises sobre os desafios do pesquisador em campo, expondo principalmente as questões referentes à complexa condição de músico-etnógrafo, além da formação e estreitamento de relações interpessoais com os chorões. Foram úteis neste capítulo as propostas metodológicas dos etnomusicólogos Bailey e Hood, para pensar na estratégia escolhida para a pesquisa, além das percepções de Wagner, Favret-Saada e Fabian ajudam a pensar o fazer etnográfico, quando faz o pesquisador compreender que estudar o outro é uma forma de percepção de si. Percebo ainda que o choro é dividido em um calendário semanal, de atividades nos bares da cidade, e um calendário anual, que se configura em grandes eventos que ocorrem no interior do Ceará.

O capítulo dois traz uma etnografia das práticas de aprendizado do choro. Propõe-se ao leitor um olhar sobre o percurso do pesquisador nas diversas modalidades pedagógicas, que vão desde as práticas solitárias às coletivas. Demonstra-se o caráter relacional do choro neste sentido, a

necessidade do outro no seu fazer pedagógico e as variações situacionais que permitem ao músico diferentes formas de compreensão do choro. Debatem-se as questões sobre as técnicas formais, informais e não formais de aprendizado do gênero, além das atualizações técnicas e estéticas do gênero sob a influência do Jazz. Neste tópico surgem debates com alguns autores da etnomusicologia para problematizar as questões sobre o repasse de técnicas e das diferentes dimensões de aprendizado do choro.

O terceiro capítulo inicia uma reflexão sobre as diferentes vertentes de relação entre os músicos de choro. Problematizo a expressão nativa “ganhar moral” como um processo de valores que sobressai às questões econômicas no mundo dos músicos de choro. Foram desenvolvidas reflexões sobre as práticas de convites como forma de movimentação da cena e reciprocidade entre os músicos, além das práticas de apadrinhamento de jovens músicos por parte dos consagrados. Mauss ajudou-me a pensar sobre as questões de prestígio e reciprocidade entre os componentes do mundo do choro. Neste sentido, o tópico buscará compreender as diferentes práticas de sociabilidade exercidas pelos músicos de choro entre si, pensando o encontro de gerações de músicos e suas consequências.

O tema do quarto capítulo centrou-se na dimensão profissional do músico de choro. Foram abordadas tanto as dificuldades de seu próprio habitat e suas diferentes estratégias para conquistar seu espaço, além do choro e suas disputas internas à roda; como questões entre o choro e sua condição de pertencimento à cidade, reconhecida como capital do forró. Reflexões pertinentes sobre a pergunta sobre como um músico do choro consegue sobreviver de sua arte percorrerão este capítulo, pensadas a partir de autores como Norbert Elias e Howard Becker.

2. VIBRAÇÕES⁵: ANÁLISES DAS PRÁTICAS DE INSERÇÃO

Um passeio despretenso pelas ruas da cidade revela mundos para um olhar mais atento, que se multiplicam se o *flâneur*⁶ deixar-se ouvir os imprevisíveis sons que emanam deste cenário, que vêm das pessoas, das coisas e dos lugares. Se o caminhante carrega consigo um violão debaixo do braço, ele passa a se tornar objeto de observação de seus observados. Objeto de cobiça por quem o vê. A música é sempre desejável. Por quanto tempo é possível um músico caminhar com seu instrumento e não ser abordado por alguém?

Um músico quer ser encontrado. No entanto, ao encontrar seus pares, seu coração entra em festa. Não que tocar sozinho seja algo doloroso, pelo contrário, a solidão é fundamental para seu crescimento técnico individual, mesmo não se estando só quando ao lado de seu instrumento. Mas não é só de técnica que um músico vive. Um músico quer o encontro que a música propõe.

Por estes passeios, iniciados desde a adolescência, período em que ganhei meu primeiro violão, encontrei inúmeras manifestações musicais, onde pude apreciar seus sons como um público atencioso ou como um colega que divide o prazer de emanar música junto. Assim encontrei o choro.

No entanto, esta relação (minha com o choro) foi de um respeito que me induziu a permanecer distante deste universo como músico, ainda que sempre como um apreciador em constante descoberta. Desta observação nasceram questões que me levaram a descobrir diferentes possibilidades de reflexão sobre a música, que por consequência levou a me redescobrir como sujeito que faz música. Era hora de começar a entender do que se tratava este universo do choro em minha cidade.

⁵ Música de Jacob do Bandolim.

⁶ Utilizo o termo *flâneur* no sentido desenvolvido por Baudelaire (1997), como “uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentá-la”, que serviu de inspiração para muitos depois dele, como Paulo Barreto (1951), o João do Rio, que inspirado pelo autor e pelas ruas do Rio de Janeiro, escreve que “É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes — a arte de flânar”.

Iniciei a pesquisa com a decisão de romper com este bloqueio simbólico que nunca me permitiu ser um músico de choro. Havia algo místico naqueles músicos e eu precisava compreender tal fenômeno compartilhando de perto a experiência de tocar choro, de entrar numa roda, de estudar aquelas músicas, de me colocar no lugar daquelas pessoas. Poderia me aproximar de maneira genérica e tentar desenvolver uma observação participante, mas tal posição apenas me permitiria uma visão distante, perdendo a real dinâmica da prática “chorística”.

Assim, fiz valer meu *ethos* musical e o utilizei como principal estratégia metodológica de aproximação com meus interlocutores. Ser músico e ser reconhecido como tal proporcionou uma posição privilegiada, me distanciando da condição de pesquisador “fadado” a permanecer apenas como plateia. Somente na condição de um chorão, ou seja, na pele de um artista envolvido nas engrenagens de sua arte, poderia obter a experiência não só do momento da exposição de sua obra, mas de processos e ocasiões que somente o artista tem acesso.

Tal estratégia é defendida na etnomusicologia desde Hood (1960), com sua prática conhecida como bi-musicalidade, onde o pesquisador aprende a executar um instrumento como uma abordagem para o entendimento de determinada musicalidade, assim como se aprende uma língua para falar com as pessoas. Outro autor que defende esta técnica é Baily (2001), afirmando que somente pela execução musical é possível captar elementos fundamentais da música em questão, percebendo operacionalmente sua estrutura. No entanto, Chernoff (1979) alerta que deve existir por parte do pesquisador uma ação interpretativa muito elaborada, caso contrário terá dificuldade em chegar a um nível de abstração capaz de retratar com precisão tanto a realidade do mundo por ele presenciado, quanto a relatividade de seu próprio ponto de vista. Tal postura se assemelha à proposta de Wagner (2010), que aponta sobre comportamento do pesquisador em campo é de buscar em sua relação com o objeto a postura de um “forasteiro”, simultânea à sua própria cultura:

A peculiar situação do antropólogo em campo, participando simultaneamente de dois universos de significado e ação distintos, exige que ele se relacione com seus objetos de pesquisa como um

“forasteiro” – tentando “aprender” e adentrar seu modo de vida - ao mesmo tempo em que se relaciona com sua própria cultura como uma espécie de “nativo” metafórico (WAGNER, 2010, p. 38).

Por conta da conhecida dificuldade técnica de execução do choro, por se tratar de uma música composta por harmonias e melodias que exigem muito estudo de um músico, e que ia muito além de minhas capacidades instrumentais até então, tratei de reunir o material básico para iniciar a aprender esta nova linguagem, como multiplicar o acervo de gravações de choro, partituras, vídeos, livros de técnicas e de história do choro. Era preciso ter o mínimo de noção antes de me envolver integralmente.

Após dias de familiarização, decidi partir para o campo. No entanto, percebendo o fracasso de meu desenvolvimento solitário em busca da compreensão desta nova linguagem, sabia que uma entrada abrupta nas rodas seria um risco que não deveria correr. Primeiramente, começar a tocar choro já em momentos em que sua execução se dá para o público demandaria demais de minha atenção, limitando meu aprendizado e perdendo muitas das minúcias por estar observando exclusivamente as técnicas. Outro fator relevante que poderia vir a comprometer neste início de campo seria que uma execução mal feita do instrumento atrapalharia a execução dos outros músicos, o que talvez pudesse vir a criar uma má fama entre os músicos da roda, fator que talvez causasse problemas em tentativas de participações posteriores. Desta forma, tomei consciência de que a pesquisa dependia tanto de meu sucesso como etnógrafo, quanto de meu sucesso como músico.

Era preciso uma solução que me fornecesse uma aprendizagem que contasse com minha inexperiência no choro. Durante o ano de 2011, período em que fui aluno do curso de música da Universidade Federal do Ceará, soube que havia um grupo de estudos em choro que funcionou durante algum tempo e que um dos alunos estava tomando a iniciativa de reiniciá-lo. Seu nome era Paulinho Ferreira, veterano no curso e que eu sempre encontrava nos intervalos de aula tocando com outros colegas na cantina do departamento de música. Mesmo não sendo alguém mais próximo, sabia que começar a

aprender o choro naquele ambiente acadêmico e com ex-colegas de curso seria a melhor opção para o trabalho.

Em março de 2012, busquei retomar o contato com Paulinho, pois já era confirmada a retomada do grupo de estudos. Por meio da rede social *Facebook*, expliquei para ele meu ingresso no mestrado, meu objeto de estudo e metodologia, assim como meu desejo de participar do grupo de estudo. Recebi uma resposta imediata e me surpreendi quando, em sua resposta, não apenas acolheu a ideia de minha participação, como viu uma oportunidade de “juntar as forças”. Seu interesse pelo choro também possuía motivações acadêmicas, sendo a sua iniciativa de fundar o grupo parte de sua pesquisa, que possui ênfase no processo pedagógico do choro na comunidade acadêmica.

Na semana seguinte ao primeiro contato com Paulinho, houve o primeiro encontro do grupo. Ele apresentou em slides a ementa, que se dividiria em aprender sobre a história do choro (visualizando vídeos e textos acadêmicos), mas que, sobretudo, priorizaria a compreensão por meio da prática musical, desenvolvendo um repertório composto por “clássicos” de âmbito nacional. Eu permanecia observando atentamente a exposição, anotando tudo ao fundo da sala. Até aquele momento, eu adotava uma estratégia onde procurava estar em uma posição de discrição, com a missão de participar das atividades e observar os fatos relevantes para minha pesquisa. Minha intenção era ser reconhecido apenas como um aprendiz do choro, fazer perguntas e anotações, sem necessariamente explicitar o fato de estar pesquisando, com o intuito de não interferir na espontaneidade dos participantes. Tal abordagem me foi inspirada por Becker (2009), que, ao desenvolver um estudo sobre os músicos de jazz em Chicago, por meio de observação participante, optou por uma inserção quase anônima, priorizando os dados obtidos informalmente.

Entretanto, como a pesquisa nem sempre se dá como deseja o pesquisador, tive que lidar com a ação imprevista de ser “delatado”. Logo após sua exposição, Paulinho me anunciou diante dos participantes como um pesquisador do choro e me colocou na condição diferenciada de alguém que viria a contribuir com o grupo, apresentando novos trabalhos, indicando livros para compor uma bibliografia sobre o gênero e trazendo um novo olhar para os

estudos ali realizados. Neste momento, fiquei apreensivo com tamanha responsabilidade, pois passei de uma posição de aprendiz para alguém que já detinha, ao menos em tese, algum conhecimento. Visualizando meus planos de uma incursão discreta indo “por água abaixo”, resolvi naquele momento me apresentar como alguém disposto a compartilhar e receber experiências, informações, textos, discos, ou seja, relações de troca para contribuir com conhecimentos de ambas as partes.

Passado o período de adequação das formas de agir derivadas de minha condição de pesquisador “descoberto”, pude voltar meu olhar para outros impasses de ordem prática. O que primeiro surgiu como dificuldade para as atividades do grupo foi a falta de uma estrutura adequada para estudos musicais. Os problemas já nasciam na localização do curso, que ocupava um prédio provisório, à espera da finalização do Instituto de Cultura e Arte - ICA, que se dividia ainda com as atividades do curso de Estilismo. Por se tratar de uma acomodação passageira, não existia sala apropriada para a utilização de instrumentos, ou seja, nenhuma proteção acústica, além de cadeiras impróprias para acomodação do instrumento (cadeiras com braço), e de possuir instrumentos em quantidade e qualidade inadequadas, obrigando cada estudante a levar o seu. Desta forma, em alguns momentos os participantes que não levavam seu instrumento ficavam somente olhando, esperando um revezamento de instrumentos.

Além de tais circunstâncias, algumas situações corroboraram para o aumento das dificuldades, como, por exemplo, o baixo número de salas disponíveis para alojar todas as atividades dos cursos de música e de estilismo. Assim, alguns encontros tiveram que acontecer nos corredores do curso, permitindo a experiência de ensaiar ao ar livre, sob os olhares e barulhos dos estudantes de música e estilismo que ali passavam. Possuir uma plateia em situação de estudo é bem diferente da situação de uma apresentação convencional, em que o músico está expondo a finalização de sua obra, consequência do seu desenvolvimento técnico através de seus ensaios. Neste caso, estar exposto no período de processo de aperfeiçoamento técnico gera uma situação incômoda, pois se recebe um

público que não foi escolhido e que se faz em contato com o bastidor, momento de intimidade do fazer artístico.



Encontro do grupo de estudos ao ar livre.

Na medida em que nascia em mim uma maior familiaridade com o gênero e com as pessoas, crescia a necessidade do âmbito do aprendizado ganhar novos espaços. Simultaneamente às participações nos encontros do grupo, vários foram os convites para assistir apresentações de choro, sobretudo de Paulinho. Encontrá-los em suas apresentações era necessário como complemento das formas de aprendizado e de aproximação com o choro e seus representantes, pois sem este compartilhamento de tempo não só a pesquisa se tornaria incompleta, mas as próprias relações interpessoais não se aprofundariam. Deixei que tais indicações fossem como uma bússola norteando os caminhos que deveria percorrer para encontrar o choro na cidade, ao invés de procurar por conta própria. Mesmo correndo o risco de não dar conta de todos os lugares em que ocorrem apresentações do gênero, optei durante toda a pesquisa por frequentar os ambientes em que fui convidado, evitando a sensação desagradável de ser um intruso. Além do mais, era notório que muitos dos convites não eram somente para mim na qualidade de colega,

músico ou plateia, mas eram dirigidos ao pesquisador, como forma de se mostrarem solícitos com minha pesquisa.

Paulinho havia me indicado a apresentação do seu grupo *Trio Camará & Brenna Freire*, que aconteceria num bar localizado na Praia de Iracema, há poucos metros de minha casa. Tal fato garantiu minha assiduidade, uma vez que o significado de “ir ao campo” se confundia com o percurso que faço todos os dias em minhas andanças pelo bairro. Esta facilidade fez com que o trabalho de campo se transformasse em parte de minha rotina, fazendo com que em todas as quintas-feiras às 20:30h eu me encaminhasse para a apresentação. O lugar, chamado *Tereza & Jorge*, tinha em sua estrutura um ar carioca, aparentava os bares mais tradicionais da Lapa, com uma decoração que claramente tinha a intenção de transportar-nos para um passado não muito distante, onde a boemia era sinônimo de bebida, tira-gosto e muita música. As fotografias antigas remetiam a uma Fortaleza que existe somente na memória de quem nela viveu. A meia luz amarelada dava o tom do ambiente, que era basicamente sentar-se apreciando aperitivos e experimentando boa música. O atendimento péssimo era perdoado pelo clima acolhedor (além da comida ser boa).



Bar Tereza & Jorge em dia de apresentação de choro

Era a primeira vez que veria uma apresentação de choro como pesquisador e colega dos participantes. Paulinho assumia o violão de sete cordas, ao lado de Son Lemos, Tauí e Brenna Freire, todos também jovens músicos. Son tocava bandolim e era colega de Paulinho no curso de música, depois aparecendo com mais frequência no grupo de estudos. Era um músico com interesse em estudar o choro academicamente, assim como eu, Paulinho

e depois Tauí, que também era do curso, tocava pandeiro e usava um cabelo rastafári, o que o diferenciava por não ser um visual que imaginei ser de um chorão, pois o que formulava em minha mente era o chorão como uma figura trajada de roupas mais comportadas e sociais, de cabelo sempre aparado ou com chapéu ou boina na cabeça, como nas imagens dos malandros do Rio de Janeiro do início do século XX. Além deles, ansiava por encontrar Brenna, que já conhecia desde garotinha em apresentações musicais, e que era uma excelente cavaquinhista e filha do chorão Ribamar Sete Cordas.

As idas ao Tereza & Jorge renderam, de fato, uma experiência auditiva que ampliou minhas possibilidades de repertório e de percepção das dinâmicas que envolviam o choro. No entanto, o que me trouxe de mais válido foi a convivência com aquelas pessoas que faziam choro, passando de uma relação de colegas que se viam pela universidade ou pelos eventos musicais da cidade a uma situação de confiança mútua. Passei de observador à figura notada nos lugares, percebendo que a construção de meu campo é também a construção de relações sociais⁷.

De pessoa em pessoa, de lugar em lugar, percebi que havia um padrão dos eventos de choro na cidade. É como se existissem dois calendários do choro que mobilizassem os músicos, um de registro semanal e outro anual.

2.1 O Ceará também chora: o calendário anual de eventos do choro

Existem eventos de choro que também fazem parte do calendário, de bastante participação dos músicos cearenses. Os festivais *ChoroJazz*, que ocorrem em Jericoacoara, e o *Festival Mel, chorinho e cachaça*, que acontece no município de Viçosa do Ceará⁸.

⁷ Interessante perceber como cenários musicais proporcionam possibilidades de constituição de amizades, de relações afetivas. O trabalho de Giacomini (2011), que tem como tema a música brega na Feira de São Cristóvão, apresenta a música como um agente de interações afetivas que constitui um universo emocional, onde através da empatia por um tipo específico de música relações são construídas.

⁸ Município cearense serrano situado a 365 km de Fortaleza.

Durante o período da pesquisa pude estar presente no Festival Choro Jazz de 2012. Trata-se de uma produção que envolve toda a realidade de uma cidade no segundo semestre do ano. Ocorre desde o ano de 1998 e tem uma programação que contempla representantes de diferentes estados, além de promover o intercâmbio cultural com convidados internacionais que são reconhecidos como referências. Desta forma, o Festival Choro Jazz⁹ fomenta a composição de uma partitura rara e fecunda a ser percorrida pelo público durante intensos dias repletos dessa atmosfera musical.

A aproximação dos gêneros musicais que batizam o festival provoca a troca entre músicos e estilos proporcionando a experimentação sonora diferenciada. O público é presenteado com um panorama musical cheio de nuances, estilos e sotaques diversificados, um repertório que raramente é incluído nas temporadas de shows tradicionais. Este festival é considerado pelos meus interlocutores como o principal do Ceará. Isto porque agrega músicos de todo o país, que tanto se apresentam nos eventos principais, como oferecem diversas oficinas, que proporcionam um maior contato com músicos de fora do estado.

No entanto, são as rodas de choro que acontecem informalmente durante o evento que fornecem uma aproximação mais íntima entre as pessoas, onde existe a oportunidade de um compartilhamento de musicalidades. Apesar de inicialmente ocorrer somente em Jericoacoara¹⁰, na edição de 2012 a cidade de Fortaleza foi contemplada com três dias de oficinas e apresentações que ocorreram no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

⁹ Disponível em: <http://chorojazz.com/apresentacao2.php>.

¹⁰ Mundialmente conhecida por suas belezas naturais e por ser um dos destinos turísticos brasileiro que mais recebe visitantes estrangeiros, Jericoacoara (ou Jeri, como é apelidada) é uma cidade litorânea do Ceará, localizada a 300 km de Fortaleza.



Cartaz de divulgação do IV Festival Choro Jazz Jericoacoara

Foi durante o festival que conheci Samuel Rocha, Giltácio Santos e Lauro Viana, que depois descobri que formam o grupo *Murmurando*. Samuel toca violão de sete cordas, é um jovem formado em música pela Universidade Estadual do Ceará e em outras ocasiões pude ouvir vários choros compostos por ele. Lauro é um cavaquinho também de pouca idade e filho do renomado músico cearense Adelson Viana. Já Giltácio, conhecido por todos como Gil, trabalha ensinando música e toca incontáveis instrumentos de sopro, dos quais o clarinete parece ser o que mais usa na sua atividade de músico de choro.

Outro colega que encontrei neste festival foi Igor Ribeiro, pandeirista jovem, componente do *Murmurando* e já conhecido de outras ocasiões. Igor foi um dos alunos do Tarcísio Sardinha, chorão da “Velha Guarda”, que há alguns anos juntou um grupo de crianças e as ensinou a tocar choro. Samuel também fez parte desta geração que deu os primeiros passos neste grupo.

Reencontrei o *Murmurando* no II Festival Vaia Para Cultura, ocorrido em Janeiro de 2012, no teatro do Sesc Iracema. Este evento envolvia diversos grupos da cidade de vários âmbitos artísticos, sobretudo teatro e música. Assim como na primeira edição, pude trabalhar como coordenador musical deste evento, que envolveu grupos de vários gêneros musicais e que teve o *Murmurando* como representante do choro. Neste dia Samuel me indicou o

Bomtequim, local em que ele tocava fixo, junto com Gil e Eduardo do pandeiro, a quem todos chamam de Teco.

Foi nesta mesma data que pude conhecer algumas músicas de Samuel e Gil, além de ser apresentado a Claudeide. Tratava-se de um homem que antes do espetáculo, armava uma estrutura para filmar a apresentação. Ao conversar com ele e explicar meu trabalho, ele me contou que era ele quem fazia algumas filmagens de choro pela cidade, especialmente na Rádio Universitária, no programa *Brasileirinho*. Eu tinha grande interesse pelo programa, sabia de antemão que era uma grande reunião de chorões da cidade, mas até então não havia recebido convite para frequentá-lo, o que logo se resolveu, quando indicou que qualquer domingo que eu quisesse visitar a rádio seria bem-vindo.

Ainda como parte do calendário do choro, surgiram durante o tempo em que estive em campo festivais de menor porte em Fortaleza, como o II Chorinho do Centro, ocorrido no Banco do Nordeste, que levava como subtítulo “Chorinho para Ademilde”, homenageando a cantora de choro Ademilde Fonseca, que falecera próximo àquele período. Foi um evento diferenciado, por se tratar de apresentações de diversos grupos de choro, onde cada um homenageava um ou mais compositores. Assim, além de apresentarem as músicas, os músicos também explicavam um pouco sobre o compositor que escolheram, contando um pouco sobre suas histórias e sobre as histórias das músicas. Alguns grupos escolheram tocar músicas de chorões cearenses, onde tive o primeiro contato com uma composição daqui. Entre eles, homenagens a Zé Meneses, um dos mais antigos chorões da cidade, além de choros de compositores como Nonato Luís, Tarcísio Sardinha e Francisco Soares.



II CHORINHO NO CENTRO - "Um Chorinho para Ademilde"

Numa justa homenagem dos seus súditos "Chorões" a Ademilde Fonseca, a nossa "Rainha do Choro", o evento reunirá 19 dos melhores grupos profissionais, professores e seus alunos, onde, através de um formato didático, buscando valorizar um dos mais brasileiros gêneros da música popular, cada um prestará o seu tributo aos geniais compositores de choro, desde o século XIX, com suas polcas, maxixes e lundus, ao século XXI, com os belíssimos choros cearenses de Nonato Luis e Tarcísio Sardinha.

Dia 27, Quarta-feira
 15h **MÁRCIO RESENDE & ALUNOS (CE)** - Arranjos Choro para Tom Jobim e Moacyr Santos.
 17h **MURMURANDO (CE)** - Severino Araújo e Patápio Silva.
 18h **GRUPO CAMARÁ (CE)** - Dilermando Reis e Hamilton de Holanda.

Entrada Gratuita

Rua Floriano Peixoto, 941, Centro, Fortaleza-CE - CEP 60025-130 - Tel.: 85 3464-3108 - Fax: 85 34643177
 cultura@bnb.gov.br - www.bnb.gov.br - www.twitter.com/ccbnb - www.facebook.com/ccbnb

Banner digital de divulgação do evento "II Chorinho no Centro" nas redes sociais.

Foi interessante perceber neste evento a grande quantidade de grupos que hoje existem na cidade, assim como o encontro de gerações que cada formação apresenta. No entanto, vários eram constituídos por músicos que compunham outros grupos, o que me despertou para a possibilidade de não existirem tantos chorões em Fortaleza. Além disso, o evento possuiu uma característica que o diferenciava das apresentações corriqueiras de choro. Ele possuiu uma boa repercussão na mídia, por se tratar de um evento produzido pelo BNB, mas que mesmo assim não atingiu um grande público como o esperado pelos organizadores. Em sua maioria, eram músicos de outros grupos, parentes e amigos que compunham a audiência das apresentações.

O Centro Dragão do Mar também foi palco de pequenas apresentações, de cunho mais esporádico, como grupos de choro se apresentando pela Feira da Música ou como evento da programação anual. Pude prestigiar apresentações de choro tanto no seu anfiteatro, como parte do Choro Jazz, como no Espaço Rogaciano Leite, no Dia do Choro, onde vários nomes do

choro se juntaram em um grupo para fazer uma homenagem a Pixinguinha.



Apresentação de choro no espaço Rogaciano Leite no Centro cultural Dragão do Mar.

Os eventos anuais fazem parte do itinerário de grande parte dos chorões de Fortaleza, seja para usufruírem de boa música, como para ter a oportunidade de tocar com músicos de todo Brasil e até de outros países. Chama a atenção a existência de eventos como estes que, tendo em vista que não se trata de um gênero musical que atrai o grande público, não deveria gerar muito retorno financeiro para os organizadores, mas que ainda assim estes eventos continuam perseverando e fazendo parte do calendário cultural do Ceará.

2.2 Choro todo dia? Um calendário semanal

“Que maravilha! Agora todo dia é dia de choro em Fortaleza”, foi o que ouvi de Nelson Augusto na primeira vez que fui ao seu Programa Brasileiro pela Rádio Universitária, a convite de Claudeide, feito na apresentação do

Murmurando no II Vaia para Cultura. Mesmo com sua dica, a oportunidade de comparecer à rádio foi quando Paulinho, Son e Brenna foram convidados a fazer um bloco do programa, que vai ao ar todo domingo, de 10h ao meio-dia.

Já havia ouvido falar que “o domingo é o dia do choro em Fortaleza”, mas não sabia onde acontecia ou quando começavam as atividades. Nesta primeira vez em que participei do programa, percebi que era ali o início do itinerário dominical do choro. Eram nomes do choro reunidos numa celebração sempre amistosa, numa mistura entre os novos chorões e da “velha guarda”, que trafegavam livremente pelos dois ambientes do estúdio. De um lado, na sala onde o controlador de som fazia seu trabalho, ficavam os músicos e seus amigos ou familiares conversando, quase sempre com as portas fechadas, para não atrapalhar quem estava no estúdio de gravação junto com Nelson.



Após este “aquecimento”, os músicos se dividiam para os locais onde tocariam ou prestigiariam outros. Alguns iriam tocar no Cantinho Acadêmico, próximo à rádio, local frequentado sobretudo pelo público universitário; outros para o Bar do Papai, situado no bairro Varjota; e outras pessoas iriam para o Passeio Público, localizado no centro, recentemente reformado para o acesso ao público, onde aos domingos haviam apresentações de música instrumental.

Neste mesmo programa, Son anunciou que na segunda-feira aconteceria uma roda no Sax Bar, situado no Benfica, onde ocorreria uma extensão do grupo de estudos em choro da UFC. Tratava-se de uma

oportunidade dos participantes do grupo de praticar em situação de roda as músicas aprendidas durante todo o seu processo. Também foi recorrente a presença de músicos que não eram do grupo, pertencentes a gerações diferentes do choro, como João, violonista que dirige um táxi como profissão, e Filipe, seu filho, bandolinista e outro jovem músico.

Alguns lugares mudaram frequentemente os dias da semana em que ocorria choro. O Bar do Assis, localizado também pela região do Benfica, tinha como data fixa a terça-feira, mas mudou algumas vezes para quarta ou quinta-feira, assim como o Cantinho Acadêmico, que além de ter o domingo, tinha como data a quarta, mas que variou algumas vezes para terças e quintas.

Por problemas envolvendo o grupo de Paulinho com o Tereza & Jorge, aparentemente questões relacionadas a cachês não pagos, passei a não ter mais as quintas-feiras preenchidas de choro perto de casa. Surgiu então a oportunidade de conhecer o Bomtequim, local onde Samuel já havia me convidado, me adiantando que se tratava de um lugar aconchegante, e que apesar de se localizar no oposto ao movimento cultural da cidade, ou seja, distante da área mais central de Fortaleza, recebia um bom público.

Samuel chega carregando seu violão. Conversamos sobre o espaço, onde ele revelou que começou a tocar ali quando conheceu a dona, uma mulher que queria ter seu próprio barzinho para que tocasse a música que ela quisesse. O local era claramente uma garagem com um jardim que foi modificado para tornar-se um bar. Suas paredes repletas de fotografias emolduradas dava um tom colorido ao lugar. Ele me levou até a parte não coberta, dizendo que em determinadas datas eles iam para aquele canto do

bar, onde formava uma roda maior, com espaço para as pessoas dançarem.



Choro no Bomtequim

Dançar choro é a peculiaridade das sextas-feiras. Durante toda minha trajetória no mundo do choro, presenciei raros momentos em que casais se dispusessem a dançar. No entanto, tal manifestação ocorre como atração principal do Mercado dos Pinhões e do Sesc Emiliano Queiroz. Assim como o Teresa & Jorge, o Mercado fica a um quarteirão de minha casa, sendo parte do meu trajeto diário. Além disso, já costumava frequentar (até mesmo para dançar) seu amplo espaço, voltado principalmente para um público de mais idade, sendo uma data já tradicional do choro da cidade. O mesmo acontece com o Sesc Emiliano Queiroz, com sua proposta de um choro para dançar, que atrai o público de mesma faixa etária do Mercado dos Pinhões.

A atividade do choro, que preenche toda a semana, possui a particularidade de ter eventos fixos e móveis. Com frequência uma roda de choro é divulgada como a atração fixa de determinado lugar em determinada data, mas transfere o dia da semana constantemente por problemas dos

músicos ou da casa, ou mesmo deixa de existir, fazendo com que os músicos procurem novos lugares e tentem instituir ali um novo ambiente de choro.

Seja percorrendo o universo do choro entre calendários anuais ou semanais, descobrindo os lugares onde praticam choro, exercendo sua profissão e lazer, ou em momentos vividos entre uma apresentação e outra - uma carona, uma refeição, uma cerveja - a construção das relações intersubjetivas entre o etnógrafo e os sujeitos que fazem música dependeu, sobretudo, de um “tempo compartilhado” (FABIAN, 2006), trazendo ao etnógrafo a inevitável condição de “ser afetado” (FAVRET-SAADA, 2005) pelo campo, músicos e música.

2.3 Confidências¹¹: desafios metodológicos e rearranjos no campo

Como toda pesquisa, enfrentei problemas metodológicos e, a todo o momento, um novo caminho diferente se mostrava e indicava que o que eu havia imaginado era diferente do que eu poderia realizar. Assim, tive que lidar sempre com a diferença entre o imaginar e o fazer. Proponho aqui uma exposição de alguns dos problemas encontrados ao longo da pesquisa.

Entendendo que não seria adequada uma abordagem em que desbravaria os locais de choro solitariamente, sem nenhuma indicação, deixei-me levar pelas possibilidades que o campo me mostrava, onde optei por uma prática do convite. Assim, elegi construir uma relação onde os caminhos trilhados eram sugeridos pelos próprios interlocutores, sobretudo sob forma de convites para apresentações e eventos. Isto não significou que não frequentei outros ambientes de choro, até porque já os conhecia de outras ocasiões, mas que em alguns lugares minha presença foi mais assídua, que seu deu pelo fato de serem os lugares mais frequentados pelos chorões com quem pude criar vínculos mais fortes.

¹¹ Título de choro composto por Ernesto Nazareth.

Ainda assim, trata-se de momentos de choro que se passam em lugares abertos ao público, ou seja, em bares, teatros e universidade, onde os espectadores podem ter acesso mediante pagamento ou não de entrada ou *couvert* artístico. As interações com os músicos de choro ainda não proporcionaram possibilidades de convites para eventos de cunho íntimo, como rodas nos quintais de casa, por exemplo. Nas rodas que acontecem nos bares, posso comer, beber e assistir as apresentações, ou até participar delas, sem precisar de um aval dos músicos. Nessas situações, sou tão bem-vindo como qualquer um da plateia.

Becker (2009), ao desenvolver um estudo sobre os músicos de jazz em Chicago por meio de observação participante, optou por uma inserção quase anônima, priorizando os dados obtidos informalmente. Segundo ele, a maioria das pessoas observadas por ele não sabiam que ele estava fazendo um estudo sobre músicos. Sobre esta escolha metodológica, ele diz:

Raramente eu realizava alguma entrevista formal, concentrando-me antes em ouvir e registrar as conversas habituais que ocorriam entre os músicos. A maior parte de minhas observações foi realizada no trabalho e até no palco, enquanto tocávamos. (BECKER, 2009, p.93).

Assim, Becker demonstra a importância da observação em ocasiões profissionais e não-profissionais, percebendo estas situações como relações ricas de significados. Momentos de descontração carregam em si dados que fogem à obviedade do formal, do que qualquer um pode perceber. Ou seja, o autor considera que nas conversas do cotidiano, nas relações habituais, é onde se podem perceber questões diferentes.

Apesar de não ter me apropriado integralmente do método desenvolvido pelo sociólogo norte-americano, uma vez que era reconhecido enquanto músico, mas também como pesquisador, compreendo as aproximações permeadas por afetos e/ou camaradagem fundamentais no curso do desenvolvimento etnográfico. Considero essenciais as relações que necessitaram de convites, que independiam de minha vontade de comparecer,

como festas de aniversário ou outras ocasiões comemorativas, ou apenas simples encontros de lazer. Nelas, foi possível perceber o êxito de cruzar a linha de pesquisador para um colega reconhecido, saindo da situação de formalidade e construindo laços afetivos.

A criação de afetos no campo foi, sem dúvida, a bússola que indicou para onde observar as possibilidades de choro na cidade. No entanto, é preciso ressaltar que mesmo tendo sido apresentado a muitos chorões ou ter estado na presença de outros vários, laços mais próximos foram criados com apenas alguns. Tentando analisar a quantidade de músicos de choro de Fortaleza, é possível perceber que o círculo de músicos com quem pude me relacionar é apenas uma pequena parcela do todo. Estes músicos pertencem a um circuito em que fui inserido pelos chorões que conheci inicialmente, que trafegam principalmente pelos bares e eventos que mais frequentei.

Mesmo sendo um festival anual, que agrega pessoas em nível nacional, não pude participar do Mel, Chorinho e Cachaça, acontecido em 2012. Foi um evento cheio de problemas, cuja organização não divulgou adequadamente a data. Sua programação foi definida muito próxima à data de realização, como relatou Samuel. Além do mais, a pequena ou quase nenhuma divulgação do evento pegou o público de surpresa, interferindo para que não fosse um sucesso como nas outras edições. A mesma situação aconteceu na edição de 2013, com sucessivas alterações na data de realização do evento, o que impossibilitava a divulgação da programação e a organização dos músicos e do pesquisador para participar do festival.

Com estes empecilhos, uma ótima oportunidade para ocorrer este novo intercâmbio entre músicos cearenses e de outros estados deixa de acontecer, o que decepciona alguns músicos que frequentaram o evento em outros anos, tendo sido considerado referência do gênero de nível nacional.

Tendo como metodologia entender as práticas dos músicos de choro me colocando numa situação de chorão aprendiz, tal ação tem como consequência me colocar em situações de bastidor, onde um pesquisador leigo ou distante alcançaria com mais dificuldade. Estas interações acontecem de forma que as categorias de campo se revelam, mas que dificilmente são abordadas de modo

mais abrangente e em profundidade. Surge, desta forma, a necessidade de recolher dados de uma forma mais sistemática, procurando compreender através de entrevistas abertas aquilo que não foi comentado com muita frequência, além de buscar analisar questões de cunho mais biográfico, como a relação do chorão com a música, com as práticas de aprendizado, com os outros músicos, com a plateia, com o mercado, revelando de forma mais coerente dados que poderiam se tornar peças soltas para uma compreensão sobre o mundo do choro. Sendo os músicos de choro pessoas muito ocupadas, como me preveniu Paulinho logo no início da pesquisa, poucos foram aqueles com os quais pude sentar e ter longas conversas.

Por fim, a falta de um acervo bibliográfico que ajudasse a compreender a história social do choro de Fortaleza também se configurou como um obstáculo a superar. Os relatos que absorvi dos músicos são muito vagos e espaçados, dificultando uma montagem sólida dos fatos que construíram o choro na cidade. Assim, entender a realidade de determinado local onde o choro é realizado também se tornou a procura por sua história, procurando apreender as formas como se desenvolveu, resistiu, ou como se interrompeu as atividades chorística de determinado lugar.

As obras de Lopes (2011) e Carvalho (2013) são as únicas que possuem como tema o choro em Fortaleza, representando pesquisas no campo das Ciências Sociais e Comunicação, respectivamente. Lopes realiza sua pesquisa, utilizando-se de sua condição privilegiada de chorona, para descobrir as novas identidades com que a produção musical chorística está envolvida no contexto da capital, levando em consideração a dinâmica dos processos identitários. Em sua obra, além de existir um esforço para a reconstrução da história do choro em Fortaleza a partir das memórias dos chorões, a autora relata a incidência de vários novos grupos de choro, formados por jovens e alguns por mulheres, como seu próprio grupo. Seu trabalho percebe que o choro continua constituindo o cenário musical e urbano de Fortaleza, adquirindo e gerando novas identidades.

Carvalho, assim como Lopes, se utiliza da condição de chorona e filha de chorão para realizar sua pesquisa, ou seja, seus acessos ao campo se deram de forma natural, pois trafegava em seu próprio habitat. Seu texto, por

se tratar de uma obra da Comunicação, aborda o contexto social interativo que a música, especificamente o choro, representa na civilização global. Assim, buscou perceber a sociabilidade a partir dos novos usos sentidos e que insurgem da mediação tecnológica da comunicação nessa música, além de um estudo das práticas dos jovens chorões de Fortaleza.

Interessante relatar que as três pesquisas procuram o envolvimento com o choro como estratégia metodológica. No entanto, minha pesquisa difere-se das anteriores por não ser eu reconhecido como músico de choro, mas em processo de aprendizado do gênero, diferentemente da condição das duas musicistas, já reconhecidas por músicos e público como integrantes do universo do choro.

3. APANHEI-TE VIOLÃO¹²: ETNOGRAFIA DAS PRÁTICAS DE APRENDIZADO DO CHORO

Para começar, alguém tem de ter uma ideia do gênero de obra que se pretende realizar bem como da sua forma particular. Uma vez concebida, uma ideia terá de ser executada. A maioria das ideias artísticas assume uma forma material: um filme, uma pintura ou uma escultura, um livro, um bailado, algo que se possa ver, ouvir ou tocar. (BECKER, 2010, p.29).

O choro, como qualquer forma de música ocidental (WISNIK, 1999), exige uma perícia de execução, ou seja, “uma ideia musical sob forma de partitura tem de ser interpretada, e isso implica uma formação específica prévia, competência e habilidade” (BECKER, 2010, p.29). Pensando em compreender o choro a partir das práticas de apreensão desta linguagem, tomei como proposta de imersão ao campo me colocar numa situação de aprendiz do choro.

O interesse em me colocar como um músico interessado em aprender a executar choros me deu um suporte teórico e prático desta forma específica de musicalidade, mas também foi responsável por boa parte das percepções sobre os músicos e suas maneiras de vivenciar o choro.

A experiência como aprendiz demonstrou que existem variações situacionais do aprendizado do choro que se mostram como possibilidades para os músicos de obter uma compreensão da linguagem chorística, além do estreitamento dos laços entre chorões, demonstrando a multiplicidade de redes de organizações para as práticas de caráter pedagógico.

No decorrer da pesquisa, houve uma variação entre práticas de aprendizado formais e informais. Wille (2005) descreve o termo aprendizagem “formal” como aquela que acontece dentro de escolas e academias, inserida nos espaços e sistemas oficiais, ou aquela que possui uma organização.

¹² Adaptação da música “Apanhei-te cavaquinho” de Ernesto Nazareth e Ubaldo. Substitui o cavaquinho pelo violão como uma forma de fazer menção ao instrumento que toco.

Segundo a autora, é possível considerar como “formais” determinadas práticas que ocorrem no contexto popular e apresentam algumas formalidades típicas.

A aprendizagem “informal” ou “não-formal” é definida por Arroyo (apud WILLE, 2005, p.40) como aquela que ocorre fora do ambiente escolar e em situações cotidianas. Para a autora é difícil encontrar um termo de aceitação unânime devido à diversidade e complexidade das realidades de ensino e aprendizado. Almeida e Del Ben (2005) compreendem que a educação “não formal” possui um caráter mais universal, pois alcança todas as pessoas que se interessam em participar. Assim, neste tipo de aprendizagem, não há obrigatoriedade na frequência ou no desempenho, sendo os participantes atraídos por sua própria motivação e desejo de aprender.

Fernandes (apud Carvalho, 2009, p.5) entende que a aprendizagem “formal” é a que acontece nas escolas e academias, que segue métodos, programas, horários e locais pré-estabelecidos, ou seja, é um tipo sistemático de aprendizado. Diferente do pensamento de Arroyo, Fernandes distingue “informal” de “não-formal”. Para o autor, o aprendizado “informal” constitui numa auto-aprendizagem, por métodos de observação e por instruções informais. Já a aprendizagem “não-formal” teria uma sistematização, regularidade, horários e locais definidos, porém, com método ditado pela prática e realizado em espaços diversificados como, por exemplo, em uma cantina, como poderemos ver em seguida.

Santiago (2006) também traça uma distinção entre a educação “não-formal” e “informal”. Para ele, a educação “não-formal” possui uma intenção, uma finalidade, mas ocorre em ambientes não formalizados, geralmente tem pouca estrutura e sistematização (SANTIAGO, 2006). O ensino informal, para o autor, é uma modalidade da educação que resulta do “clima” em que os indivíduos vivem, sem que tenham finalidade de aprender. Envolve, desta forma, uma série de práticas que decorrem da socialização, como a interação com colegas, familiares, ou outros músicos que não atuam como professores (SANTIAGO, 2006, p.4).

A partir deste momento, familiarizo o leitor com algumas possibilidades de aprender choro em Fortaleza, demonstrando as diferentes variações

situacionais e estratégias de aprendizado dos músicos para absorção e repasse deste gênero musical. Desta forma, será possível visualizar as diversas possibilidades, formais e informais, do ensino e aprendizado do choro na cidade.

3.1 Solidão

Contei aos colegas de turma do curso de Música da Universidade Federal do Ceará que abandonaria as aulas para tentar o Mestrado em Sociologia e que meu tema seria o choro. “Aprender choro é difícil”, foi o que ouvi de todos com quem conversei. De fato, aprender nas minhas condições, com o tempo determinado de no máximo dois anos, seria um desafio ao qual me lançaria sem hesitar. Pessoas levam a vida praticando e aperfeiçoando seu modo de tocar, pensava. Muitas começam ainda criança. Como eu, autodidata, com menos de um ano de formação acadêmica em música, conseguiria desenvolver as técnicas do violão de seis cordas no choro?

Apesar de músico há alguns anos e ter como referência a música popular brasileira, entrei nesta pesquisa sem ter um conhecimento mais aprofundado da história do choro e de seus principais personagens. E por não conhecer um número que considerava suficiente de músicas ditas de choro, tratei de coletar o máximo de informações possíveis para saber sobre o terreno em que pisaria.

Comecei, assim, a procurar por discos dos compositores que julguei como os maiores nomes do choro. Consegui encontrar algumas coletâneas de Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo e alguns choros do Pixinguinha. Pela internet, consegui encontrar várias músicas executadas pelos próprios compositores, mas principalmente versões de outros grupos. Interessante ter encontrado muitos vídeos de grupos de fora do Brasil, de músicos portugueses, israelenses e japoneses. Mas, desconfiado, zelei por ouvir os áudios originais, tentando ouvir as versões mais “puras” das músicas, optando por compreender

como eram tocadas pelos seus compositores e as diferenças das versões de outros intérpretes, sobretudo os mais atuais.

Entusiasmado com a oportunidade de adentrar numa realidade musical que cada vez mais percebia que não conhecia, tentei buscar partituras em livros e também pela internet, onde me deparei com muitas versões para a mesma música, algumas mais simples, outras mais sofisticadas, outras em tons diferentes das originais, outras somente diferentes.

Material reunido, dei início às primeiras tentativas solitárias de aprender a tocar alguma música de choro. Com o violão ao colo, buscava ouvir a música e depois tentar executá-la de acordo com a cifra¹³ escrita na partitura. Mesmo não sendo um leitor fluente de música, o violão de seis cordas possui uma função fundamentalmente harmônica no choro, diferente das flautas e bandolins, que tem a função melódica, não sendo preciso saber ler as notas na pauta, mas os acordes colocados sobre cada compasso.

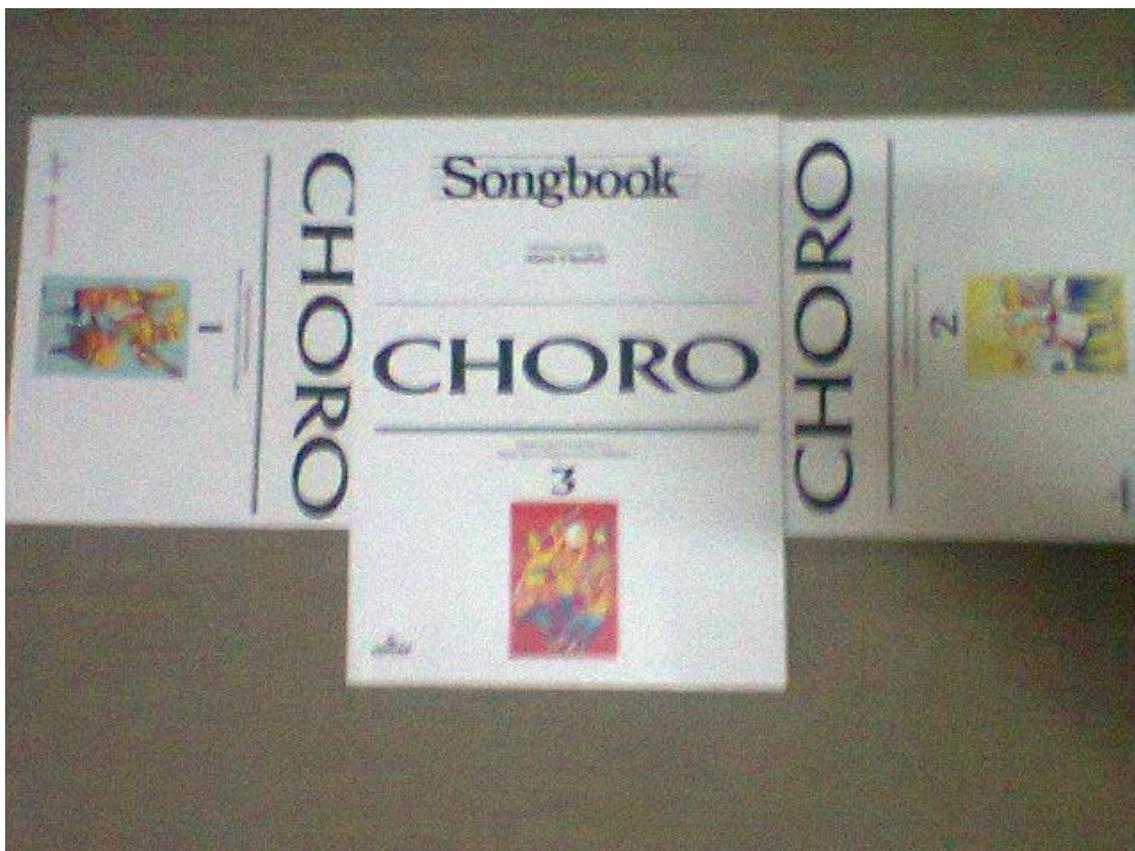
Sloboda (2005) manifesta uma preocupação sobre a leitura musical. Para o autor, a habilidade de ler em uma língua nativa constitui, em grande parte das culturas, uma qualificação essencial para se integrar por completo como membro da sociedade. Neste sentido, o autor considera a habilidade de ler música tão importante para quem pretende se entregar em uma atividade musical quanto a necessidade de possuir habilidades de uma língua nativa para integrar-se à determinada sociedade (SLOBODA, 2005, p.4).

As primeiras tentativas foram iguais às posteriores. Eu fazia o que estava escrito, mas o que eu tocava não parecia choro. Evidentemente que este experimento inicial me deu alguns suportes sobre a estrutura musical, história e criou um desejo ainda mais profundo de me conectar ao choro como um músico. Os discos foram se multiplicando, as biografias e livros de história também, mas havia ainda um grande déficit instrumental. Precisava de ajuda.

¹³ Sabe-se que existem diversos contextos em que o músico atua e que o suporte de escrita constitui-se como meio de comunicação entre pares. Para boa parte dos gêneros populares de canção, a cifra atende suficientemente bem à proposta de abreviar os acordes do acompanhamento.

3.2 Grupo de estudos

“Vocês têm a bíblia?” – Perguntou Paulinho para os presentes. Sem saber o que responder, fiquei esperando alguém se manifestar. Não esperava uma oração antes de começarmos a estudar as músicas. Um rapaz ao meu lado retirou um livro dizendo que por acaso estava junto com a capa de seu violão. Tratava-se do Songbook Choro Volume I (CHEDIAK, 2011). Conhecia a série Songbook de vários compositores, sabia que era importante por trazer as partituras e harmonias das músicas originais, pois seu autor buscava fazê-la conjuntamente com o próprio compositor, o que não entendi foi batizar o primeiro volume de bíblia. Paulinho nos orientou que seguiríamos as partituras daquele livro e que a cada semana estudaríamos uma música que ele traria fotocopiada.



Coletânea Songbook de Choro – volumes 1, 2 e 3.

Ao meu lado estavam pessoas que não conhecia, mesmo sendo em sua maioria estudantes de música. Também por eles eu não era conhecido, pois vários não estavam presentes no primeiro dia do grupo, onde fui anunciado como pesquisador. Durante toda minha experiência com o grupo, percebi uma grande rotatividade de pessoas que presenciavam alguns encontros e deixavam de aparecer por várias semanas, ou mesmo não voltavam. Segundo Paulinho, esta é mesmo a proposta do grupo, pois quanto mais pessoas aparecerem para compreender e difundir o choro, melhor para o grupo e para o próprio gênero. Enxerguei aí a primeira iniciativa de fomento.

O que ainda me inquietava era o fato de ter visto vários músicos tocando choros “tirando de ouvido”. Angustiava-me ao ver que seriam passos lentos para aprender cada choro através daquele método, analisando cada música até compreender sua lógica harmônica e melódica. Durante um encontro, decidi perguntar como é que os chorões faziam para saber de cor tantas músicas. Marco Túlio, presente neste dia, me respondeu acrescentando dicas ao grupo todo:

Continuem preparando esse repertório, como “Cochichando”, “Receita de samba”, “Ansiedade”, “Pedacinho do céu”. Aí você vai tocando, vai tocando, vai tocando. Quando você tem muito repertório começa a entender a linguagem, o molho da coisa. Monta o repertório e daqui a pouco você vai entendendo os caminhos. O Jorge Cardoso, há um milhão de anos atrás, chegou no conservatório querendo dar aula lá. Aí ele chegou com um livro, com 300 músicas de choro que sabia tocar, solando. E isso há não sei quanto tempo. O Macaúba deve saber uns mil. O que diferencia muito o músico do outro é assim, por exemplo, o meu professor nos Estados Unidos disse que sabia 3 mil músicas de cabeça. Sabia tocar, improvisar, harmonizar e re-harmonizar em todos os tons. Ele disse que os caras de Jazz, sabem mais de 6 mil na cabeça. Pega qualquer música e toca em qualquer tom. Aí assim, se você tivesse mil choros decorados, no mesmo tom, já é muita coisa. (Trecho retirado do áudio de uma das reuniões do grupo de estudos em choro).

Era preciso, assim, não só apreender os códigos de alguns choros. Ter fluência neste idioma é não só falar as palavras corretamente, mas ter um bom vocabulário, ou seja, as minúcias do choro deveriam ser absorvidas, repetidas e lembradas o máximo possível. Em um dos encontros, Bode chegou contando que tinha passado a segunda-feira treinando a melodia de “Receita

de samba” no cavaquinho, mas que passara a terça sem pegar no instrumento. Em nosso encontro, um dia depois, ele já havia esquecido.

Diferente do caso do Bode, que adentrava o choro com o cavaquinho e estudava tanto as harmonias como as melodias, o violão de seis cordas é fundamentalmente harmônico e tem como função numa roda de choro atingir a região média melódica, enquanto o cavaco fica com a aguda e o violão de sete cordas com a grave, por exemplo. Como explica Taborda (2011), essa função do violão no choro já vem desde sua gênese. Segundo a autora,

Nessas rodas, o que mais se exigia e o que mais se apreciava nos acompanhadores, sobretudo de violão e cavaquinho, era a percepção musical, aptidão consagrada na expressão “tocar de ouvido”. (...) Quando o acompanhador não conseguia atinar com a harmonia do solista, dizia-se que tinha *caído*. (...) Violão e cavaquinho como acompanhadores de solista é instrumental há muito entranhado na cultura brasileira. (TABORDA, 2011, p. 130-131)

A partir desta experiência inicial com o grupo de estudos foi possível perceber que no choro de Fortaleza também está presente na educação formal, formada por um conjunto de atividades e estratégias de estudo. A iniciativa de estudantes universitários interessados em choro ilustrava bem esta constatação.

O ensino formal da música enfoca o desenvolvimento das habilidades técnicas de repertório. Segundo Santiago (2006), a prática formal é desenvolvida por um conjunto de atividades e estágios de estudo, que tem como objetivo a melhora da *performance* do instrumentista. Por sua vez, tais atividades necessitam de disciplina e esforço que podem vir a ser desconfortáveis ou não prazerosas. Segundo o autor:

Em determinados casos, as práticas desse estudo são: o uso de metrônomo no estudo rítmico, análise prévia da obra que será estudada, o estudo repetido de pequenas seções da peça, o estudo silencioso, o estudo mental da obra, o estudo lento e o aumento gradual do andamento, a identificação e correção de erros, principalmente por meio de estudo lento e o planejamento de estudo que é um dos fatores essenciais: o que

estudar, quanto tempo e a avaliação do desenvolvimento do estudo (SANTIAGO, 2006, p. 4).

Algumas das atividades explicitadas acima foram trabalhadas no decorrer dos estudos. Para a manutenção rítmica, os encontros deveriam possuir pelo menos um pandeirista para “segurar o tempo” da música, ou seja, manter o andamento contínuo. A ausência de instrumentos percussivos, em especial o pandeiro, para o choro, logo é sentida pelos participantes. Assim, os instrumentos percussivos funcionam como metrônimos, ditando o andamento e dinâmica das músicas executadas.

A análise da música escolhida, como propõe Santiago, para os estudos era feita antes mesmo da execução instrumental. Desta forma, compreendíamos quais os “caminhos harmônicos” que a música percorria, ou seja, estudávamos qual o tom da música, para qual tom ela modulava, além de compreender os detalhes que não constavam na partitura, como breques e dinâmicas. Assim podíamos nos aproximar das versões originais ou mais conhecidas de cada música.

A prática musical representava somente uma parte das atividades do grupo de estudos. Além de executarmos as músicas, buscávamos compreender sobre a história do choro e de seus principais músicos. Assim, poderíamos saber “de onde vinha” determinada música, ou seja, executávamos as músicas tendo noção de quem a compôs, que influências este compositor recebeu, quem já a tocou e quais versões já foram criadas.

3.2.1 Aprendendo olhando

Uma das formas de aprendizado e de debate utilizadas como estratégia metodológica do grupo de estudos de choro foi a visualização de filmes e documentários. Nestas obras, pudemos apreciar diversas manifestações de choro, atuais e passadas, tanto no Brasil como em outras partes do mundo. Esta é uma técnica que fez surgir diversos debates de opiniões entre os participantes.

A primeira divergência (e uma das mais interessantes) foi sobre o choro cantado. Mesmo sendo formado por pessoas jovens, em sua maioria estudantes de música da própria instituição, os participantes se declararam contra esta “modalidade” de choro. Tais manifestações vieram quando elogiei esta vertente, dizendo gostar de algumas letras e interpretações vocais. Imediatamente recebi avaliações que discordavam do meu posicionamento. Segundo eles, a presença da voz no choro atrapalha a melodia executada pelo instrumento. Além disso, as letras não correspondiam às suas expectativas, ou seja, o sentimento que a música evoca em sua forma instrumental não corresponde às emoções exaladas nas letras. De acordo com Cazes, no início do século XX as primeiras letras foram inseridas em músicas já compostas, e em alguns casos sem o consentimento do autor ou contra sua vontade. Assim, apesar de algumas letras terem elevado o gênero à categoria de estrela, sendo cantado até mesmo fora do país (DINIZ, 2008, p. 53), o choro cantado representa ainda um assunto polêmico na comunidade musical.

Em outros vídeos, onde diferentes formas de choro foram apresentadas, como em formado de Rock ou outras adaptações, mais uma vez todos se mostraram não muito satisfeitos ou interessados, sempre ressaltando as virtudes do choro tradicional. Mesmo os participantes que não são efetivamente “chorões” possuíam a mesma opinião, empregando (o que parecia ser) certo respeito à forma de tocar reputada como mais “tradicional”, ou seja, o choro tocado nas rodas, com seus instrumentos mais clássicos, como o bandolim, o violão sete cordas, o cavaquinho, o pandeiro, a flauta e o violão.

A comparação com a realidade carioca e cearense do choro também foi tema de debate. O que se lia nos comentários era que a grande diferença estava que a prática era muito mais difundida no Rio, onde “desde criança já existe um convívio com o choro”. Por ser considerado o reduto maior do gênero, os participantes transpareceram acreditar que o contato com o choro, em comparação com Fortaleza, é muito maior ou mais possível de acontecer. De fato, apesar de Fortaleza passar por um processo de difusão do choro, com o aumento do número de casas e eventos que oferecem o choro como atração, como notam Lopes (2011) e Carvalho (2013), e de possuir um maior número de jovens se envolvendo neste contexto musical, o Rio de Janeiro ainda

permanece sendo o maior polo do gênero no país, com alto grau de renovação de músicos de choro, sendo percebido pelos músicos daqui como a “grande referência idealizada” do que a capital do Ceará, como produtora artística, poderia se tornar.

Após a prática das músicas na sala de estudos e um complemento com um acervo de filmes e documentários retratando a história do choro, os facilitadores do grupo julgaram estarmos aptos para uma nova forma de aprendizado: as apresentações em grupo para uma audiência.

3.3 Apresentações do grupo

No mês de maio de 2012 foi discutida a possibilidade do grupo de estudos em choro se apresentar no mês seguinte na Semana de Música da UFC. Fiquei ansioso com este momento, pois até então praticava somente em casa ou no grupo, nunca me colocando numa situação em que encarava um público. Sabia que não poderia perder um momento como aquele, principalmente por não correr o perigo de ser pego de surpresa com alguma música diferente das que estávamos estudando. Assim, chegaríamos numa apresentação com um repertório já definido, sem correr o risco de prejudicar a *performance* conjunta por não saber executar alguma música sem recorrer à partitura, ou seja, ter aprendido completamente sua harmonia, pois o uso da partitura no momento de audiência não corresponde ao que se espera de um músico de choro. Quando um músico fica muito ligado ao que lê no momento da execução para um público, ou seja, de se restringir às limitações escritas nas partituras, ele perde as possibilidades de recriação da música, de improvisar sobre ela, de dar a ela um novo “colorido” (palavra que designa uma possibilidade de modificar harmonicamente uma música).

Confirmada a data, escolheu-se um repertório de acordo com as músicas que vinham sendo trabalhadas em sala de aula, priorizando também os grandes compositores do gênero, para que o público pudesse conhecer os mais importantes nomes do choro. Portanto, para os 30 minutos de

apresentação, tocaríamos “Cavaquinho Seresteiro”, “Brasileirinho” e “Delicado”, de Waldir Azevedo, “Receita de Samba” e “Santa Morena” de Jacob do Bandolim, além de “Um a Zero” de Pixinguinha. Começaríamos, desta forma, apresentando músicas que dedicamos os primeiros estudos, partindo dos choros mais antigos ou classificados como “tradicionais”. Um Choro “tradicional” é normalmente estruturado em três partes, se caracteriza por ser modulante, ter compasso binário (na maioria das vezes), com andamento rápido e melodias sincopadas (CAZES, 1999, p.21). Possui a forma de rondó e geralmente há, em cada parte, uma exploração dos modos maior/menor da tônica, ou das tonalidades relativas, ou uma tonalidade mediante, não necessariamente nessa ordem. Na dimensão melódica, consolidaram-se padrões de repetições e contracanto.

Apesar de ter algumas pequenas dúvidas nas harmonias de algumas destas músicas, a experiência serviria para testar minha capacidade de trabalhar sobre determinada harmonia. Na verdade, o intuito maior da apresentação era de um encontro em conjunto numa situação de plateia presente, saindo da confortável zona de estudo, onde errar era permitido.

Com a corda do violão quebrada e com a lentidão do transporte público, acabei por chegar atrasado à apresentação. A formação que estava ao palco no momento em que cheguei e contou com a presença de sete músicos, sendo dois cavacos, dois pandeiros, violões de 6 e 7 cordas e bandolim. Um jovem, a quem todos chamam de Bode, também aluno do curso, teve sua primeira experiência de apresentação de choro para um público. Tendo começado há poucas semanas a desenvolver um repertório de choro no cavaquinho, conseguiu “solar” uma música inteira, ou seja, executar sua melodia. No entanto, foi desafiado a tocar uma música na qual não conhecia a harmonia. Mesmo procurando acordes de modo intuitivo e buscando alguma forma de ajuda observando o violão de sete cordas, não conseguiu acompanhar a música, mas sem comprometer a apresentação e sua *performance*. Demonstrou-se preocupado depois, me perguntando se ele estragou a música. Disse que não, mesmo não sendo completamente verdade. Na verdade, admirei sua coragem de ter continuado no palco, apesar de não querer repetir a mesma experiência na música posterior.

Ao fim da apresentação, os comentários dos chorões eram de incentivo, aprovando sua execução. Além disso, disseram que o fato de terem pedido para ele permanecer era para que “aprendesse como é que é”, mostrando uma faceta do choro que ainda não tinha presenciado, que seria o *desafio* entre os músicos. O fato de não ter conseguido me apresentar com o grupo foi motivo de algumas brincadeiras em tom de desafio também, diziam que eu havia “amarelado” e que o atraso foi somente uma desculpa. Tal provocação gerou em mim uma expectativa ainda maior para uma futura apresentação, onde não poderia falhar novamente com nenhuma forma de atraso e, se possível, nenhum erro durante a apresentação, mostrando que o tom de desafio surtiu realmente efeito em mim.

A promessa de comparecer nas próximas apresentações pôde ser cumprida duas semanas depois. De acordo com Paulinho, a coordenação do curso de Música foi procurada por alunos do curso de Direito para que indicasse algum grupo do curso para tocar na abertura e encerramento do evento. A coordenação sempre recebia propostas como esta de outros cursos, pois como se tratava de um grupo que estava sob as normas da universidade, todos os indicados tocavam sem nenhum retorno financeiro. Seria então na Faculdade de Direito, pois lá estava acontecendo um seminário sobre direitos autorais, a primeira vez em que participaria efetivamente de uma apresentação de choro.

Para evitar uma nova situação em que poderia decepcionar os componentes do grupo, cheguei cedo para participar e entender um pouco de como se dariam os preparativos para uma apresentação. Encontrei na cantina da Faculdade de Educação Son, Paulinho e Fernando, que apesar de ser violonista, fazia uma participação no pandeiro. Perguntei se eles gostavam de ensaiar em cantinas, pois faziam o mesmo no curso de música, onde ouvi de Son que “todo lugar dá pra ensaiar, desde que exista silêncio e lugar pra sentar”. Esta frase me fez remeter a todos os lugares em que já os tinha encontrado ensaiando, como na cantina do curso de música, cujo ambiente aberto e barulhento não colaborava com a audição. Ainda cheguei a encontrá-los tocando em outros ambientes em que havia cadeiras e sombra, mas não necessariamente o silêncio era presente, o que me fez começar a desconfiar

da dimensão introspectiva do choro, de uma cumplicidade compartilhada entre os participantes da roda, onde a música é para o próprio músico, não propriamente para o público. Introspecções a parte, repassamos as músicas, era hora de partir.

Schutz (1977) pensa esta cumplicidade compartilhada como uma comunicação baseada numa “relação mútua de ajuste”. Por intermédio da música, o autor escreve sobre as dinâmicas das relações sociais e, particularmente, sobre a ideia da intersubjetividade. Para ele, acontece um tipo de engajamento interpessoal que acontece quando “marchamos juntos, dançamos juntos, fazemos amor juntos”, assim como ao “fazemos música juntos” (p.161-162). Ele define por “tempo interno” uma temporalidade subjetiva não ligada ao tempo “externo” mostrado pelo relógio. Isto acontece quando se está engajado em música tanto como performer quanto ouvinte. Assim, para Schutz, fazer música juntos significa o engajamento de dois ou mais indivíduos dentro de um tempo interno compartilhado:

(...) esta comunhão do fluxo de experiências do tempo interno do outro, este vivenciar de um presente vívido comum, constituindo a relação mútua de ajuste, a experiência do ‘Nós’, que está na base de qualquer possível comunicação (SCHUTZ, 1977: 173).

Fomos caminhando para a Faculdade de Direito, onde nos indicaram que a apresentação seria no seu novo auditório. Tocaríamos antes da palestra de encerramento, duas ou três músicas, onde entre elas poderíamos divulgar o grupo para os presentes e falar um pouco sobre a história do choro e daquelas músicas que apresentaríamos. Para comportar uma plateia para um evento como uma palestra, o auditório se mostrava um lugar excelente, por ser recentemente reformado e de grande aporte tecnológico. No entanto, fiquei um pouco preocupado em como se daria a transformação de um auditório em um espaço que acomodasse uma atração musical. O fazer musical dependia de como se daria esta transformação de um local não específico para música em um ambiente minimamente aceitável.

Encontrei Marco Luiz e Edson chegando juntos e já observando se haveria mais de uma caixa de som para os instrumentos. Para um lugar tão grande, seria fundamental que os instrumentos fossem amplificados, do contrário faríamos uma apresentação somente para as fileiras da frente. Um rapaz da organização nos explicou que iria trazer mais duas caixas de som, além da que já estava disponível e, com isso, Paulinho e Son disseram que já era suficiente para a apresentação. Somente aí me dei conta de que o choro é uma prática simples em relação a outras modalidades musicais, pelo fato de não necessitar de grandes estruturas de som para ocorrer, precisando minimamente de caixas de som para plugar os instrumentos e microfones. Pensei ali: como o choro é prático!

Existia uma preocupação por se tratar de um ambiente com ar condicionado. Fernando passou alguns minutos acochando o pandeiro, forma utilizada para afiná-lo, pois por estarmos em um lugar frio, a pele, superfície onde se toa o pandeiro, insistia em afrouxar-se. O mesmo ocorreu com os violões, cavacos e bandolim, onde a afinação tinha que ser conferida a cada instante.

Havia outro problema que dificultava nossa apresentação. Por estarmos à frente da bancada do auditório, não era possível formarmos uma roda. Era uma situação diferente da ensaiada e esperada por todos, pois impedia que nos olhássemos. Durante os encontros com o grupo, em que formávamos uma roda e todos podiam observar-se, procurei sempre acompanhar as músicas observando as mãos de Paulinho, para me encontrar nas harmonias quando cometia algum erro, por ser ele a referência do violão, embora de sete cordas. Além do mais, sempre existem as trocas de sorrisos, indicando algo na execução mais requintado ou mesmo algum erro, que tornam o encontro do choro algo mais leve. Perguntava-me como faria caso me perdesse nas músicas.

Enfileirados, sentei ao lado de Marco Luiz, que por retirar de sua bolsa uma estante para partitura, deduzi que traria sua bíblia, o que por sorte aconteceu. Neste momento, a plateia que já lotava o auditório se posicionava, alguns com o olhar atento ao que aprontávamos, outros de postura indiferente. O frio na barriga, comum em todo músico, seja ele experiente ou iniciante,

parecia acontecer somente comigo. Paulinho conta que também já teve de enfrentar esta circunstância, mas que começou a superá-la por tocar com pessoas que o deixavam mais seguro no palco:

Lá no dia que a gente tocou no BNB, o Camará Choro, eu estava muito nervoso, nunca tinha ficado tão nervoso na vida. Mas foi a última vez que fiquei assim, (nos) últimos shows fiquei muito tranquilo, conversei até com o público. Acho que chegou o momento em que comecei a ficar de boa, acho que convivi com gente que é muito tranquila no palco e foi de certa forma passando aquela tranquilidade pra mim. (Trecho extraído do áudio de uma das aulas particulares)

Todos aparentavam a confiança de quem exercitou a mesma música incontáveis vezes, seja na prática individual ou coletiva. Os comentários antes da apresentação eram sobre o público que não era “de choro”, e que a apresentação seria um esforço para difundir o grupo e o próprio gênero. De minha parte, a preocupação consistia em presenciar as movimentações e não atrapalhar o andamento dos preparativos para o início.

Apresentamos três peças. “Um a Zero”, de Pixinguinha e “Delicado” de Waldir Azevedo foram as primeiras. Ao final de cada música, a sensação de uma grande plateia aplaudindo e fotografando era bem diferente do que costumava presenciar nos bares, onde várias foram as vezes em que não existia uma contrapartida relevante. “Santa Morena”, de Jacob do Bandolim, foi a terceira música escolhida. Escolhida na hora, na verdade. Não fazia ideia de como era sua harmonia, pois nunca a tinha estudado nem no grupo, nem sozinho. Marco Luiz folheou um de seus livros e encontrou sua partitura, mas Paulinho, já iniciando a música, deu uma breve olhada e disse: “é melhor vocês não irem por aí”. O recado era para que não seguissemos o que estava escrito naquela partitura, pois provavelmente seria diferente da forma com que ele e Son costumavam tocar. Assim como Bode na primeira apresentação, tentei seguir o violão de Paulinho, mas por estarmos lado a lado a posição era inviável. Tentei seguir de ouvido, tocando com mais precisão os acordes que identificava com mais certeza, apertando levemente as cordas nos momentos mais complicados da música.

Ainda estava me refazendo da surpresa quando o público, sob aplausos, pedia outra música. A apresentadora nos fazia o sinal de positivo, apontando para o relógio, indicando que ainda tínhamos tempo para mais uma música. Numa breve conferência, decidiram tocar Brasileirinho para encerrar a noite. Sendo talvez o choro mais conhecido, era uma forma de atingir o público buscando alguma interação através de uma música que soasse mais familiar. Apesar de ser uma das músicas mais difíceis para o instrumento que faria sua melodia, sua linha harmônica é bem simples, o que me fez abrir mão da partitura para tocá-la, dando a possibilidade de tirar os olhos do papel e observar com mais atenção o público, que aplaudia animado, ao ritmo da música que não lhes era tão desconhecida. Assim, pude também prestar mais atenção nos colegas músicos, onde percebi algo diferente do habitual. Certa vez Son havia me dito que “o choro é para quem está tocando”, falando sobre o sentimento envolto às músicas de choro, que seduziam muito mais ao músico que ao público, provavelmente por ser somente instrumental, e naquele momento em que a relação público-plateia se tornou mais íntima, percebi ali uma diferença na atmosfera, como se o impacto sobre o músico fosse maior quando a plateia devolve em forma de apreciação. Contagiado, o músico modifica sua *performance*.

Nesta noite, pude perceber que pressões e influências estão para além do formato da apresentação. Como músico, estou acostumado a enfrentar pedidos inusitados, plateias insaciadas, mas no choro, língua em processo de aprendizagem, é diferente. Por estar fora do que domino e por não estar “à altura” do resto do grupo, mais experiente e dedicado, não queria ser a nota desafinada. Sentia que necessitava de mais tempo de contato com a prática do choro, limitado ali com os encontros do grupo. A solução estava ao lado.

Estava então pela primeira vez em um palco, como um aprendiz de chorão, tocando entre jovens chorões e outros aprendizes como eu. Palco, mas no sentido de sua utilidade momentânea. Seria então os bancos da cantina em que os encontrei horas antes um outro palco? De qualquer forma, era ali “o *locus* de exibição do que foi aprendido, ensaiado e incorporado” (HIKIJ, 2005).

3.4 Aula particular

Os encontros do grupo de estudos proporcionavam sempre boas conversas sobre música, sobretudo ao seu final, quando vários participantes se dirigiam ao Benfica, caminho em comum entre boa parte, seja para ensaiar, estudar ou ficar mais próximo de casa. Em uma destas conversas, Paulinho me contava que estava começando a dar aulas de violão de seis e sete cordas, tanto para ganhar experiência enquanto educador musical, como para complementar sua renda. Os músicos que decidem viver somente de sua arte geralmente encontram na pedagogia uma forma de complementar sua renda sem sair de seu habitat, além de disseminar sua visão artística.

Esta modalidade de estudos que conta com um professor particular que o inicia ao choro é comum entre os chorões. Na história do choro, músicos sofreram muitas influências em sua forma de tocar por seus professores particulares. De maneira geral, começam seus estudos ainda crianças, como o caso de Brenna e Paulinho, onde o professor serve como um iniciador ao choro, deixando o aluno seguir seu caminho para novas possibilidades de aprendizado.

Seguindo o mesmo caminho que vários outros músicos, percebi na iniciativa de Paulinho em dar aulas particulares como uma oportunidade de me aproximar das técnicas do choro através de alguém que detinha os seus códigos, além de criar a oportunidade de cultivar mais conversas sobre música. Desta forma, estabelecemos um encontro por semana, em sua casa, com o intuito de estudarmos o violão de seis cordas voltado para o choro.

Nossos primeiros encontros foram marcados por uma sucessão de correções das técnicas que utilizava ao violão. Enquanto eu tocava algum choro que já sabia de cor, ele observava algumas de minhas deficiências e vícios, sugerindo inicialmente um exercício de fortalecimento da mão direita, que ele denominou como “exercício de adestramento”, para que melhorasse minha “pegada”. No choro é fundamental que as mãos sejam firmes, principalmente por conta de sua dificuldade técnica. Assim, os dedos deveriam

estar sempre bem próximos às cordas para que existisse uma precisão no movimento que deixasse o som a ser emitido forte. Meus principais erros se deviam a uma má postura das mãos sob o instrumento, decorrido de um aprendizado sem instrução adequada, o que me causavam muitas dores nas articulações. Além disso, utilizava demasiadamente a unha do polegar para tocar as cordas mais graves, fazendo com que o som emitido não fosse o esperado, quando deveria usar um pouco da unha e da pele do dedo. Por isso, ele recomendou que eu comprasse um (a) dedal/dedeira, uma espécie de palheta que fica enrolta ao polegar, que serve para dar mais “peso” aos baixos. Segundo ele,

Com o tempo você vai tocando com mais força, justamente porque você está tocando choro agora. No choro, às vezes, não dá nem pra ouvir o instrumento quando é uma roda, então tem que “sentar a mão” mesmo. Se você distancia muito a mão numa música rápida, fica ruim pra fazer o próprio acorde e de certa forma condiciona a mão esquerda também a ficar longe. Eu estava vendo um documentário, falando sobre a evolução do choro, falando que se você for tocar um choro em São Paulo, o pessoal toca muito rápido por lá. Já no Rio de Janeiro não, é outra coisa, é aquela coisa mais tranquila, a galera meio que manteve o lance da velha guarda, isso é muito massa. É por isso que você tem que estar preparado pra qualquer roda. (Trecho extraído do áudio de uma das aulas particulares).

Paulinho alertou para algumas questões que até então não considerava. Não imaginava que existiam diferentes maneiras de tocar choro de acordo com a região do país. Perguntava-me qual a maneira cearense de tocar e de qual ela se aproximava e diferenciava em relação a outros estados. Além disso, ficava imaginando se existia uma maneira correta de tocar, ou um andamento ideal para determinada música. Paulinho relatou que um amigo costuma tocar músicas de maneira muito rápida, muitas vezes tirando a verdadeira beleza de uma música que deveria ser tocada de maneira mais lenta, para preservar a delicadeza de sua melodia.

Aos poucos, Paulinho me instruíu uma forma de tocar violão carregada de suas influências. Em outras conversas, contou que sua maior referência no choro era Marco Túlio, com quem tinha aulas de violão na faculdade havia mais de dois anos, e que tem uma formação musical muito vinculada ao Jazz e

música brasileira, sobretudo Bossa Nova. A consequência disso é de que Paulinho nunca se tornou um bom improvisador, mas um músico que tem como especialidade a harmonização musical, tal qual seu mentor.

KORMAN (2004) afirma que o choro vive uma nova fase, em que seus praticantes possuem uma familiaridade com a linguagem do jazz americano, o que vem alterando o vocabulário de improvisação do choro. Segundo o autor, os resultados estão aparecendo dentro e fora do Brasil, e crê que possivelmente estamos numa fase de transformação, percebendo as seguintes tendências de improvisação:

- 1) A estrutura é alterada possibilitando a improvisação sobre uma sequência harmônica cíclica.
- 2) Partes novas, fora da estrutura original, são dedicadas à improvisação
- 3) Aspectos da linguagem melódica e performance jazzística estão sendo apropriados e usados livremente.
- 4) Repertório, fragmentos melódicos e fraseados da tradição brasileira têm sido incluídos no “vocabulário comum”; praticantes estrangeiros também estão familiarizados com o estilo (KORMAN, 2004, p. 5).

Durante a pesquisa foi possível diferenciar dois tipos de músicos que tocam instrumentos de harmonia no choro em Fortaleza. Poderia diferenciá-los pelos usos de tríades ou tétrades (um se trata da formação de acorde por 3 notas, o outro por 4 notas), ou melhor, pela opção de executar as músicas de maneira mais tradicional ou deixar-se levar pelas influências do Jazz, como as apresentadas acima. Uma primeira pista sobre esta distinção ocorreu ainda antes da pesquisa, quando conversava com Agenor, colega com quem já toquei em outras vertentes e um jovem chorão. Ele afirmou que seu modo de tocar violão de sete cordas era mais conectado com a forma dos chorões mais antigos, diferente de outros músicos de sua mesma geração, que tendiam a enfeitar demasiadamente os choros. Segundo ele, a forma de harmonização que ele utilizava era formada “pela boa e velha tríade”, enquanto muitos de seus colegas já optavam em seguir uma linha “jazzística”.

Na história do choro, os músicos que se negavam a substituir as características essenciais do gênero foram conhecidos como “puristas”. Fernandes (2010), ao estudar a transição histórica do samba e do choro como estilos musicais marginalizados para representantes “autênticos” de uma

nacionalidade, percebe a existência de resistências sobre as transformações que o choro foi sofrendo com o tempo.

No caso do choro, por exemplo, certa aura de pureza e autenticidade ímpares se apossaria de alguns conjuntos. O cultivo pelos “heróis” do passado e a pesquisa musical sobre as “origens” do gênero choro integravam o centro de suas atividades. Tal ímpeto na preservação do “puro” gênero carioca sem aparentemente nada esperar em troca chamaria a atenção do ortodoxo-mor Jacob do Bandolim. Quando estafado do ambiente musical do Rio de Janeiro, que considerava prenhe de inovações e deturpações variadas, Jacob acorria aos saraus do amigo D’Áuria, onde, segundo o maioral, ouvia o puro choro preservado nas características essenciais (FERNANDES, 2010, p.223).

Durante a aula, Paulinho contou que já havia tocado com Agenor e que seus instrumentos sempre se “chocavam”, pois havia sempre notas diferentes que cada um soava. Sobre sua forma de harmonizar, Paulinho conta que:

Dá outro colorido, mas depende muito, às vezes também choca com a harmonia do cavaco, porque se ele não fizer téttrade fica feio. Eu toquei um tempo com o Patrick num violão seis cordas e eu fazia as harmonias de bossa nova no choro, aí com o tempo a galera veio me dizer “ei, cara, quando tu fizer as harmonias, não é bossa nova não, é choro”, mas eu nunca deixei de fazer. Até no sete cordas também, quando vou fazer a harmonia sempre coloco sétima e nona, porque isso aqui (tríade) é uma coisa que fica tão trivial, até o solista às vezes nem quer.

O relato deixa transparecer que não são todos os músicos, mesmo jovens, que utilizam a maneira jazzística de tocar. A maneira “bossa nova” de executar um choro, indicada neste contexto como semelhante ao jazz por sua sofisticação harmônica, revela as duas vertentes que se encontram nas rodas e regionais da cidade, em que, por um lado, músicos que seguem um padrão “clássico” do choro, por outro lado, chorões que buscam uma recriação do choro.

O Son está tocando com uma galera lá num restaurante e me disse que as harmonias da galera eram formadas por muitas tríades, então quando ele escuta as harmonias sente falta de uma nona, uma coisa

assim até pra ele improvisar melhor, porque a harmonia literalmente é uma cama, quem manda mesmo é a melodia, então quanto mais se fizer os acordes mais requintados, usar as inversões, vai ficando mais legal o seu violão e vai ajudando mais o regional também, de uma certa forma. (Trecho extraído do áudio de uma das aulas particulares).

O requinte harmônico, desta forma, também se relaciona com as possibilidades do instrumentista solista de improvisação. Conforme as influências predominantes dos solistas e dos harmonizadores, a música se propõe de maneira diferente. O encontro de influências divergentes é constante nos ambientes de choro, mas estas variações implicam no aprendizado mútuo dos participantes, ou no desencontro musical, o que, nas vezes que presenciei este fato ocorrer, prejudica a execução e apreciação das músicas.

Carvalho (2013) conta em seu texto que ouviu várias vezes o termo “Brazilian Jazz” para definir o choro atual. “Choro Jazz” é o nome utilizado por K-Ximbinho para designar a nova forma de fazer choro. Segundo o músico, a forma rondó (típica de um choro tradicional) poderia ser substituída por duas seções, justificando a mudança como “evolução da época que vive e as músicas que ouve”. Assim, o que “moderniza” o choro não é apenas a redução das suas partes, mas o acréscimo de uma seção de improvisos (COSTA, 2009, p. 77).

Segundo Lara Filho (2009), podemos pensar que essas mudanças ocorrentes no choro acontecem porque a tradição é dinâmica. Para o autor, “certas tradições populares ritualizadas trazem formas eficazes e identificação coletiva e grande possibilidade de reinterpretação, muda, mas não se desintegra totalmente”.

Um autor que também desenvolve um pensamento sobre as mudanças que ocorrem na cultura é Sahlins (1990). Segundo ele, a cultura é historicamente reproduzida na ação, do mesmo modo, ele pondera que a ação também pode ser capaz de modificar a cultura. A cultura funcionaria então, para ele, como “uma síntese de estabilidade e mudança, de passado e presente, de diacronia e sincronia” (SAHLINS, 1990, p.180). Logo, a cultura (ao ser reproduzida) é alterada através da ação, gerando novos conteúdos e categorias que serão adicionadas às existentes. Para Sahlins, toda mudança é uma reprodução, assim como toda reprodução é uma mudança. Assim, a

cultura que permanece é aquela que se transforma, mas segue capaz de manter uma continuidade na sua identidade. Nas suas palavras, “as coisas devem preservar alguma identidade através das mudanças ou o mundo seria um hospício” (SAHLINS, 1990, p. 190).

Partindo desta reflexão, pode-se pensar que uma roda de choro não é hoje o que foi há cinquenta anos e provavelmente não permanecerá a mesma daqui a algumas décadas. Assim acontece com o próprio gênero em sua forma, ou seja, não somente as rodas de choro se modificam, mas as músicas devem tomar nova identidade a partir das mudanças. Assim, os ensinamentos que me eram passados por Paulinho indicavam um estilo de tocar choro inexistente no passado e talvez escasso no futuro. No choro, como em vários outros gêneros musicais, a forma de tocar depende essencialmente do repasse daqueles que dominam as técnicas e da reprodução daqueles que a aprendem, contaminadas por novas influências. Quando há ruptura entre repasse e reprodução, o modo de tocar se modifica, dando surgimento a novos modos de reprodução musical do gênero. Aprender choro no estilo jazzístico, por ser essencialmente muito mais “refinado” e complexo do que o choro “tradicional”, foi uma dificuldade inerente ao meu aprendizado.

Uma nova dificuldade encontrada nas aulas particulares foi a ausência de um instrumento melódico para que pudéssemos praticar as músicas. Por estarmos com violões, havia sempre uma ausência sentida por não termos um acompanhamento melódico que direcionasse para onde deveríamos seguir durante a música. Tentamos suprir tal necessidade solfejando a melodia, ou seja, cantando as notas conforme escritas na partitura, ou mesmo ele tentando tocar as notas no violão enquanto o acompanhava.

Outra solução interessante foi através do gravador que utilizava para registrar as aulas. Paulinho propôs um exercício, onde me passou uma determinada harmonia que tinha conduções de baixarias¹⁴. Em tese, são duas coisas diferentes a se fazer: trata-se de um encadeamento de baixos inseridos numa sequência harmônica. Desta forma, eu teria que gravar a harmonia e tocar as baixarias sobre ela, e gravar as baixarias para tocar a harmonia sobre

¹⁴ Espécie de contraponto melódico nas cordas mais graves do violão.

elas, provocando uma relação musical entre o registro e o músico, reforçando o choro enquanto atividade que incita a relação social.

Com estas aulas, tornou-se clara a importância da retomada da experiência individual de aprendizado do choro, através da repetição do que havia sido orientado nas aulas, ou seja, uma retomada solitária após um estudo supervisionado, estágio que permeia todas as variações situacionais do aprendizado do choro.

Apesar de vivenciar estas dimensões da prática de aprendizado, inquietava-me uma característica que ainda considerava um tanto mística dos músicos de choro. Mesmo considerando que os chorões possuem um repertório extenso, não concebia como eles armazenavam tantas músicas e como eram capazes de tocar músicas que não conheciam ou que nunca tocaram antes. No meu caso, tinha que ouvir várias vezes cada música, observar sua partitura, analisá-la conforme explicado no grupo de estudo e executá-la inúmeras vezes, sozinho e acompanhado, correndo o sério risco de esquecer-la caso passasse mais de uma semana sem praticá-la.

3.5 Festival Choro Jazz – Fortaleza e Jericoacoara

Em sua quarta edição, o Festival Choro Jazz¹⁵ surgiu como uma oportunidade de aproximar os dois gêneros musicais que batizam o evento. Como um festival de grande porte no cenário brasileiro, atrai músicos e apreciadores nacionais e internacionais. Nele, músicos renomados não apenas presenteiam o público com suas produções artísticas, como também promovem oficinas que incentivam o aprendizado e o intercâmbio de práticas musicais.

Como músico e apreciador de música, o Festival já seria em si um grande atrativo. Como pesquisador do choro, seria uma oportunidade a não ser desperdiçada. Minha presença era obrigatória. O campo exigia minha

¹⁵ Disponível em: <http://chorojazz.com/apresentacao2.php>.

presença, afinal, meus interlocutores estariam lá, assim como “grandes nomes” de choro.

O Festival foi dividido em duas etapas, ocorrendo durante três dias em Fortaleza e mais uma semana em Jericoacoara-CE. Em Fortaleza participei de oficinas de prática de choro e assisti aos shows que preenchem o cronograma do evento. Foram dias permeados por novos aprendizados e movimentação cultural. Apesar de Fortaleza ter recebido o festival, foi em Jericoacoara que ele foi consolidado. A mim, então, cabia a necessidade de percorrer a segunda etapa do choro jazz. “Jeri” era a próxima parada.

Cheguei às 15h na cidade, no horário em que se iniciam as oficinas, que aconteciam num local chamado Centro Comunitário. Por não conhecer a cidade, pedi informações que apontavam para uma casa que ficava a três ruas de onde me hospedei. Caminhei sob as ruas de areia carregando o violão nas costas e muita curiosidade sobre a movimentação que observava naquela cidade. Pessoas passando com algum instrumento ou com aparelhagem de som utilizadas nos palcos se misturavam com um bom número de turistas, mesclando sotaques brasileiros e outras línguas, entrando e saindo das pousadas e restaurantes que tinham suas fachadas cheias de cores tropicais, com nomes que quase sempre remetiam ao sol, à lua e ao mar. Parecia que a cidade, bem menor do que minha imaginação esperava, estava em prol daquele evento.

As oficinas se instalavam pelo Centro Comunitário, onde os professores ocupavam tanto as salas disponibilizadas da casa, como os dois quiosques que ficavam em suas laterais. A oficina de choro, ainda sob orientação de Maurício, ocupava uma destas estruturas externas, que eram cobertas por palha, que por serem localizadas ao ar livre tinham acesso direto à rua. Isto facilitou com que eu a localizasse, pois qualquer pedestre tinha acesso visual e sonoro à oficina. Ao olhar inicialmente, imaginei que o som exterior pudesse atrapalhar o encontro, mas me dei conta de que raros foram os veículos que cruzei ao caminhar pela cidade. Além disso, os passantes que percebiam estar atrapalhando logo silenciavam, demonstrando respeito sobre o que ali acontecia.

Somente alguns personagens se repetiam, se comparados aos que estavam presentes na oficina de Fortaleza, como Brenna, Samuel, Paulinho e Gil. Em sua maioria, os participantes eram músicos de outros estados brasileiros e até de outros países. Havia pessoas que estavam já hospedadas nos hotéis da cidade há alguns dias, aproveitando as atrações turísticas do lugar enquanto aguardavam o início do festival, e outras que vieram somente para participar do Festival, tanto pela oficina quanto pelas apresentações, que contavam com grandes nomes do choro e do jazz.

Apesar de contar com pessoas diferentes, a metodologia da oficina que ocorria em Jeri não se diferenciou da proposta de Fortaleza, onde Maurício Carrilho¹⁶ organizava a roda e tocávamos músicas sugeridas por ele ou por qualquer participante, estando escrita ou somente verbalizada. No entanto, uma série de eventos diferenciava o Festival na edição em Jericoacoara.

Prestes a terminar a oficina no primeiro dia, um dos organizadores do Festival surge anunciando que tinha acertado com um restaurante da rua detrás do Centro Comunitário para acontecer uma roda de choro depois da oficina, que terminava às 17h. Deduzi que iríamos voltar para a pousada e em seguida ir para a roda e assim o fiz, mas ao chegar na rua do Restaurante do Sapão já pude ouvir o som agudo das platinelas do pandeiro. Eram os chorões da oficina, juntamente com os outros músicos que compunham o quadro de instrutores das oficinas ofertadas e participantes das apresentações do evento, como os violonistas Penezzi, Cainã Cavalcante e o próprio Maurício Carrilho, o percussionista Bolão, o clarinetista Alexandre Ribeiro e o multi-instrumentista Arismar do Espírito Santo. Também já estavam Samuel, Paulinho, Brenna e Gil, mas contou com a presença posterior de Igor e Lauro.

As experiências anteriores que tivera como chorão aprendiz não se caracterizavam ainda como uma “autêntica” roda de choro. Para Lara Filho (2011), a roda de choro pode ser considerada a matriz do choro, sendo o contexto de *performance* mais característico deste gênero. É marcada pela informalidade, não possuindo uma definição prévia do que irá tocar, ou de quem irá tocar. É um encontro de músicos, mas com a presença de audiência,

¹⁶ Chorão e violonista carioca que é referência no cenário musical brasileiro.

onde todos constituem a audiência. Além disso, ao se intercalarem nas performances, os próprios músicos se fazem audiência uns para os outros.

Podemos caracterizar a Roda como um conjunto de círculos concêntricos, sendo que, no primeiro círculo, estão os músicos (geralmente em volta de uma mesa); no segundo círculo, os interessados pela música (conhecedores desse universo musical e participantes do ambiente de relações pessoais dos músicos); nos círculos subsequentes ficam os frequentadores do ambiente musical - algumas vezes interessados apenas na interação social (LARA FILHO, p.7, 2011).

A roda tem por característica ser um encontro de pessoas cujo foco é o lazer. Se tratando de um encontro, uma roda se forma sem a necessidade de ensaios preparatórios. A princípio, todos podem tocar na roda, desde que possuam determinado domínio técnico do instrumento e sejam aceitos pelos músicos do momento. A possibilidade de qualquer instrumentista presente na ocasião da Roda ter a liberdade de tocar reforça também seu caráter de encontro social. A Roda de Choro tem a música por objetivo, pois ela é o elemento principal, o fator agregador de pessoas. Pode-se dizer, assim, que a música origina o contexto, que, por sua vez, interfere na música. O ritual da roda de choro acontece porque existe a música; são indissolúveis contexto e música. Desta maneira, são fatores importantes as pessoas presentes e as relações de troca que os músicos estabelecem entre si (LIVINGSTON-ISENHOUR; GARCIA, 2005, LARA FILHO, 2011).

E assim me aproximei da primeira roda de choro que enfrentaria. Intimidado com tantos grandes nomes, deixei meu violão ser tocado por Samuel e Paulinho, enquanto observava os componentes da roda e desfrutava dos sons emanados por tantos excelentes músicos. Estava cansado demais para “catar o milho” pelo violão de Maurício, além de desgastado pela viagem. Ao ceder meu violão, percebi que o mesmo ocorria com outros presentes, onde os que estavam sentados cediam seus instrumentos para os músicos de choro que estavam de pé ao redor da roda, juntamente com amigos dos músicos e uma tímida plateia que parava para ouvir a música ao ar livre.

Da mesma forma que ocorria um rodízio de instrumentos para que nenhum dos músicos permanecesse muito tempo sem tocar, ocorria outro gesto de gentileza quanto à escolha das músicas. Havia sempre alguém que olhava para o lado e sugeria para o colega puxar um choro, convite remetido principalmente aos portadores de instrumentos melódicos, como clarinetistas, cavaquinhistas e bandolinistas. Aqueles que iriam puxar uma música perguntavam aos outros se sabiam tocar a que escolheram, caso esta fosse mais desconhecida, fora do repertório coletivo, para que ninguém deixasse de tocar a música. No caso de alguém não saber, outras pessoas iam “cantando a pedra” dos tons ou acordes das músicas, ou mesmo repassavam seus instrumentos para os que não estavam tocando, dando um tempo para tomar suas cervejas, que por vezes esquentava por emendarem seguidamente choros.

Com o tempo, os músicos iam se retirando, seja pelo cansaço de ter tocado o dia inteiro ou por se preservarem para tocar no palco principal do evento como atração da noite. Penezzi, que seria a primeira atração, retirou-se cedo enquanto olhava para suas unhas, já desgastadas pelo uso excessivo. Alguns também evitavam o consumo de bebidas alcoólicas para reservarem energias para tocar ainda no restante da noite.

Estar presente nesta roda com músicos mais velhos e consagrados sempre me fazia lembrar os conselhos dos músicos sobre observar e ouvir todas as informações repassadas por eles em contexto de roda para aprender as “manhas” do choro. Sandroni (2000, p.2) chama esses processos de metodologia “invisível” de ensino, pois considera que ao classificar os processos de transmissão oral como informais, pode-se dar a falsa impressão de um caráter desorganizado e sem forma. Segundo o autor, existe uma tendência a se pensar que o modo como se aprende fora das escolas de música é menos importante e irrelevante. Então, é frequente referir-se a eles como “informais” e “assistemáticos”. A palavra “informal”, de acordo com Sandroni (2000, p.2), estaria associada às ideias de “relaxado” e “descontraído” mas, em suas palavras, esse termo significa na verdade algo “destituído de forma”, algo “desorganizado” (SANDRONI, 2000, p.2).

Durante as apresentações, que ocorriam na praça principal da cidade, era fácil localizar os músicos presentes. Estavam sempre reunidos com total atenção às atrações do evento, ainda que fossem músicos de jazz, outra vertente do Festival. “A gente aprende muito observando estes caras”, era o que sempre ouvia em cada conversa que participava neste período da noite, seguido de promessas como “vou estudar muito pra tocar como esse cara”, principalmente pela voz dos mais jovens, mostrando reverência às figuras destes grandes músicos.

Ao final das apresentações, ouviam-se comentários sobre a possibilidade de um novo encontro entre músicos de choro ainda naquela noite. Achei improvável, pois muitos já tocaram o dia inteiro e o horário já passava de meia-noite. No entanto, fui guiado por outros músicos para um restaurante de esquina, que ficava uma rua acima da praça principal, onde alguns músicos já se preparavam para começar a *jamsession*¹⁷.

O lugar se destacava entre os demais, não somente pela música que acontecia, mas por ser o único estabelecimento em funcionamento naquele horário. Percebi ali uma maior aglomeração de público, o que não acontecia durante as rodas no Sapão, onde a maior parte da plateia era formada de músicos. Estavam ali algumas poucas pessoas que sabiam da existência da *jam* e que ainda tinham energia para apreciar, tocar e até dançar, fazendo da rua o lugar perfeito para tal.

A experiência em Jericoacoara me fez perceber a importância de um evento como este para o choro de Fortaleza. Não é a toa que era tão aguardado e indicado pelos chorões durante todo o ano. A troca de experiências, de estilos e de linguagens durante cada momento do dia esclarecem o que todos diziam do evento ser “a chance do ano para respirar choro”.

¹⁷ Relação musical pautada em convite e improvisação durante as apresentações. Por se tratar de uma relação permeada pela espontaneidade, a *jamsession* (ou *jam*) tem como principal característica a informalidade e a imprevisibilidade.

3.6 Roda pedagógica – “Nessa roda é permitido chorar com a bíblia aberta e tudo!”

Ao retornar do Festival, sentia-me muito mais conectado ao universo chorístico, tanto em relação aos códigos de sua linguagem musical, como na construção de relações com os chorões. Por iniciativa de Son e Paulinho, uma roda de choro foi criada às segundas-feiras no Sax Bar¹⁸, com o intuito de ser uma atividade do grupo de estudos durante o período de férias da universidade. Inicialmente ela aconteceria no Bar do Feitosa, mas foi transferida para lá, cujo dono era Zezinho, um saxofonista que já tocou com grandes nomes da música brasileira, e assim ele poderia fazer alguma participação na roda.

Esta era uma roda em que eu poderia tocar sem receio de errar ou “fazer feio” na frente de grandes músicos. Seu intuito era pedagógico, era de “não deixar esfriar os estudos de choro do grupo”, como sempre ressaltavam os participantes. Desta forma, boa parte de seus participantes faziam parte do grupo de estudos, mas que também contava com a presença de vários nomes do choro da cidade, entusiasmados principalmente por se tratar de um dia da semana em que não existia nenhuma atividade de choro.

Por ser pedagógica, a roda permitia e indicava o uso das bíblias para que todos pudessem tocar correndo menos riscos de errar uma música. A possibilidade de poder tocar observando as partituras era um atrativo para músicos que se iniciavam no choro, sendo uma forma de incentivo por parte dos organizadores da roda para que muitos que se sentiam intimidados em tocar em outras ocasiões pudessem participar. Na verdade, a roda se pautava em um repertório já indicado antes, composto pelas músicas já estudadas pelos participantes do grupo de estudos. Mesmo assim, surgiam músicas diferentes, puxadas principalmente pelos convidados externos ao grupo, além de possíveis sambas que ocorriam já no fim da roda.

¹⁸ Também conhecido como “Tia Fátima”, trata-se de um estabelecimento comercial localizado no bairro Benfica, em Fortaleza e muito frequentado por estudantes universitários da área de humanas da Universidade Federal do Ceará.

Nestas rodas quase todos os presentes participavam. Mesmo sem saber tocar algum instrumento típico do choro, alguns componentes levavam tamborins, chocalhos e outros instrumentos percussivos que os participantes de mãos vazias tomavam para si, numa forma de colaborar com a música. Por outro lado, tal colaboração poderia vir a atrapalhar o desenvolvimento das músicas quando não-músicos tocavam fora do ritmo ou não conheciam as minúcias necessárias de cada música, como pausas ou mudanças de andamento. Numa ocasião, Tauí reclamou de que vários participantes sempre pegavam algum outro pandeiro, atrapalhando a execução do pandeiro que ele tocava, comprometendo a música inteira.

A experiência nesta roda mostra a outra vertente de ensino de choro em Fortaleza. A roda de choro se encaixa na modalidade do ensino informal, pois mesmo quando não se tem a intenção de aprender e ensinar, como no caso desta roda pedagógica, ela se configura como um espaço de formação e de transmissão oral.

Enquanto no grupo de estudos o foco da aprendizagem está na compreensão técnica do choro, na roda os procedimentos mais acentuados da transmissão do choro estão no contato visual, pois contribui para o diálogo musical entre os instrumentistas. Trata-se, neste caso, em adquirir a competência de ler os sinais gestuais no desempenho do outro instrumento, ou seja, somente o domínio da partitura não supre a necessidade de prática musical, visto que no choro a recriação e improvisação acontecem com frequência. (LARA FILHO, 2009, p. 90-91).



Roda pedagógica do grupo de estudos em choro no Sax Bar

Desta maneira, pode-se perceber que a formação de um chorão está sujeita a vários procedimentos presentes no estudo do gênero. O aprendizado não é focado apenas no estudo da técnica do instrumento, mas em ouvir o repertório, observar as práticas dos chorões mais experientes, frequentar a roda, pedir orientação para professores e músicos frequentadores da roda. O choro necessita interação, o chorão necessita do outro.

4. IMPRESSÕES DO CHORO¹⁹: DIMENSÕES DA PARCERIA

O fazer choro é permeado por diferentes esferas de atividades que envolvem processos de associações entre seus músicos. Em tais processos, que perpassam as diferentes etapas da produção de choro, ocorrem formações de relações interpessoais de caráter afetivo e profissional.

As conexões entre músicos de choro existem em dimensões que formam laços e podem ser pensadas a partir de práticas que perpassam os processos de aprendizagem, de formação de grupos, de formas de inserção no mercado, assim como nos processos de distinção e legitimação de um músico de choro.

É possível pensar estas conexões como interações que ultrapassam o caráter momentâneo, agindo como produtora de ligações afetivas nesta rede de cooperação entre os sujeitos músicos. Ou seja, trata-se do contexto musical como formador de relações interpessoais (SCHUTZ, 1977). Desta forma, penso que o termo nativo “parceria”, tema e conceito central para pesquisadores como Malinowski (1976) e Mauss (2001), apresenta-se como constituído por diversas dimensões interpessoais que, em suas especificidades, são formadoras e formadas de alianças entre os músicos de choro. Trata-se, assim, de uma musicalidade social ou uma socialidade musical.

4.1 Adentrando ao choro

A relação de amizade entre Paulinho e Son é permeada de musicalidade e tem em sua base o interesse mútuo pelo choro. Ao iniciar o curso de música do CEFET²⁰, Son recebeu uma partitura de choro e a partir daí dedicou sua vontade musical aos estudos do gênero.

¹⁹ Choro de Leandro Braga

²⁰ Centro Federal de Educação Tecnológica, atualmente chamado de Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia.

O primeiro processo de estudar melodia e técnica tem que ser realmente só, mas todas as músicas que eu estudava eu dizia: “Paulinho, estou estudando essa música aqui” e ele já ia pegar. E isso fez com que ele desenvolvesse um repertório grande, porque a gente tocava toda hora, então sempre que eu pegava uma passava pra ele (Trecho de entrevista com Son. Maio de 2013).

Por sua vez, Paulinho revela que seu interesse pelo choro também surge com o aprendizado de algumas peças para violão, mas que sua relação com Son foi fundamental para a construção de um repertório voltado para o choro, trabalhando em forma de incentivos mútuos, inclusive na escolha de seu próprio instrumento.

O choro já foi por muita influência do Son, que comprou um sete cordas e começou a aprender devagarzinho, mas aí conseguiu um bandolim e desenvolveu muito rápido. O sete cordas que era dele eu comprei. Então fiquei acompanhando, ele pegava uma música nova e eu o acompanhava e o processo foi bem assim, coletivo, a gente sempre estudava junto e até hoje estuda junto (Trecho de entrevista com Paulinho. Maio de 2013).

Não foram poucos os momentos em que presenciei conversas em que músicos de choro marcavam de estudar juntos, seja este um estudo mais aprofundado de teoria musical ou mais voltado para pegar uma música que despertou o interesse. No início de uma roda no Bomtequim, Gil monta seu instrumento relatando que estava “pegando”²¹ uma música no clarinete, pois tinha um desejo anterior muito forte em aprendê-la, mas que sua partitura era difícil de ser encontrada. Imediatamente Samuel vibrou com o amigo, perguntou o tom da música, pediu para que ele tocasse um pouco e, percebendo que não estava conseguindo “tirar de ouvido”, pediu a fotocópia da partitura e marcou um horário para que pudessem estudar juntos.

Nota-se também muitos casos em que o primeiro parceiro, e geralmente o primeiro influenciador para o choro, é uma pessoa da família. Assim como ocorreu na história do choro no país, com o repasse em família de músicos como Maurício Carrilho e Raphael Rabello, em Fortaleza alguns casos chamam a atenção por ser repassado de pai para os filhos. Filipe, por exemplo,

²¹ Termo comum entre músicos e que se refere ao ato de aprender uma música.

tinha os discos do pai como referência e aprendeu seus primeiros acordes com ele. Bárbara, filha de Sardinha, teve o interesse despertado pelo violão, não pelo pai, mas na relação com os amigos:

Foi na adolescência que despertei de forma mais racional para a música, sempre gostei desde criança, mas não mostrava habilidade especial pra cantar ou tocar um instrumento. Na mesma época, comecei a descobrir o violão pelos amigos, mesmo sendo o instrumento de trabalho do meu pai. Peguei algumas revistas e comecei a aprender quando meu pai deixava o violão pela casa, então ele viu que eu estava me dedicando e começou a me ensinar aos poucos (Trecho de entrevista. Outubro de 2013).

Percebe-se, assim, que o processo de introdução ao mundo do choro, através de atividades de descobrimento e do estudo de suas músicas, mostra-se como um dos primeiros laços formados entre chorões, seja numa relação entre amigos, de parentesco, ou mesmo entre professor e aluno.

Encontros para estudar as músicas de choro também dão origem a diversas composições. Em ocasiões onde foram mostradas músicas autorais, por exemplo, é comum exporem que elas nasceram como consequência de uma tarde de estudos, onde um dos autores surgiu com alguma ideia para uma música e juntos finalizaram melodia e harmonia. Compor em parceria torna o ato ainda mais interessante e prazeroso, tanto por seu momento de criação, onde a relação musical ocorre num contexto íntimo de inspiração em conjunto, como pela execução da música em apresentação, que é anunciada como produto final de um momento único.

A composição também pode nascer sem parceria e, no entanto, ser dedicada a algum outro chorão. Samuel dedica duas de suas composições, “Zé Limpeza” e “Mestre João”, para homenagear os chorões Zé Paulo Becker e João do Violão. O resultado final é consequência de uma relação de amizade entre ele e estes músicos, caracterizando uma reverência a duas de suas referências no mundo do choro.

Em momentos em que me figurei principalmente como plateia, percebi que músicos que ensaiam, compõem, estudam e se apresentam juntos com mais frequência possuem maior entrosamento. O choro, que tem por

característica ser um agregador de músicos, onde até mesmo músicos que nunca tocaram juntos ou mesmo que não se conhecem são capazes de executar adequadamente uma música, mostra-se ainda mais interessante quando tocado entre pessoas que conhecem o jeito de tocar da outra, que partilham música, respeito e amizade.

No Bomtequim, por exemplo, antes de se iniciar uma música proposta por alguém, os chorões se olhavam para saber se a conheciam e só então a música se iniciava. Outras vezes, pude notar que Samuel ou Gil começavam tocando baixinho algum tema, dando a entender que gostaria de tocar aquela música. Ao perceberem, os outros músicos da roda propunham tocá-la ou já continuavam do ponto em que ela estava sendo executada timidamente. Por vezes, se alguém lembrasse alguma música, Gil olhava em sua pasta de partituras se ela estava lá, pois mesmo que não soubesse sua melodia decorada, conseguia tocá-la “à primeira vista” ou pelo menos relembra-la. No entanto, a relação de Gil e Samuel permite que eles saibam quais as músicas disponíveis em seus repertórios, especialmente as que “tocam de cabeça”, fazendo com que não necessitem levar em suas apresentações nenhuma lista escrita com ordem de músicas. Apesar desta informalidade na organização das músicas a serem apresentadas caracterizar uma roda de choro tradicional, percebe-se um diferencial quando os músicos possuem uma ligação mais estreita, deixando ainda mais fluida as passagens das músicas.

O entrosamento salta aos olhos não somente no momento de escolha do repertório, mas em sua forma de executá-lo. Por se tratar de um gênero musical marcado pelo constante improvisado, os chorões normalmente procuram equilibrar os volumes de cada instrumento para que todos consigam ser ouvidos, mas numa situação onde existe um improvisado, como um solo de clarinete, os músicos tendem a diminuir a intensidade em seu instrumento, concedendo um momento de destaque ao outro. Nestes casos, como nos solos de Gil, todos os outros são guiados a dar este destaque ao seu improvisado, sabendo o momento exato em que devem retomar a intensidade natural através de pequenos gestos, ou mesmo intuitivamente, como se conhecessem suficientemente o outro para entender até mesmo seu improvisado. Algumas vezes ocorre até mesmo uma variação no andamento de uma música em prol

de fazer com que o outro improvise num tempo em que prefira, geralmente acelerando quando as músicas possuem um tema mais complexo.

Existe nestas condições um respeito pela forma de tocar do outro, pelo tempo de desenvolvimento e finalização de um improviso, pelas dinâmicas que propõem qual o centro das atenções em cada música ou pelo seu andamento. Todas estas sutilezas são movidas por troca de olhares que explicam e orientam instantaneamente o desenvolver de cada música.

Percebe-se assim que o nível musical de uma apresentação de choro depende do grau de interação entre os músicos durante a roda, resultado de compartilhamentos musicais anteriores, surgidos em situações de estudo ou de encontro em outras rodas. Mais ainda, existe uma entrega do músico nestas condições, permeada de momentos de total interação e introspecção, não em um sentido contrário de uma relação de subjetividades musicais, mas justamente pelo músico se encontrar num contato tão profundo com o outro sujeito musical, que o permite afastar-se para dentro de si.

O que torna esta análise ainda mais complexa é a ineficiência das palavras para explicar a mudança na atmosfera do ambiente quando chorões entrosados se reúnem. É clara a mudança do sentir musical tanto daqueles que a promovem, quanto dos que figuram a plateia. As expressões inevitavelmente se modificam, desde sorrisos espontâneos aos corpos que se movem no ritmo, como cores novas que preenchem os espaços, transbordando o sentimento sugerido em cada nota.

4.2 Formação de grupos

A partir desta construção conjunta de iniciação ao mundo do choro, diversos grupos nascem. Algumas vezes também denominados de “regionais”²², os grupos geralmente nascem pelo compartilhamento de experiências na construção de um *ethos* chorão formado conjuntamente, seja

²² O choro deve ser entendido como “uma maneira de tocar [as danças europeias] (...) à base do trio flauta, violão e cavaquinho” (TINHORÃO, p.197, 1998). Esta formação instrumental (ou variantes), com acréscimo de percussão, é denominada de conjunto regional.

por frequentarem os mesmos ambientes musicais ou por estarem constantemente fazendo música juntos.

Esta forma de aliança também se mostra como uma maneira de demonstrar uma identidade de grupo no universo do choro. Cada grupo possui uma forma de se manifestar que provém de uma forma de pensar coletiva tecida nas interações. No caso do grupo Murmurando, sua forma de se inserir no mercado se difere por somente tocar em situações de apresentação onde exista uma estrutura de som diferenciada, montada em um palco, com um espaço para plateia distante do músico e uma remuneração por cachê. Assim, o grupo tem como proposta somente se apresentar em eventos e festivais, além de executar um repertório autoral e com rearranjos de músicas de compositores que o grande público não tem muito acesso, como Zé Paulo Becker.

A roda de apresentação, como privilegia grupos como o Murmurando, pode ser entendida como o contraponto da roda de choro. São geralmente realizadas em teatros e casas de espetáculos, utilizando um repertório preestabelecido e ensaiado. Desta forma, as músicas apresentadas possuem mais características pessoais dos músicos, através de arranjos que alteram estrutura e forma do choro, construídos através dos ensaios. O próprio improvisado é algo já predeterminado pelos músicos nos ensaios. Além disso, a apresentação é marcada pela formalidade e pelo profissionalismo, em que o público assume a postura de espectador, consumidor passivo do espetáculo apresentado.

A roda de apresentação exige uma estrutura melhor que das rodas “tradicionais”. Desta forma, é imprescindível um som de qualidade, figurino para os músicos e iluminação adequada. O choro no palco exige uma precisão maior do músico em relação à *performance* e interpretação do que uma roda de um Choro “tradicional” (LARA FILHO, 2009, p. 71- 72).

Livingston-Isenhour e Garcia (2005) entendem que estas características da roda de apresentação, como som amplificado, pagamento de músicos fixos e filtragem de participantes, o evento perde sua “autenticidade” como roda de choro, ainda que muitas vezes seja denominado como tal. Estes autores

defendem a ideia que somente é legítima a roda de choro “pura”, ou seja, que acontece sem nenhum outro objetivo a não ser o encontro de músicos, e sem interferências de elementos externos a ela e à música.

Como grupo, o Murmurando, formado no período em que os integrantes estudavam no curso de música do CEFET, não se apresenta em barzinhos, mas não impede que individualmente seus músicos participem desta modalidade de apresentação. Samuel e Gil, por exemplo, são músicos que pertencem a uma roda fixa no Bomtequim às quintas-feiras, já Lauro e Igor investem em outros gêneros enquanto não tocam com o grupo.

Já o Camará Choro formou-se com a proposta de iniciar seus componentes no universo do choro da cidade. Além disso, conseguir trilhar um caminho em que o músico possa começar a tentar viver de sua arte foi um atrativo fundamental para dar início à formação de um grupo.

Grupos como o Camará Choro dão margem também para uma constante possibilidade de substituição de componentes. Não se trata de que qualquer outro músico possa ser o substituto, mas alguém com determinada afinidade com os integrantes, como ocorre quando Aciole substitui Tauí no pandeiro. Ambos são do curso de música e possuem um grau de amizade com os outros integrantes suficiente para que Aciole participe em ocasiões em que Tauí não possa.

Um caso diferenciado é o do regional Cordas que Falam, grupo que se juntou para fazer parte de um veículo de divulgação de choro, além de também acompanhar um programa de televisão. Seu surgimento se deu a partir do programa “Brasileirinho”, idealizado na programação da Rádio Universitária FM²³ de Fortaleza 107,9 Mhz na metade da década de 80 com a intenção de divulgar mais o choro em Fortaleza. Inicialmente planejado pelo então diretor da emissora, o professor Raimundo Nonato Lima, e pelo produtor Nelson Augusto Nogueira Lopes para divulgar o acervo já registrado em disco e com

²³ Disponível em: <http://www.nelsons.com.br/site/brasileirinho/programa.htm>.

duração de 60 minutos, a aceitação do Brasileirinho pelo público foi imediata e causou muito interesse também aos músicos de Fortaleza que se identificam com o choro. Foi assim que o bandolinista Jorge Cardoso, que além de ouvinte colaborava doando discos, sugeriu a abertura do programa para apresentações “ao vivo” de artistas.

A ideia foi aprovada pelo apresentador Nelson Augusto que passou a trabalhar com Jorge Cardoso (bandolim), Guerreiro (violão) e Afrodísio Pamplona (pandeiro). Por causa da transferência de Jorge Cardoso, que também trabalha como arquiteto, para a cidade de São Luiz na época, o violonista Guerreiro e Afrodísio Pamplona arregimentaram outros músicos e a formação passou a contar além deles, com Ribamar (violão 7 cordas) e Fábio (cavaquinho). Depois vieram com Saraiva (bandolim), Afonso Farias (violão 7 cordas), Luiz José (cavaquinho) e Fernando (pandeiro). Depois veio José Renato (violão 7 cordas), substituindo Afonso Farias na atual formação. Com a formação do grupo, foi feita uma pesquisa com os ouvintes ao longo de alguns programas para a escolha do nome do regional. Depois da avaliação de inúmeras sugestões, democraticamente foi acatado o título “Cordas Que Falam”.

O grupo Fulô de Araçá, por sua vez, origina-se da necessidade de algumas musicistas de ter um grupo de choro formado somente por mulheres, em decorrência do prevaecimento masculino dos músicos da cidade. A ideia do grupo surgiu após uma oficina de choro na FUNCET²⁴, mediada por Sardinha. Nessa oficina, a flautista Marília Magalhães encontrou outras musicistas que também se incomodavam com a ausência feminina no meio instrumental, e que buscavam algo desafiador que as estimulasse como instrumentistas.

Cazes (1998) afirma que a relação entre as mulheres e a roda de choro tem seus problemas. Segundo o autor, existe uma série de comportamentos típicos femininos nos ambientes de choro:

²⁴ Fundação de Cultura, Esporte e Turismo.

A prestativa, que ao chegar logo oferece ajuda na cozinha; a sonolenta, que dorme horas a fio no sofá da sala enquanto a roda acontece no quintal; a participante, que torce pelo bom desempenho do marido, mas desconhece profundamente o choro; e, por último, aquela que ameaça cantar ou sacudir um chocalhinho (CAZES, 1998).

A descrição de Cazes coloca a mulher numa condição de acompanhante dos homens nas rodas de choro, sem espaço para se desenvolver ou apresentar como instrumentista. Grupos como Fulô de Araçá e Flor Amorosa, formados integralmente por mulheres, já demonstram uma mudança no cenário predominantemente masculinizado.

De fato, Fortaleza possui muitas mulheres presentes nas rodas e apresentações de choro. Em geral, estão ineridas em regionais ou rodas em que a presença masculina é predominante. Ao questionar uma “chorona” sobre a presença da mulher no choro, diz que:

Existe ainda uma diferenciação com a mulher, por algumas pessoas. Os chorões mesmo “das antigas” acho que gostam muito quando tem uma mulher tocando, porque na época deles só tinha homem, né?. Mas está melhorando, hoje em dia estou tocando mais e, muitas vezes estou tocando também por eu ser mulher e apesar de não gostar disso, não achar isso legal, porque acho que todo mundo tem que ser visto da mesma maneira. Muitas vezes estou tocando, por quê? Porque sou uma mulher. Eu acho que você tem que ver o talento da pessoa mesmo (Trecho de entrevista, Março de 2013)

Sua declaração aponta para uma presença maior da mulher no choro da cidade, apesar da desconfiança por parte de alguns músicos. No entanto, denuncia que o fato de ser uma mulher no choro tem o contraditório benefício de estar lá somente por ser mulher, o que a deixa constrangida, pois acredita que todos devem ser observados na música de maneira igualitária.

Assim, da formação de alianças entre representantes do sexo feminino, que partem da necessidade de se autoafirmar como musicistas representantes e criadoras de choro, nascem grupos que defendem a mulher como parte legítima da produção do choro da cidade.

É possível pensar, através da análise da construção destes grupos de choro de Fortaleza, que existe uma formação de alianças entre músicos,

geralmente interessados em um objetivo comum, o que propõe uma certa dificuldade dos músicos de estar no mundo do choro de forma independente. Mostra-se que, para adentrar o circuito do choro, as alianças formadas através de nascimentos de regionais são utilizadas como estratégias por parte dos chorões fortalezenses.

É preciso ressaltar que a formação de grupos favorece uma visibilidade individual para os músicos de choro. Entre outros motivos, a possibilidade de gravações de discos (algo muito incomum no mercado do choro da cidade) e novas formas de retorno financeiro, como participação em festivais ou apresentações particulares também representam algumas das vantagens na constituição de grupos de choro. Desta maneira, ao mesmo tempo em que os músicos se beneficiam com as vantagens da formação de grupos de choro, o choro de Fortaleza se movimenta e se recria.

4.3 Trocas de convites – Redes de relações nas rodas de choro

Já era quase meia-noite quando um sujeito que estava sentado com sua esposa se levanta e conversa com um dos chorões. Ao longe, percebi o tom agradável do diálogo e logo um anúncio ao microfone foi dado: “Nosso amigo aqui veio dar uma canja”. Paulinho levanta de sua cadeira, entrega seu sete cordas e aguarda em minha mesa o desenvolver da conversa sobre qual música iriam tocar a seguir. Terminadas duas ou três músicas, o sujeito agradeceu cada um dos integrantes e pediu desculpas por ter tocado mais de uma música. Parecia que eles já se conheciam há tempos. Ao final da noite ele confessou para o grupo que se encantou com o lugar e com eles, prometendo voltar mais vezes e, se possível, tocar novamente. Ele lhes disse que existia um lugar onde tocava uma vez na semana com seu grupo e que seria uma grande satisfação se eles aparecessem para prestigiar, de preferência dando uma canja com ele.

Este tipo de situação caracteriza uma dinâmica recorrente nas rodas de choro de Fortaleza. Ocorre também de forma semelhante no circuito de

cantoria, analisado por Sautchuk (2009), onde existe um modo de reciprocidade onde quem é convidado por outro para formar dupla numa cantoria deve retribuir o convite, caracterizando esta atividade como uma forma de movimentar a arte, mas que, sobretudo, permite aos cantadores maiores ganhos financeiros, através dos cachês combinados pagos pelos festivais, e dinamiza a circulação dos cantadores em seu circuito. No entanto, o ponto chave que distingue os convites ocorridos nos circuitos dos cantadores com os das rodas de choro é uma reciprocidade que não visa necessariamente (ou diretamente) o aspecto econômico.

A antropologia que pensa as trocas de dádivas como promotoras de relações de reciprocidade entre pessoas e grupos considera tal dinâmica como primordial na constituição da sociedade. Para Mauss (2001), o sistema de trocas de dádivas agrega condições de interesse e desinteresse, ou seja, este sistema se baseia numa dialética entre obrigação e espontaneidade. Desta forma, o autor indica o sistema de trocas de dádivas como fundamental para a construção e manutenção dos vínculos sociais.

As canjas ou palhinhas, como são conhecidas estas participações de músicos que não pertencem ao grupo que se apresenta, podem surgir por convite de alguém do grupo ou mesmo por iniciativa do público que se torna componente por algumas músicas, como no caso acima. É a partir deste ato, que ocorre a partir de um convite ou não, que pode acontecer esta possibilidade de reciprocidade, através do convite para participar da roda, especialmente como músico. Lopes (2011), analisando estas práticas conhecidas como “canja” no choro de Fortaleza, percebe que em algumas ocasiões, a existência de intimidade ou ligação com aqueles que tocam na casa é fator determinante para a realização dela. Do contrário, mesmo músicos que constituem plateia e desejam participar da roda não se aproximam por não conhecer os participantes ou por não ser íntimo de nenhum deles, receando não serem bem recebidos naquela reunião.

Existe a possibilidade do convite não existir após o músico dar uma canja. Acontece principalmente quando ele não possui um local fixo onde exerça sua atividade, mas a falta de reciprocidade não é motivo para que exista alguma forma de intriga entre os músicos, que entendem como válida toda

forma de fomento ao choro. Desta forma, a economia dos convites é reconhecida pelos participantes, mesmo quando o dar, receber e retribuir não pode ser concretizado numa situação próxima, tendo que ser entendida numa expectativa de futuro.

Acontecem, naturalmente, outras inconveniências que surgem com estas participações, como alguém que quer tocar por mais tempo do que deveria, ou que fica tomando a iniciativa de puxar a música na roda, sem dar espaço para que outros o façam. Estas situações, apesar de serem encaradas como falta de respeito do músico visitante com os presentes na roda, normalmente são tratadas de maneira educada pelos músicos, mas frequentemente denunciada em conversas informais pós-roda.

Surgem também situações constrangedoras, como alguém que tenta tocar já ao fim da hora marcada para encerrar, além de insistências de pessoas que pedem o microfone e tentam cantar uma música, mesmo quando a proposta é de haver somente música instrumental. Neste último caso, como pude presenciar em algumas ocasiões, os músicos da roda tentam explicar que não possuem equipamento apropriado no momento ou que este tipo de música não se encaixa no perfil da proposta da noite.

Em outra situação, foi perceptível que a recepção dos músicos de choro com um senhor que trazia consigo uma cuíca para tocar indicou certo desconforto, uma vez que o convidado portava um instrumento não característico do choro e sim de mais afinidade com o samba e que também não se adequava à estrutura de aparelhagem montada. Desta forma, diferente de outras ocasiões onde participações são bem recebidas, o senhor pareceu muito mais um inconveniente do que um agrado, apesar de ter permanecido na roda até seu final e ter sido bem tratado pelos músicos, mesmo colocando em risco a qualidade sonora da apresentação.

Ocasões onde o músico que surge para dar uma canja dissimula, alegando não saber tocar bem quando na verdade sabe, também é considerada pelos músicos como uma falta de respeito. Esta situação é percebida como uma falsa humildade, podendo também ser sentida como uma

oportunidade de ludibriar os músicos presentes e, portando, sendo mal vista no universo das rodas.

Podem ocorrer situações em que um convite não pode ser retribuído. Trata-se de circunstâncias ocorridas devido a aspectos como a falta de tempo do músico de frequentar outras rodas, geralmente por estar tocando no mesmo horário em outro lugar, por estar dando aula ou mesmo exercendo outras atividades profissionais. O local onde acontece a roda também pode conter os motivos para a não retribuição. O Bomtequim, por exemplo, é um local onde Son e Paulinho são frequentemente chamados por Samuel e Gil para tocar, mas que não vão com mais constância por ser distante do circuito do choro e de seus lares. Já o Tereza & Jorge possui o fator de cobrar *couvert*²⁵ do público, além de possuir um cardápio acima dos padrões econômicos de muitos músicos, o que dificulta quando não se possui capital suficiente para consumo.

Percebe-se, desta forma, que as trocas de convite são uma forma de acumulação e compartilhamento de capitais simbólicos e profissionais. Além disto, trata-se de uma forma privilegiada de estabelecer redes de alianças e são responsáveis por uma aproximação entre os músicos e pela movimentação do circuito do choro em Fortaleza.

4.4 A intergeracionalidade do choro – “Ganhando moral” e Apadrinhamento.

Entendendo que a troca de convites é uma prática comum entre músicos de choro, capaz de gerar uma movimentação entre chorões no circuito, é possível perceber uma forma de valoração nesta atividade, que compensa ainda mais que o rendimento financeiro. Trata-se do que se chama “ganhar moral”. Esta “moeda” é posta em jogo quando um chorão mais jovem e menos conhecido recebe o reconhecimento de um chorão que já “consolidou sua moral”, ou seja, que já possui o estatuto de um grande nome do choro.

²⁵ Quantia que se cobra a mais em restaurantes e casas de diversão para o pagamento de uma apresentação artística.

Son, ao tocar durante 45 minutos com Carlinhos Patriolino, reconhecido como grande músico da cidade, afirma que ganhou moral tanto com o próprio Carlinhos, como do público que estava presente e observou que um jovem músico tocava com um nome já consagrado. Segundo Son, “músicos como ele tem seu público já estabelecido”, o que funciona como um distintivo entre ele e músicos em sua mesma condição que não tiveram a mesma oportunidade.

Sendo o processo de ganhar moral um valor simbólico, é possível que deixe margens para uma situação que implique perder moral. Entretanto, em nenhum momento apareceu indícios ou relatos dentro do universo do choro que fizesse menção a este processo. Podemos supor que existem coisas que não são vistas “com bons olhos” pelos músicos, como excesso de improvisos ou criação de arranjos que descaracterizariam o choro. Os “puristas”, mesmo quando discordam da forma como determinado chorão mais novo se utiliza de um estilo mais jazzístico, ainda assim não descreditam este músico. No geral, os chorões da velha guarda veem os mais jovens como uma chance de perpetuar o choro na cidade, de continuar aquilo que eles fazem e por isso os respeitam, ainda que se distanciem da influência do jazz.

As primeiras impressões que tive sobre o choro em Fortaleza e que constitui um dos fatores que me instigaram a pesquisar o gênero nesta cidade foi a grande mistura de gerações tocando em todos os ambientes que propiciavam a execução do gênero. Pareceu-me, inicialmente, uma relação de única via; os chorões mais jovens “reverenciando” os mais velhos. Na verdade, “dar moral” é um ato que visa perpetuar o choro como atividade viva no contexto da cidade. Seu objetivo é o crescimento, desenvolvimento e promoção do músico mais jovem com o intuito de manter acesa a prática deste gênero musical. Em uma apresentação de maior porte, onde estavam presentes na plateia muitos músicos de choro de diferentes idades, um chorão mais velho disse:

O choro precisa dessa juventude. Estou vendo vários jovens daqui que fazem choro como gente grande. Vocês (jovens) são essenciais para a renovação do nosso choro, vocês são responsáveis por gerar interesse pra outros jovens. Isso é muito bonito, ver renascer o choro cada dia com caras novas (Trecho de entrevista, Dezembro de 2012).

Assim, os termos “renovação” e “renascer”, utilizados no relato, são frequentes nos diálogos com chorões mais velhos. “Gerar interesse” é parte constituinte em ser um chorão, seja jovem ou da velha guarda. Independente do tipo do choro que se faça, ainda é melhor do que choro nenhum.

Das relações entre músicos consagrados e os que ainda procuram seu espaço através deste “ganhar moral”, é possível que surja um laço ainda mais valioso do que as participações nas rodas e que demonstra mais uma forma de reconhecimento entre chorões. Este tipo de vínculo pode ser denominado “apadrinhamento” e que ocorre “de cima para baixo” neste dispositivo moral.

O Jorge Cardoso conversou comigo naquele dia do festival e de repente decidiu me ajudar e meu deu muitas dicas preciosas. Coisas como essa influenciam não só na parte técnica, que só o fato de você estar tocando com um cara bom, vendo um cara muito bom tocando já influencia muito na sua tocada (Trecho de entrevista com Son. Maio de 2013).

Nesta fala de Son, ele evidencia ainda outro aspecto deste vínculo. A influência que um músico renomado pode causar em um jovem pode ser decisiva em sua vida musical. Foi através das dicas do bandolinista Jorge Cardoso que Son percebe sua condição de transição de um iniciante a músico de choro que se torna um chorão.

Hoje em dia me considero um chorão, mas eu já passei por umas fases de indecisões, porque o choro tem muitas peculiaridades, principalmente o bandolim, que estou aprendendo a tocar ainda, não está com muito tempo que toco, aí estou me considerando agora porque recebi umas correções do Jorge Cardoso, aí digo assim “isso aqui que é o choro realmente!”, não é só chegar, ler a música e tocar do jeito que ela é não, tem todo um sentido, e acho que todo mundo que toca choro só vai poder se considerar um chorão quando ele entender o sentido do choro. O sentido que falo é assim, que o bandolim tem as peculiaridades dele, o cara tem que fazer pra caracterizar o choro, o sete cordas tem as suas pra caracterizar o choro. Se não fizer, não sei, não é muito parecido com choro. Hoje em dia me considero, mas já passei por muita crise, porque eu tocava uma música e achava legal, aí via outra pessoa tocando, que já estava mais influenciada, já estava mais no meio do choro e via que ele tocava totalmente diferente de mim, mesmo fazendo as mesmas notas, as mesmas coisas. Tem que ter um sentido, como se fosse um padrão do choro (Trecho de entrevista. Maio de 2013).

A fala de Son produz uma reflexão sobre a condição do músico renomado como mediador, responsável pela legitimação de um músico em um chorão. Assim, o “sentido” do choro apreendido por Son através dos conselhos daquele que detém a linguagem precisa do choro, através de um repasse oral do que não está escrito nas notações musicais, aparece como ponto fundamental na transição de um músico para um chorão. De acordo com Albino (2011), a oralidade, assim como a improvisação, foram componentes importantes no desenvolvimento do choro. Comumente, o que se executava musicalmente não era o que estava escrito na partitura, como pude perceber em minha experiência de aprendizado. Trata-se desta maneira de uma música que se cria e modifica ao mesmo tempo em que é executada. A notação musical transcrita era utilizada apenas como guia para os solistas, da mesma forma como ocorreu com a música executada no período Barroco.

Considero um caso emblemático de um vínculo de apadrinhamento o intercâmbio de Brenna para o Rio de Janeiro a convite de Luciana Rabello, um grande nome do choro nacional, tendo ficado hospedada em sua casa, participando de atividades do choro na cidade onde esta música e sua cena são mais forte. A ida de músicos para o Rio a procura de aprendizado é um desejo frequente e muitas vezes realizado, e geralmente tem no próprio sujeito sua iniciativa, o que torna o caso de Brenna ainda mais diferenciado.

A ideia de apadrinhamento no choro tem uma forte influência do samba. O termo apadrinhar remete à atmosfera amadora e comunitária do samba, onde as relações de vizinhança, amizade e parentesco são sublinhadas com escolhas de padrinhos, madrinhas e compadres. O apadrinhamento está ligado a um ritual de passagem – batismo, casamento, formatura –, que representa um momento de “apresentação” do afilhado à outra esfera da vida social. No âmbito do mercado, o apadrinhamento significa ainda que esta apresentação está acompanhada de um aval legitimador do padrinho perante um público que desconhece o novo artista.

Beth Carvalho é um nome que sempre se associa a este tipo de prática, pois sistematicamente “descobre” talentos nas rodas de samba que frequenta com assiduidade e os “apadrinha” no mercado musical. Em geral, ela participa dos lançamentos de músicas em seus discos ou em shows de seus “afilhados”.

De acordo com a pequena biografia que consta em seu site²⁶, Beth Carvalho tem reconhecida a sua característica de “resgatar” e revelar músicos e compositores do samba.

A ideia de apadrinhamento no samba se configura como uma estratégia criativa de familiarizar o meio mercadológico com relações de afinidade que fazem referência ao ambiente amador das rodas. Madrinhas e padrinhos de mercado instituem um eixo de atuação e de inserção comercial profissional que reforça a relação paradoxal entre samba e mercado (FERNANDES, 2010).

O apadrinhamento configura um ritual, que pode vir a definir a personalidade musical do sujeito. No entanto, nem todos os músicos possuem ou possuirão este tipo de intervenção em suas carreiras. Ter um padrinho não é algo obrigatório no mundo do choro, não ocorrendo numa situação específica. Aciole conheceu Zé Paulo Becker numa oficina de um festival, ocorrendo o mesmo com Son ao se apresentar para Jorge Cardoso. Nasce de uma afinidade de um chorão com o outro; do jovem músico que tem como espelho o músico consagrado, que por sua vez vê no jovem um interesse pela música e o apoia, repassando seu conhecimento adquirido por sua experiência.

Alguns grandes nomes do choro e samba nacional também “usufruíram” das vantagens de ser apadrinhado. Sinhô, Catulo da Paixão Cearense, Pixinguinha, Donga, Cartola e tantos outros salientavam orgulhosamente as relações de amizade e os favorecimentos obtidos junto a políticos eminentes no Rio de Janeiro. Por outro lado, em São Paulo, as alianças existentes entre os agentes ligados à esfera do poder ou econômica com os artistas tomavam feição horizontal. Os apadrinhamentos, apoios, enlances, servilismos e a adulação eram frequentes da mesma maneira, com a ressalva de que apenas os artistas de cunho erudito tinham acesso a mecenas e protetores, quer dizer, os produtores de obras geralmente egressos de camadas sociais mais aproximadas às dos padrinhos (FERNANDES, 2010).

Becker (2008) também analisa as relações de apadrinhamento, percebendo certos tipos de alianças e agrupamentos que ele identifica como

²⁶ Disponível em: <http://www.bethcarvalho.com/?p=2619>.

redes de “panelinhas”. Neste caso, o pertencimento às panelinhas é fundamental na obtenção de empregos dos músicos de jazz:

Uma rede de “panelinhas” informais, interligadas, distribui os empregos disponíveis num dado momento, para obter trabalho em qualquer nível ou para avançar até os empregos num novo nível, a posição que uma pessoa ocupa na rede é de grande importância. As “panelinhas” são unidas por laços de obrigação, os membros apadrinham-se uns aos outros na obtenção de empregos, seja contratando-se uns aos outros quando tem poder para tanto, seja recontratando-se uns aos outros para aqueles que fazem as contratações para uma orquestra. A recomendação é de grande importância, pois é assim que indivíduos disponíveis tornam-se conhecidos pelos que contratam; a pessoa desconhecida não será contratada, e o pertencimento a essas “panelas” assegura a um músico que ele tem muitos amigos que o recomendarão para as pessoas certas. Assim, o pertencimento às “panelas” proporciona emprego estável ao indivíduo (BECKER, 2008, p. 113-114).

No caso dos músicos de jazz de Chicago, as “panelinhas” são constituídas por membros que recomendam-se e apadrinham-se para a obtenção de empregos. Os empregos eram garantidos por estes músicos através de um laço de obrigação, em que todos deveriam retribuir as indicações dos outros, proporcionando certa estabilidade ao músico. No choro de Fortaleza, a dimensão comercial do apadrinhamento não é o foco principal; baseia-se numa relação afetiva mais próxima de um mentor artístico do que de um empresário que alavanca a carreira do protegido. Neste sentido, as relações de apadrinhamento constituem um laço que envolve prestígio por parte dos apadrinhados e satisfação por parte dos seus padrinhos.

5. VOU VIVENDO²⁷ – Dificuldades e estratégias de inserção do choro na cidade.

5.1 Choro, forró e seus espaços na cidade

Para se pensar a constituição do choro em Fortaleza é preciso uma investigação inicial para compreender em que estrutura maior este gênero está incluído. Como uma expressão artística, o choro também é englobado por uma política cultural e econômica de incentivos que estimulam ou restringem suas práticas. No entanto, o choro constitui um quinhão de bem menor proporção do que outros gêneros musicais, como no caso do forró²⁸, gênero que “representa” a cidade pelo país e pelo mundo.

O domínio do forró, mas especificamente o chamado forró eletrônico²⁹, consiste, sobretudo, no domínio dos diversos aparatos da indústria cultural da cidade. A existência de inúmeras casas de forró espalhadas pela cidade, programas de televisão e emissoras de rádio exclusivas deste gênero, incontáveis números de bandas de forró que surgem toda semana mostram, entre outras coisas, a soberania deste estilo na cidade (BRAGA, 2011). Ou seja, as mudanças na cultura da música e da escuta musical se revelam pelo poder de produção e de distribuição da indústria cultural dominante, causando intensas metamorfoses estético-musicais em constante mutação. (ALVES, 2010, p.304).

Fortaleza é hoje apresentada como “capital do forró” pela indústria do forró eletrônico local. A construção deste imaginário acerca da cidade é um fator decisivo para a expansão da indústria fonográfica, que introduz elementos industriais e das vivências urbanas, além de remeter a um regionalismo que alegam estar na história deste gênero. Das áreas “nobres” às “periferias”, esse

²⁷ Choro de Pixinguinha e Benedito Lacerda.

²⁸ Gênero musical amplamente difundido na cidade, consiste na abreviatura de forrobodó, que designava desde o século XIX o local de festas populares.

²⁹ A categoria forró eletrônico se estende também ao ritmo, que possibilita uma dança entre pares, com andamento mais rápido que o xote, o baião ou o xaxado e, ao mesmo tempo, conflui citações, entonações, estética e ambiente dos mais diversos ritmos pop, visando agregar diferentes públicos e tornar os mais diversos ritmos passíveis de dança entre pares. Pode-se chamar forró também ao ambiente em que tocam essas bandas: clube, parques municipais ou estaduais, quadras esportivas, churrascarias e outros (MARQUES, 2012).

produto circula pela capital cearense em grandes proporções, uma vez que sua indústria adota estratégias de divulgação em massa, com forte apelo popular.

O Estado também se apropria desta relação como meio de atração do turismo interessado, mostrando a cidade como a capital do forró, que possui atividades ligadas a ele durante todos os dias da semana, além de um grande investimento em eventos de grande e médio porte para reafirmar este posto de referência.

Os investimentos do Estado não são exclusivos para o forró, mas são decisivos para a manutenção de sua indústria fonográfica e para a expansão do turismo com este fim. O depoimento de um dos meus interlocutores demonstra bem a importância de um investimento no choro, que segundo ele “está crescendo. Agora, assim, com esse apoio que teve a cultura da prefeitura da gestão passada. Não sei como vai ser agora. Mas cresceu sim”. Sua análise sobre o crescimento dos adeptos ao choro mostra a importância que os recursos empregados pelo Estado fez nesta esfera musical e sua preocupação com o futuro do choro com a mudança de governo.

Um autor que nos auxilia numa reflexão sobre este panorama é Foucault (2001). Ele observa que as medidas de acesso à música desembocam num processo de familiarização, que tem por consequência um depauperamento nas relações que se tem com a ela. Assim, o autor demonstra que o acesso à determinada possibilidade musical favorece sua aceitação. Em suas palavras:

Tenho a impressão de que muitos dos elementos destinados a dar acesso à música acabam empobrecendo a relação que se tem com ela. Há um mecanismo quantitativo em jogo. Uma certa eventualidade na relação com a música poderia preservar uma disponibilidade de escuta, e uma flexibilidade da audição. Mas, quanto mais essa relação é frequente (rádio, discos, cassetes), mais familiaridades se criam; hábitos se cristalizam; o mais frequente se torna o mais aceitável, e rapidamente o único admissível. Produz-se uma "facilitação", como diriam os neurologistas (FOUCAULT, 2001).

É necessário perceber, segundo Foucault, que existe um aparato que responde à demanda e que é constituído por ela, ou seja, cria-se um cerco da indústria cultural que funciona como modelador e reafirmador de um gosto.

Evidentemente, as leis do mercado acabam por se aplicar facilmente a esse mecanismo simples. O que se põe à disposição do público é o que ele escuta. E o que de fato ele acaba escutando, porque é o que lhe é proposto, reforça um certo gosto, estabelece os limites de uma capacidade bem-definida de audição, delimita cada vez mais um esquema de escuta. Será necessário satisfazer essa expectativa etc. Assim, a produção comercial, a crítica, os concertos, tudo o que aumenta o contato do público com a música tende a tornar mais difícil a percepção do novo (FOUCAULT, 2001).

A reflexão de Foucault pode ser trazida para o contexto cultural de Fortaleza se associada ao panorama do gosto pelo forró pela cidade. As atividades relativas a esta cena tem como objetivo saciar uma procura por um estilo já solidificado e tomado como um eixo forte da própria cultura fortalezense. Em contrapartida, esta produção que enquadra uma lógica que envolve o público se torna a maior influenciadora na constituição do gosto³⁰ deste mesmo público.

Apropriando-me do conceito iniciado por Foucault, proponho outra dimensão para a ideia de familiaridade. Parte dos chorões com que pude conversar mantém um longo relacionamento com o choro, sendo este constituído numa base fundamentada numa tradição familiar, tendo pais, avós ou tios chorões, que fazia do choro uma realidade cotidiana. Assim, as relações de acesso não estariam fundadas na indústria cultural, mas por uma realidade específica daquele núcleo de parentesco.

Este raciocínio pode ser exemplificado através do caso de uma interlocutora que, tendo sido criada em meio a uma esfera doméstica permeada por músicos de choro, se apropriou deste gênero como um estilo de vida. Em suas palavras:

³⁰ Adorno (2000), em seu trabalho sobre o fetichismo da música, percebe a Indústria Cultural como um dos mecanismos de alienação no sistema capitalista. O autor afirma que o indivíduo busca incessantemente aquilo que o conectará à universalidade, que o fará sentir-se parte de uma coletividade. Neste momento é onde surge a necessidade pessoal de algo que ofereça a realização da individualidade e sua inserção no coletivo, ao mesmo tempo contemple a necessidade social da manutenção da ordem. Esta função é realizada pela Indústria Cultural, que cria uma ilusão de individualidade, chamada de pseudo-indivuação, uma aparência de livre-escolha e mercado aberto da cultura de massa, que está na base da standardização, ou seja, os ouvintes ignoram que o que eles escutam é “pré-digerido”, pois é apresentado segundo normas rígidas que controlam todo tipo de espontaneidade. Desta forma, o autor classifica os hábitos de audição contemporâneos de regressivos, pois não há autonomia individual na relação com a música popular, que é aceita sem resistência.

Meu pai é chorão, né, então desde pequena eu venho escutando choro e indo pra rodas e vendo ele tocar então daí que me veio a vontade de tocar e tocar choro.(...)eu comecei aos 13 anos, aí fui pegando umas harmonias, umas coisas, daí fui participando de umas rodas e tocando umas coisas poucas, uns solinhos e tal, até que fui estudando e meu repertório foi crescendo (Trecho de entrevista, Dezembro de 2012).

Acho que é cultural, de não gostarem muito de curtir um show de choro. Uma vez eu fui para o Festival Choro Jazz em Fortaleza e fui chamar amiga minha pra ir e ela “ah, mas é só choro? Eu não gosto de ficar ouvindo uma hora de choro, tem uma hora que cansa”. É, então tá, tudo bem... Eu acho que as pessoas perguntam mais por esse fato de realmente não terem o costume, mas eu acho que é tudo uma questão de costume. Eu, por exemplo, posso escutar, sei lá, um show de 3 horas ou dois shows seguidos de choro, como é aqui no festival, 3 horas direto e escuto de boa sem cansar. É costume, né... (Trecho de entrevista, Dezembro de 2012).

Percebe-se assim que a formação de uma preferência pelo forró na cidade é fruto de uma multiplicidade em suas formas de acesso. É preciso, assim, buscar uma reflexão sobre a seguinte questão: como se constitui um cenário de choro numa cidade onde a preferência da maioria dos habitantes é de um gênero que possui seu próprio habitat, com práticas próprias e maneiras de vivenciá-lo que se diferem? Ou seja, como é que pessoas procuram o choro quando ele não é uma grande força no mercado cultural?

Através de minha inserção no mundo do choro de Fortaleza, foi possível perceber que dentro de um contexto que não favorece o estímulo ao choro como gênero musical apreciado, surge a necessidade dos próprios chorões traçarem estratégias para atrair público para suas apresentações.

5.2. Choro como profissão

Em sua obra *As Regras da Arte*, Bourdieu (1996) percebe que os campos culturais existem uma economia da produção simbólica que funciona com parâmetros opostos ao funcionamento do campo econômico. Ou seja, há uma inversão dos interesses que regem o campo econômico dentro dos campos culturais. No caso da obra de Flaubert, obra analisada por Bourdieu neste livro, o autor constata um desinteresse estético ou intelectual contra a busca de lucro econômico, a arte pela arte contra a acumulação e circulação do dinheiro.

Muitas foram as vezes que ouvi que não se enriquece tocando choro, que o que mais vale é o desafio de tocar algo tão difícil, além de poder ter a chance de estar entre amigos que tem como interesse comum o choro. Tal fato não significa que o músico de choro possua em si um desapego pelo dinheiro, mas que busca contornar os problemas econômicos sobrevivendo de seu ofício através da execução de outros gêneros musicais, em outras formas de apresentação, por vezes tratando o choro como o gênero tocado por prazer, se comparado a outras situações musicais que ele vive.

Ao longo de sua história, o choro tocado nos ambientes domésticos e nos bares foi ocupando outros espaços como cinemas, teatros e centros culturais. O músico que foi “do quintal ao Municipal”, como sugere o título do livro de Cazes, não é mais aquele chorão do início do século XX que tocava de graça nas festas organizadas nas casas de família, onde bebida e comida eram fartas. Hoje o chorão busca seu espaço e luta pelo exercício de sua arte e que ela o sustente.

Para fazer e viver de choro em Fortaleza é necessário mais do que a motivação pela apreciação da música. Para se perpetuar como fonte de renda, o choro está atrelado a outras questões, como a localização de espaços propícios para sua prática, que possuam estrutura adequada para uma boa execução e que gerem público. Desta forma, além de lutar por seu espaço enquanto gosto musical com outros gêneros, como o forró, os músicos enfrentam dificuldades inerentes ao seu próprio habitat.

Um caso que ilustra alguns destes desafios é o de Paulinho e Son, dois jovens chorões da cidade. Ao conhecê-los fui convidado a assistir suas apresentações em um restaurante. O lugar tinha em sua estrutura um ar carioca, aparentava os bares mais tradicionais da Lapa, com uma decoração que claramente tinha a intenção de transportar-nos para um passado não muito distante, onde a boemia era sinônimo de bebidas, tira-gostos e muita música. Pareceu-me um local adequado a prática do choro, que foi elaborado para isso. Ao vê-los tocando, percebi uma estrutura de som simples (apenas com uma caixa de som, etc.), mas que não deixava a desejar. Na visão de um espectador, as condições expostas ali faziam parecer que aquele ambiente tinha sido construído para receber músicos de choro. Entretanto, o relato de

Son sobre o modo como eles conseguiram a oportunidade de tocar naquele lugar destruía a imagem ingênua passada ao espectador, incluindo ao pesquisador. Son esclareceu que a dona do estabelecimento não se atraía pelo choro, por isso não tinha planos de selecionar um grupo deste gênero para fazer parte das atrações musicais do local. Somente após longa conversa com os músicos, ela foi persuadida a fazer pelo menos uma tentativa, numa situação em que até mesmo o material de som seria concedido por Son e Paulinho. Segundo Son,

Aqui (no restaurante) foi assim, a gente veio atrás de tocar a primeira vez e teve um comentário da dona do bar que disse que não gostava de choro, não se interessava por choro, mas achou que pudesse acontecer. (Trecho de entrevista, Outubro de 2012).

Este relato demonstra a dificuldade dos estabelecimentos de perceberem o choro como uma forma musical que, além de agradável, traga lucro ao mesmo tempo em que expõe a necessidade dos músicos agirem como agenciadores/defensores do gênero, onde precisam dominar as dificuldades e conseguir superá-las. Por exemplo, para burlar as complicações do lugar, os músicos levavam todo o equipamento de som que precisavam, ainda que lucrassem em nada com isso. Esta situação se repetiu até chegar a um ponto em que estava sendo muito desgastante e não-lucrativo para os músicos, tornando o bar responsável pelo som. No entanto, o aluguel semanal do equipamento começa a ser descontado dos cachês do grupo, promovendo uma discussão e o grupo deixando de tocar no estabelecimento. Semanas depois, Paulinho e Son vão para uma apresentação de amigos no mesmo lugar e encontram com a dona, que pede pela volta do grupo, afirmando que estava sendo muito lucrativo para a casa.

Isto nos remete a análise de Elias sobre a constituição social em que Mozart viveu e exerceu sua atividade de músico revela que há séculos os músicos buscam sua autonomia relativa no espaço social, mas parece haver uma dificuldade histórica por parte deles de se organizarem, interna, social e politicamente, talvez pela própria natureza de sua arte. Um exemplo dessa busca aparece quando Elias analisa o desenvolvimento do mercado de música

no tempo de Mozart, que buscava libertar-se da dependência do patronato da corte:

Os músicos que desejam divulgar suas obras e ganhar dinheiro com elas sempre são mais dependentes da colaboração de outras pessoas do que seus colegas poetas ou pintores. Se eles próprios não forem capazes de desempenhar as funções de organizadores de concertos, regentes, diretores de ópera etc., precisam de outras pessoas que o façam, para que as composições alcancem um público mais amplo. (ELIAS, 1995, p. 40.).

De acordo com as palavras de Elias, observa-se, num primeiro momento, a dependência de outros músicos para tocar. Mais que o instrumentista, o compositor (como Mozart) também depende de outros músicos, que tocam e difundem suas obras. Existe, desta forma, uma grande necessidade de cooperação, com todas as tensões e possibilidades de conflito inerentes a ela. No caso do choro, vimos a necessidade de formação de alianças entre os músicos, seja formando grupos em prol de um objetivo em comum, seja trocando convites para movimentar as atividades musicais pela cidade ou pelas práticas de apadrinhamento. Num segundo momento, percebe-se que o músico depende de empresários, agentes, divulgadores, ou seja, toda uma equipe de apoio para preparação de uma obra ou espetáculo.

No entanto, pode-se perceber que as dificuldades do pertencimento do choro como gênero musical na cidade de Fortaleza constituem somente parte de uma série de obstáculos a serem superados pelos músicos e pelo gênero. Pude notar que os músicos de choro foram desenvolvendo estratégias a fim de quebrar as barreiras impostas pelo domínio de outros gêneros musicais na cidade. O surgimento de parcerias entre músicos de choro é o maior exemplo de elaboração de ações capazes de incentivar o cenário do choro dentro da cidade de Fortaleza, sendo comum um músico participar de diferentes grupos.

As parcerias impulsionaram o gênero na cidade de tal forma que as atividades do choro em Fortaleza podem ser vistas todos os dias da semana. Deste modo, apesar do gênero permanecer numa condição de coadjuvante na cidade, ele consegue transpor esta situação e se estabelecer como um circuito alternativo aos grandes sucessos das casas de forró e outros eventos de grande porte, como shows gratuitos no aterro da Praia de Iracema, promovidos

pelo governo, ou blocos de carnaval espalhados pela cidade. Outros gêneros também possuem seus circuitos na cidade, como o blues, o rock, o samba e o pagode, e concorrem com o choro por se localizarem no mesmo espaço (diversos lugares variam seu estilo de atração musical de acordo com o dia da semana); por agregarem o mesmo tipo de público (o samba, por exemplo); por serem gratuitos ou mais baratos (as possibilidades de apresentações gratuitas é frequente na cidade); ou mesmo por serem os mesmos músicos (vários são os chorões que trafegam para além do choro).

5.3.O chorão que se reinventa

Freidson (1986) pensa uma sociologia das profissões que se dedica ao assunto da arte. “De todas as profissões reconhecidas da sociedade industrial contemporânea, aquelas ligadas às artes são as mais ambíguas e constituem o mais perigoso desafio à análise teórica dos ofícios e do trabalho”. Para o autor, as profissões artísticas (como a pintura, escultura, escrita, canto e dança) não conhecem o mesmo grau de “profissionalização” de outras categorias, que procuraram ligar às universidades suas instituições de formação, fazendo dessas ocupações, com isso, vocações dignas das aspirações burguesas, ligando-as à alta cultura (em oposição ao artesanato qualificado) através da participação no mundo da teoria abstrata e do ensino superior. (FREIDSON, 1986, p. 433.)

Freidson sugere, para considerar a atividade artística uma profissão, que se deva ir além de uma definição que leve em conta apenas critérios econômicos, “definição por muito tempo dominante, a ponto de nos cegar sobre o alcance teórico da prática contemporânea das artes”. Desta maneira, propõe que se deva considerar a profissão “um empreendimento humano organizado visando ao cumprimento de tarefas especializadas às quais se reconhece um valor social”. Trata-se, assim, do exercício de uma “competência especializada dentro da divisão do trabalho”.

Elias (2001), ao analisar o caso dos oficiais da Marinha inglesa, fala numa “combinação de deveres”, em que eles precisavam reunir algumas das qualidades de um artesão experiente e as de um cavalheiro militar.

Ao mesmo tempo, todos os oficiais navais, ao menos do século XVIII em diante, se viam, e queriam ser vistos pelos outros, como cavalheiros. Dominar a arte do marinheiro era apenas uma de suas funções. Naquela época, como agora, oficiais navais eram líderes militares que comandavam homens. Uma de suas funções mais importantes era lutar contra um inimigo, comandar sua tripulação na batalha e, se necessário, abordar um navio hostil em uma luta corpo a corpo até a vitória. Esperava-se que soubessem línguas estrangeiras, que agissem como representantes de seus próprios países com firmeza, dignidade e uma certa dose de diplomacia, e que se comportassem conforme as regras do que era considerado boa educação e civilidade. Em suma, um oficial da velha Marinha tinha que reunir algumas das qualidades de um artesão experiente e de um cavalheiro militar (ELIAS, p.3, 2001).

Esta “combinação de deveres” que os oficiais devem exercer, na análise de Elias, pode representar um caráter do músico de choro capaz de apresentá-lo como um acumulador de obrigações profissionais, praticando diferentes funções dentro de seu universo musical. Ele é, primeiramente, um músico, mas é também técnico de som, *roadie*, produtor, divulgador, etc.

Estabelecer um circuito de choro dentro da cidade é apenas uma conquista inicial: é preciso um público que o consuma. Para que isso aconteça, outras estratégias são acionadas, onde a mais facilmente percebida é de músicos chorões se estabelecerem como plateia de choro. Trata-se do músico que produz e consome, que participa e divulga.

É muito complicado, por exemplo, conseguir um show fora, tem que ir atrás de edital, depois captar recursos etc. Ou seja, o músico de choro é seu próprio agenciador, divulgador, artista independente. Não acho amadorismo pois é ele que se vende, ele que dá seu preço, ele que troca nota. (Trecho de entrevista. Março de 2013)

Nota-se que o chorão é um acumulador de funções. Becker (2010), ao discorrer sobre a divisão do trabalho no mundo da arte, pensa-a como constituída por diversas categorias de trabalhadores, em que desenvolvem cada qual um tradicional “feixe de tarefas”. Desta forma, a análise do mundo da arte se dá na procura pelas categorias de trabalhadores que caracterizam este mundo e o feixe de tarefas que cada um representa.

A divisão do trabalho não implica que todas as pessoas associadas à produção da obra trabalhem sobre o mesmo teto. Ela significa apenas que a produção do objeto ou do espetáculo assenta no exercício de certas atividades, realizadas por determinadas pessoas no momento desejado (BECKER, 2010, p.31-32).

Para Becker, o artista é aquele dotado de um dom especial, responsável pela atividade nuclear da arte, pois exigem a sensibilidade que só um autêntico artista possui. Enquanto as pessoas que cooperam exercendo outras atividades em prol do êxito da obra ou do espetáculo são chamadas de apoio.

As outras atividades são apenas casos de destreza manual, de jeito para o negócio ou de qualquer outra aptidão menos rara, menos característica da arte, menos necessária para o êxito da obra, menos digna de respeito. Os que exercem estas atividades são relegados para a categoria de pessoa de apoio (assistentes ou ajudantes) e o título de "artista" apenas é atribuído aos que executam as atividades nucleares. (BECKER, 2010. p.40).

Em outras palavras, o chorão de Fortaleza ocupa a incômoda posição de artista e apoio ao mesmo tempo. De acordo com o relato supracitado, uma das funções do músico é de ser responsável pela própria produção. Para Becker, os produtores encarregam-se de tudo o que é necessário para cativar um público e juntá-lo num lugar apropriado ao espetáculo. Ele tem como algumas de suas tarefas: organizar o espaço onde será realizado o espetáculo, fazer a publicidade, vender bilhetes, gerenciar o orçamento e assegurar a presença de auxiliares indispensáveis, como técnicos de som, porteiros ou iluminadores.

Um chorão também é responsável pela sua própria audiência. O músico que vai assistir uma apresentação de outro grupo não apenas prestigia o colega, mas está tentando exercer uma atitude engajada, de impulsionar o movimento da cena. Este músico nunca está só, mas sempre em companhia de amigos e familiares em prol da difusão do gênero. Apesar desta tentativa de atrair familiares e amigos para apreciar sua arte, eles esbarram na ausência de uma cultura musical que lhes permite apreciar o choro facilmente. Nota-se que o principal impasse se dá pelo fato do choro localizar-se no eixo da música instrumental. Tal situação é reconhecida pelos próprios músicos, que afirmam que as pessoas sentem falta da música cantada. Isto pode ser percebido na fala de um chorão, quando diz:

Aqui em Fortaleza as pessoas ainda não tem muito essa cultura de escutar música instrumental e entender que o solista ali é como se fosse o cantor, que ele está fazendo a melodia, então ele está cantando. O pessoal aqui não entende dessa forma, não tem essa cultura de música instrumental, aí geralmente boa parte das pessoas entendem música como uma coisa que tem que ter o cantor, alguém ali no microfone cantando. São poucos os espaços que tem por aí assim, só choro (Trecho de entrevista, Outubro de 2012).

Diante desta situação, os músicos tentam cativar o público a partir de dois possíveis caminhos, que desembocam na introdução de um cantar, seja no próprio choro, seja incluindo em seu repertório o samba. Durante todo o período que trafeguei pelas rodas de choro da cidade, raros foram os momentos em que surgiam choros cantados, sendo “Carinhoso” e “Rosa”, de Pixinguinha, os mais executados, provavelmente por se tornarem músicas clássicas, por fazerem parte do repertório pessoal de muitos brasileiros, o que gera uma empatia instantânea do público. Entretanto, esta saída é a menos cogitada pelos chorões, uma vez que há uma resistência por parte de muitos músicos em considerar legítimo o choro cantado. Segundo eles, esta forma de choro cantando não representa com fidelidade as composições em sua forma original, uma vez que as letras geralmente não são obras do próprio autor da música, mas acréscimos realizados por outros artistas. Ademais, a maior parte dos chorões considera que a letra interfere no modo como pensam como a música deve ser sentida em sua abstração, tirando sua subjetividade. Nas palavras de um chorão:

É muito difícil alguém que cante o choro, porque até a extensão das notas é muito grande, tanto vai muito agudo como muito grave. Para o instrumento, tudo bem, mas pra voz é mais difícil. Acho que não acontece mais não por uma questão de gosto, tem um pessoal que diz que não gosta, mas é questão de costume, de ter se acostumado com a melodia e de repente vê cantada e não gosta. E às vezes a letra não corresponde. Tem música que não quero pelo amor de deus que botem letra, porque quando vou tocar penso em alguma coisa, ela me traz qualquer sensação que pra você se for tocar vai ser diferente e pra outro será diferente. Se colocar uma letra vai prender a ela, vai ficar a sensação de romance (Trecho de entrevista, Outubro 2012).

Diante esta rixa no próprio choro, o samba surge como alternativa aceita pela maior parte dos chorões. O samba é uma medida intermediária, que

agrada a plateia e que não afronta o fazer musical do chorão. Muitas vezes a necessidade da introdução de um samba numa roda de choro surge como ideia do próprio público, que visa um maior grau de interação com a música.

Eu acho interessante quando o choro e o samba se juntam, porque o choro é uma música muito de quem está tocando e poucas pessoas apreciam, porque é um pouco complexa. Às vezes você tem que entender um pouquinho pra poder apreciar. E o samba não, o samba é de todo mundo. Por isso que todo mundo chega pedindo pra tocar um sambinha, porque o pessoal quer participar e acho isso muito interessante (Trecho de entrevista, Novembro de 2012).

Revela-se assim que o caráter introspectivo (do músico tocar para si mesmo) do choro é um atributo que compromete sua popularidade, sendo combatido pelos músicos com a possibilidade de complementar seu repertório com sambas, resgatando o desejo do público de interagir através das letras e da dança.

No entanto, não são todas as vezes que o chorão dispõe-se a tocar samba para “suprir” a incapacidade interativa entre música e público. Num destes encontros pelas noites da cidade, converso rapidamente com um músico que nota minha ausência em suas apresentações e aproveita para me chamar para um choro. Quando questionado sobre como as coisas estavam indo no bar em que tocava, revelou: “estão indo bem, mas já virou gafeira”. O tom de sua fala carregava certa frustração sobre seu ambiente de trabalho que dava a entender que o choro havia perdido espaço ou que a gafeira havia se sobreposto. Não senti dele a ideia de que tocar samba é algo ruim ou desrespeitoso, mas que o equilíbrio em que o samba é utilizado apenas como mecanismo de interação da roda com o público tinha sido desrespeitado, deixando de ser somente uma participação e se tornado o protagonista das apresentações realizadas naquele local.

Este tipo de situação se equivale ao que Becker (2008) analisa sobre os músicos de Chicago. Ao distinguir um *jazzman* de um músico profissional, o autor fala em satisfazer as demandas como algo oposto a uma liberdade musical. Em seu estudo, os músicos se diferenciam entre os que tocam o que

realmente sentem e os que moldam seu desempenho de acordo com demandas externas.

Como é difícil (se não impossível) alcançar a liberdade desejada, a maioria dos homens considera necessário sacrificar os padrões de sua profissão em algum grau, de modo a satisfazer as demandas do público e daqueles que controlam as oportunidades de emprego. Isso cria uma outra dimensão de prestígio profissional baseada no grau em que uma pessoa se recusa a modificar seu desempenho em deferência a demandas externas – de um extremo, de “tocar o que você sente”, ao outro, de “tocar o que as pessoas querem ouvir”. O *jazzman* toca o que sente, enquanto o músico comercial atende ao gosto do público; a melhor síntese do ponto de vista comercial é uma declaração atribuída a um músico comercial de muito sucesso: “faço qualquer coisa por um dólar” (BECKER, 2008, p. 117).

A realidade dos músicos de Fortaleza se equivale parcialmente às circunstâncias analisadas por Becker. Não se trata, no caso do choro, da situação extrema entre “tocar o que sente” ou “tocar o que as pessoas querem ouvir”, mas da busca pelo equilíbrio entre a satisfação econômica e a capacidade de agradar o público em contraponto à busca pela sua identidade como músico e apreciador de choro.

Em um contexto sociocultural que pouco estimula o choro como linguagem musical apreciada, o chorão sente a necessidade de reinventar-se e adaptar-se. Em busca não só de novos públicos e locais de apresentação, o músico de choro deseja fazer choro, viver dele. Seus esforços são para que sua condição financeira seja equivalente ao desejo de tocar choro. Para isso acontecer, é necessário que o choro ande de mãos dadas com outros ritmos, pois “para sobreviver de música, você precisa aprender a tocar de tudo”, como pode ser percebido na fala de uma interlocutora:

Você tem que ver que o músico tem que aprender a tocar de tudo. Não dá só pra tocar choro. Pra poder sobreviver de música você tem que aprender a tocar de tudo. Meu pai, por exemplo, ele é chorão mesmo, ele gosta de tocar choro, a música que tem mais prazer de tocar é choro, de tocar violão sete cordas, mas meu pai toca guitarra, toca contrabaixo, toca em baile, toca brega, toca samba, toca de tudo. Pra você sobreviver de música, é por isso que eu acho que você tem que aprender de tudo. (Trecho de entrevista, Dezembro de 2012).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve por objetivo contribuir para uma análise socioantropológica sobre as práticas dos músicos de choro na cidade de Fortaleza, buscando compreender como se forma o mundo do choro e sobre os processos de definição e construção da categoria “chorão de Fortaleza”.

Cada ida ao campo de pesquisa foi orientada pela vontade de uma desconstrução do que julgava ser um chorão. Minha proximidade musical, mesmo nunca tendo estado intimamente ligado ao universo do choro, permitia a reflexão sobre o que consistia ser essencialmente um músico de choro, por pura dedução de que os músicos possuem características que os aproximam uns dos outros, independente do gênero musical que trafegam. Foi a partir deste processo de luta com a própria experiência, numa busca pelo estranhamento do familiar, que pude perceber novos horizontes serem refeitos diante do que eu achava que conhecia.

A presença do pesquisador em inúmeros eventos relacionados ao gênero, que vão desde ensaios de grupos, roda de choro e apresentações em festivais, demonstram uma intensa atividade desta forma de música na cidade. Ter uma programação anual, através de festivais que reúnem músicos de todo o mundo, e uma programação semanal, nos bares, restaurantes e centros culturais, faz do choro um elemento presente na vida cultural da cidade.

Etnografar as práticas de aprendizado do choro levou o pesquisador a observar e participar diversas modalidades pedagógicas, iniciadas pelos estudos solitários, passando para os coletivos através de um grupo de estudos, em que pôde dividir experiências com outros músicos, iniciantes ou não. O caminho como aprendiz também me levou a estar presente nas rodas com diversos músicos, compartilhando um tempo musical, assimilando informações e trocando sentimentos. As maneiras formais e informais se entrelaçando no processo de aprendizado mostraram que são práticas complementares, fundamentais para a constituição de um conhecimento sobre esta música. Desta forma, as variações situacionais do aprendizado do choro surgiram não somente como possibilidades para os músicos de obter uma compreensão da

linguagem chorística, mas também como formas contribuintes para o estreitamento dos laços entre chorões. A multiplicidade de redes de organizações para as práticas de caráter pedagógico se mostrou, desta maneira, como fundamental para a constituição de uma socialidade musical chorística.

A formação de um chorão é constituída por diversas práticas no estudo do gênero. O aprendizado, neste sentido, não é focado apenas no estudo da técnica do instrumento, mas baseia-se em ouvir o repertório, frequentar as rodas de choro como músico e como público, buscar orientação de professores e músicos que já possuem mais tempo de relação com o gênero, além de observar as práticas dos chorões mais experientes.

O caráter relacional do choro se revela como condição do entendimento e aprimoramento desta linguagem. Produz-se e aprende-se choro na interação com o outro e esta troca de experiências é primordial para a construção de novos estilos e de linguagens, proporcionando releituras nos modos de sentir e tocar esta música, como acontece com a escola jazzística de choro.

Pôde-se perceber que o universo do choro de Fortaleza compreende práticas de socialidade que consistem em diversas formações de alianças e relações de reciprocidade, retratadas no texto como práticas de parceria. Na associação entre os músicos ocorrem formações de relações de caráter afetivo e profissional. Estas parcerias são relações construídas pelos músicos de choro e nascem de diversas formas: no início dos estudos das músicas, em que o processo de descobrimento do gênero se revela como um dos primeiros laços formados entre chorões e influi diretamente no entrosamento entre os músicos; na constituição de grupos, formados principalmente a partir de interesses construídos em suas interações e expondo a dificuldade de um músico estar no mundo do choro de forma individual, ganhando visibilidade através destes agrupamentos; nas trocas de convites, prática comum que gera uma movimentação de chorões no circuito, através de convites e retribuições de participações de músicos em diferentes rodas; e no apadrinhamento, de caráter influenciador e legitimador, destacando-se pelo encontro intergeracional.

Nesta grande rede de encontros entre os músicos, tornou-se clara a presença de diferentes gerações, construtoras de novas e diferentes formas de relações sociais no choro. Entender o choro como parceria significa entender a necessidade do outro para a construção e manutenção do gênero, assim como produtora de ligações afetivas nesta rede de cooperação entre os sujeitos músicos. Neste sentido, o choro se mostra como um contexto musical de diversas dimensões interpessoais que, em suas especificidades, são formadoras e formadas por alianças entre os músicos.

Busquei expor o contexto do choro na cidade de Fortaleza-Ce, considerada a “capital do forró”, indicando as dificuldades que este gênero musical enfrenta mediante a massificação de outros gêneros, procurando compreender os processos de produção do gosto musical na cidade. A formação de uma preferência pelo forró é construída a partir de múltiplas formas de acesso articuladas pela indústria cultural, que vão desde programas de rádio e televisão à inúmeras bandas e casas de show específicas deste gênero.

Para conseguir seu espaço, o choro é conduzido pelo próprio músico. Considerei analisar um caso que exemplifica as ações dos músicos de choro para conseguir espaços para executar sua música, demonstrando as estratégias que os chorões se utilizam para conseguir estabelecer um circuito paralelo ao forró e demais gêneros instituídos. Dentre suas ações, o chorão busca seus espaços superando as dificuldades dos ambientes em que se encaixa como atração, como a inadequação técnica dos espaços ou do desinteresse dos donos dos estabelecimentos por apresentações de choro.

Prossegui a análise de estratégias dos chorões enquanto sujeito que reinventa sua musicalidade em prol de atrair os donos dos estabelecimentos e ampliar seu público. Através da música cantada, sobretudo o samba, em detrimento ao choro cantado, considerado como algo que descaracteriza o próprio choro, o chorão se utiliza principalmente do samba como complemento de um repertório que o aproxime da plateia, rompendo os estereótipos de choro como música feita para músicos.

Percebe-se, assim, o chorão como um músico presente em várias dimensões de sua arte. Em seu acúmulo de funções, exerce seu viés de artista combinado a diversos deveres. É o professor que repassa suas técnicas e estilo ao aluno (por vezes ao filho); o formador de regionais para pertencer a um circuito; o compositor de suas músicas; o arranjador de antigos e novos choros; o divulgador de suas apresentações; o padrinho de músicos mais jovens; o principal componente das plateias. Todas estas características são como pedaços de um mesmo indivíduo que produz arte.

Ser chorão em Fortaleza significa estar atento ao novo e ao antigo jeito de fazer choro, é exercer profissionalmente o que ama e amar sua profissão, encontrando estratégias para sua própria existência enquanto artista.

O choro promove encontros. Seu formato, uma roda, é um convite a reunir-se. Uma reunião improvisada, de uma música que propõe improvisos. Está nos quintais das casas, nas mesas dos bares, nos grandes e pequenos palcos dos grandes e pequenos festivais. É uma escola de grandes músicos, talvez a música brasileira que exija mais técnica para um músico. É um gênero musical que sobrevive em Fortaleza, por exemplo, quase sem registros fonográficos de seus músicos, que resiste e se renova pelos novos e velhos adeptos desta musicalidade.

O momento atual do choro é de transição. Novos espaços ocupados por novos e velhos músicos geram na cidade uma transformação que ainda está em curso. O que está por vir desenha-se nesta instável balança, que, por hora, ainda não se pode concluir com certeza que rumos o choro de Fortaleza irá tomar. De qualquer forma, permanecem vivos o choro e seu representante, que teimam em mudar para sobreviver no cenário cultural de uma cidade que nem sempre o convida a ser parte da trilha sonora de seus dias.

Nesta jornada musical pela cidade, os caminhos me levaram a crer que nada representa melhor o choro do que a vontade de fazê-lo.

REFERÊNCIAS

- ALBINO, César; LIMA, Sonia R. Albano de. **O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro**. Per musi, Belo Horizonte , n. 23, June 2011 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000100008&lng=en&nrm=iso>.access on 15 Jan. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000100008>.
- ALMEIDA, Cristiane M.G.; DEL BEN, Luciana M. Educação musical não formal: um estudo sobre atuação profissional em projetos sociais de Porto Alegre, RGS. **Anais do XV Congresso da ANPPOM**, 2005. Disponível em: www.anppom.com.br/congressos.
- ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. Textos Escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 95.
- BARRETO, Paulo. **A alma encantadora das ruas**. Edição da Organização Simões, 1951.
- Baily, Jonh. **Learning to perform as a research technique in ethnomusicology**. British Journal of ethnomusicology. 10 (2): 85-98. 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Org. Teixeira Coelho. Paz e Terra, Rio de Janeiro. 1997
- BEAUD, Stéphane ; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo. Produzir e analisar dados etnográficos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Portugal: Livros Horizontes, 2010.
- _____. **Outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.
- _____. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BLACKING, John, **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.
- CARVALHO, Denis Almeida Lopes. **Aprendizagem não formal no ambiente no samba**. 2009. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- CARVALHO, Jose J. As duas faces da tradição: O Clássico e o Popular na Modernidade Latino-Americana. **Dados**, v.35, n 3, p.403-434, 1992.

CARVALHO, Bárbara Sena. **Da Polca ao Brazilian jazz: a roda do choro em movimento.** Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. 2013.

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

CHEDIAK, Almir; SÈVE, Mário. **Choro.** nv. (Songbook). São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

CHERNOFF, J. **African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social, in Action in African Musical Idioms.** Chicago, University of Chicago Press. 1979.

DINIZ, André. **Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir.** 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. Estudos sobre a gênese da profissão naval: cavalheiros e tarpaulins.. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, Apr. 2001. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132001000100005&lng=en&nrm=iso>. access on 14 Jan. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132001000100005>

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Ser afetado.** Cadernos de campo n. 13, 155-161, 2005.

FABIAN, Johannes. **A prática etnográfica como compartilhamento do tempo e como objetivação.** Mana, Vol. 12, n. 2, p. 503-520, 2006

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A Inteligência da Música Popular: a "autenticidade" no samba e no choro.** 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) — Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

FOUCAULT, Michel; BOULEZ, Pierre. **A música contemporânea e o público.** C.N.A.C. Magazine, França, N°15, maio-junho, p. 10-12, 1983.

_____. **História da sexualidade II: O uso dos prazeres,** Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Estratégia, poder-saber.** Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003.

_____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Coleção "Ditos e escritos", vol. III. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.

FREIDSON, Eliot. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique (Traduit de l'américain par J.-C. Chamboredon et P.-M. Menger).

Revue française de sociologie, vol. 27, n. 27-3, 1986, p. 431-443. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2324>. Acesso em: 21 set. 2010.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 3.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

GUYAU, Jean-Marie. **A arte do ponto de vista sociológico**. São Paulo: Martins, 2009.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação**. Horizontes Antropológicos. 155-184. 2005.

HOOD, Mantle. **The ethnomusicologist**. Nova York: McGraw-Hill, 1971.

KOIDIN, Julie. **Os sorrisos do choro: uma jornada musical através de caminhos cruzados**. São Paulo: Global Choro Music, 2011.

KORMAN, Clifford. A importância da improvisação na História do Choro. In: **Anais do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o estudo da Música Popular**. Rio de Janeiro, 2004.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de; SILVA, Gabriela Tunes da; FREIRE, Ricardo Dourado. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 23, June 2011. Available from

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000100016&lng=en&nrm=iso>. access on 14 Jan. 2014.
<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000100016>.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições, 1970.

_____. **Musique et identité culturelle**. Paris: IRCAM, 1987.

_____. **Olhar, Escutar, Ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O cru e o cozido**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara E.; GARCIA, Thomas G. C. **Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music**. Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

LOPES, Lidia Maria M. **Choro e a Cidade: tempos, espaços e sociabilidades**. Fortaleza, 2011. Monografia (Graduação) – Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2011.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MARQUES, Roberto. Bomba no Cabaré: alegorias de gênero no forró eletrônico. In: **Anais do IV Seminário Nacional Sociologia e Política: Pluralidade e garantia de direitos humanos no século XXI**. Paraná: 2012. Disponível em:
http://www.researchgate.net/publication/236154132_Bomba_no_Cabar_Alegorias_de_gnero_no_forr_eletrnico

MARTINS, J. P. C. **O Mercado de Música Digital**: Um estudo sobre o comportamento do consumidor brasileiro perante o uso de música através da internet. Dissertação – (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil. Porto Alegre, 2012.

MAUSS, Marcel; ALMEIDA, W. B.; PUCCINELLI, Lamberto. Sociologia e antropologia. São Paulo: EPU, 2001.

MENEZES BASTOS, Rafael José de, **A Musicológica Kamayurá**: Para uma antropologia da comunicação no ____Alto-Xingu. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

____, **Esboço de uma Teoria da Música**: Para Além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem, *Anuário Antropológico* 95, 1994.

MERRIAM, Alan P., **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, 1964.

MITCHELL, J. Clyde. A questão da quantificação na antropologia social. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). **Antropologia das sociedades contemporâneas**. São Paulo: Global, p.77-126, 1987.

NETTL, Bruno, **Theory and Method in Ethnomusicology**. London: Free Press, 1964.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. 3. ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo, SP: UNESP, 2006.

PIEPADE, Acácio Tadeu de Almeida. **O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu**. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

PINTO, A. G. "ANIMAL". **O choro**. Rio de Janeiro, Edições Funarte, 1978.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música. Questões de uma antropologia sonora**. Revista de Antropologia 44.1 (2001): 222-286.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: perspectivas para o campo da etnomusicologia**. Claves: Revista do Programa

de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, n. 2, p.87-98, 2006.

SAHLINS, M. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SANDRONI, Carlos. **Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil**. *Rev. USP* [online]. 2008, n.77, p. 66-75.

_____. “Uma roda de choro concentrada”: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: **IX ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL 2000. Anais**. Belém, setembro, 2000

SANTIAGO, Patrícia Furst. **A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental**. *Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte, n13, 2006.

SCHUTZ, Alfred. **Making Music Together: A Study in Social Relationship**. In: Dolgin, J.L. Kemnitzer, D.S & Schneider, D.M. (eds), *Symbolic Anthropology - A Reader in the Study of Symbols and Meanings*. New York: Columbia University Press, 106-119, 1977.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Suiá?** Uma antropologia musical de um povo amazônico. Universidade de Cambridge. Trechos traduzidos por Guilherme Werlang. Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ/Faperj – 2002.

SLOBODA, J. A. **Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

TABORDA, Márcia. **Violão e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira – 1a edição brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil**. IN Anais XV congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina - 2005.

VAN VELSEN, J. A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado. In: _____. FELDMAN-BIANCO, Bela. **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**. São Paulo: Global, 1987. p. 345-374.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: CosacNaify, 2010.

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música.** São Paulo: EDUSP, 1995.

WILLE, Regina Blank. **Educação musical formal, não formal ou informal:** um estudo sobre os processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 13, 39-48, set. 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** Uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.