

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia
Graduação em Antropologia

Daniel Soares Silveira

Orientador: Prof. Dr. João Miguel Manzolillo Sautchuk

**Música amadora, choro e alegria: um estudo sobre os porquês de instrumentistas,
alunos e ex-alunos da Escola de Choro Raphael Rabello**

Brasília, 2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Sm

Silveira, Daniel Soares

Música amadora, choro e alegria: um estudo sobre os
porquês de instrumentistas, alunos e ex-alunos da Escola de
Choro Raphael Rabello / Daniel Soares Silveira; orientador
João Miguel Manzollillo Sautchuk. -- Brasília, 2022.
70 p.

Monografia (Graduação - Antropologia) -- Universidade de
Brasília, 2022.

1. Música. 2. música amadora. 3. motivações. 4. choro. 5.
roda de choro. I. Miguel Manzollillo Sautchuk, João, orient.
II. Título.

Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Sociais

Departamento de Antropologia

Graduação em Antropologia

**Música amadora, choro e alegria: um estudo sobre os porquês de instrumentistas,
alunos e ex-alunos da Escola de Choro Raphael Rabello**

Daniel Soares Silveira

Prof. Dr. João Miguel Manzollilo Sautchuk | Orientador:

Profa. Dra. Juliana Braz Dias | Banca

Brasília, 2022

RESUMO

O presente trabalho buscou registrar como é a vida de certos músicos, instrumentistas do *choro*, na maioria amadores, de nove alunos ou ex-alunos da Escola de Choro Raphael Rabello de Brasília. O *choro* é um importante gênero musical brasileiro, e este também foi analisado, bem como as sensações, dificuldades e alegrias da vida de músico. Procurou-se destacar as **motivações** que os impelem a continuar, ainda que muitas vezes, sem retorno financeiro. Utilizamos o método da entrevista semiestruturada, através da plataforma *on-line Zoom*. Ademais, entram em pauta vivências minhas no mesmo sentido: sou eu mesmo, inclusive, um músico do *choro*; um nativo de minha própria pesquisa. Perceberemos, assim, que a música (amadora ou não) traz inúmeras alegrias: sociabilização, prazer, euforia, desafio. Contudo, haveria certas complicações nesse contexto, onde o próprio “desafio” pode se tornar desgastante.

Palavras-chave: Música; música amadora; motivações; *choro*; roda de *choro*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pelo seu amparo incondicional e verdadeiro até aqui. Sem a presença do Pai Maior em minha vida, dissertação nenhuma seria possível. Que ele sempre nos acompanhe.

Agradeço a todos os meus familiares – principalmente aqueles que moram aqui em Brasília: mãe Diony, tio Eduardo, irmãs Janaína e Marina, pelo suporte emocional e amizade.

Aos professores da UnB, que muito me ensinaram, não só academicamente, mas também com suas condutas e caráter. Agradeço especialmente ao orientador João Miguel, por sua paciência e clareza nas observações.

Agradeço aos entrevistados, que também são meus amigos, pela disponibilidade, sinceridade nas respostas e precioso tempo no qual se dispuseram para que nossas conversas acontecessem.

Aos amigos todos, sejam de quadra, de UnB, de Escola de Choro, de rodas de choro e samba, de grupos religiosos etc.

À própria UnB, que me acolheu prontamente, com seus ótimos professores e divertidos colegas. Fico grato pelas aulas presenciais que tive e pelo visível esforço institucional para que os encontros e atividades *on-line* pudessem dar certo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – O CHORO E A RODA DE CHORO	5
1.1 Sobre o choro	5
1.2 Roda de choro: um ambiente igualitário?	6
1.3 O que é o choro? Percepções	8
1.4 Problematizando as entrevistas	11
1.4.1 Uma igualdade própria	11
1.4.2 Entrevistas: como o choro é vivido	12
1.5 Sobre o choro em Brasília	14
1.5.1 Peculiaridades	14
1.5.2 Abordagem histórica, personagens históricos	14
CAPÍTULO 2 – TRAJETÓRIAS DE MÚSICA E DE VIDA	16
Introdução ao capítulo	16
2.1 Infância e música	16
2.1.1 Competência sonora e cotidiano musical – diálogo com Feld (2015)	18
2.2 Família, comunidade, as primeiras referências	21
2.3 Formação musical	24
2.4 A questão do gênero	26
CAPÍTULO 3 - VIDA DE MÚSICO	29
3.1 Aprendizagem do instrumento, aulas e ensaios	29
3.2 Rodas e performances	32
3.3 Por que tocar? Um diálogo com Seeger (2015) e os Kisêdjê	36
3.4 Música e liderança	41
CAPÍTULO 4 – SOBRE A MINHA POSIÇÃO DE PESQUISADOR E NATIVO	43
4.1 Como <i>ser</i> nativo transforma o meu ato de pesquisa	43
4.2 Reflexões e experiências pessoais	45
4.3 Percepções subjetivas	53
4.4 Nervosismo, erro e tocar bem	54

4.5 Alegrias do fazer musical _____	57
4.6 Enfeitiçamento, engajamento e utilidade _____	58
Considerações finais ao capítulo _____	60
REFLEXÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	61
REFERÊNCIAS _____	63

INTRODUÇÃO

Objeto de pesquisa

Início esta dissertação já apresentando qual é o meu objeto de pesquisa. Procurei registrar um pouco da vida de certas pessoas com quem já tenho convívio desde bem antes desta pesquisa. Estas são os alunos da Escola de Choro Raphael Rabello de Brasília, que tem participação no grupo G6, também conhecido como Chorões do Cerrado. Esse grupo tem rodas de choro semanais nas quais se toca choro e samba, sempre de maneira instrumental (sem o recurso do canto “verbal”). No mais, quero revelar um pouco das vivências destes indivíduos, principalmente no tocante à música. Assim, eu problematizo uma questão: sendo os sujeitos, em voga, músicos amadores (na maioria) ou que pouco atuam profissionalmente, o que os motiva a continuar estudando e tocando? Ainda mais considerando que já atuam com carreira profissional *consolidada* e que, esta sim, os consagra com recursos financeiros: salário ou mesmo aposentadoria.

Objetivos

Meu propósito foi desmistificar um pouco sobre a vida objetiva e subjetiva desses músicos amadores. Observando suas experiências reais, seja de estudos, ensaios, apresentações e rodas de choro, compreendemos um pouco como essas os *afetam* e tocam em suas almas, sensações e sentimentos. Interagindo com suas trajetórias, e focando na questão da música, talvez possamos ter compreendido de onde surge tal interesse; porque tocam um ou outro instrumento e estilo musical; que pessoas e experiência os transformaram nesse sentido. Além disso, vimos que há toda uma questão social envolvida – no sentido de sociabilização e de relacionamentos interpessoais. Fazer e manter amigos é muito importante no nosso contexto de pesquisa. Daí, outra abordagem que se fez presente para construirmos nosso trabalho.

Justificativa

Uma das causas para a escolha do tema foi o fato de eu mesmo, Daniel Soares Silveira, estar imerso no meio sobre o qual pesquiso. Então, seria eu mesmo um nativo de minha pesquisa. Fui aluno da Escola de Choro e participo das rodas semanais do G6, que acontecem no Clube do Choro as sextas feiras, tocando a flauta transversal. Por isso mesmo, é um assunto que muito me interessa e me inspira. E esta dissertação me ajudou

a estudar e problematizar um mundo que eu vivencio sem muito pensar ou refletir sobre. Mas, com a empreitada desse texto, talvez tenha sido possível fazê-lo.

Seu lado inovador, em relação a outras bibliografias, está em pesquisar a música e o choro em um contexto bem singular. Também, por focar em músicos amadores, busca entender as alegrias e desafios da música em si na sua forma mais pura. Indo além da responsabilidade e objetividade do artista profissional, é possível penetrar no mundo de pessoas que, como diria um de nossos entrevistados, vivem o choro como uma *brincadeira*.

Relevância

Penso ser um tema relevante por toda a importância que o choro e o samba têm para nosso país. Além de que problematizamos sobre um assunto que está no cotidiano de muitos, que é a música. Ainda assim, tivemos um recorte específico, que é o choro e a música instrumental. Isso deu ao trabalho um pouco mais de singularidade, até porque tratamos de um nicho específico, que é um grupo de músicos, alunos ou ex-alunos da Escola de Choro de Brasília.

Quadro teórico

Nosso quadro teórico é amplo, parte dele será exposto agora. Desde **Trajano Filho** (2004), sobre a vida – tipos de interação verbal, ensaios, concertos, gênero, liderança – de músicos populares e eruditos. É um texto que foi relacionado com a vida de nossos entrevistados, que também são músicos. Passamos por **Lara Filho et al** (2011), que estuda a roda de choro propriamente, sua maneira de ser, relação entre músicos e plateia, a roda como um encontro etc. Aprofundamos em **Seeger** (2015), que faz um belo relato sobre a sociedade e sonoridade Kisêdjê. Tal autor realiza uma pesquisa sobre a *Festa do Rato*, procurando as motivações para o *canto* e a música dentro dessa sociedade. Também faz relatos aprofundados sobre a referida celebração. Junto a esse autor, podemos compreender um pouco mais da subjetividade e do motivacional *ser músico*. Há **Feld** (2015) que estuda os Kaluli. Esta sociedade é prioritariamente igualitária – e isso se reflete na produção de sons. Assim também me parece igualitária a roda de choro do G6, evento fundamental para o desenvolver desta dissertação: relações se tornaram possíveis. Outro exemplo importante é **Della Giustina** (2017) que estuda a atualíssima questão da divisão sexual dos instrumentos. Então, haveria instrumentos musicais mais propícios para homens, e outros para mulheres? Em nossos sujeitos de pesquisa encontramos ambos os

gêneros. Fizemos breve reflexão sobre o assunto. **Lopes** (2019), **Portela** (2003) e **Souza** (2019) nos ajudam a entender o que é o choro, principalmente de uma perspectiva *histórica*. Isso nos proporcionou uma base melhor para nos situarmos contextualmente.

Método

O método se dá, principalmente, por entrevistas *on-line* semiestruturadas através da plataforma *zoom*. Foram entrevistadas nove pessoas: Allan, Carnaúba, Constantino, Hamilton, Karla, Lenora, Lucila, Miriam e Reinaldo. Além disso, experiências presenciais anteriores também perpassam a construção desse trabalho. Já há algum tempo eu mesmo participo de encontros com o G6, assim, como de aulas e rodas na Escola de Choro. Assim sendo, lanço mão do meu papel de nativo para enxergar mais de perto todo esse contexto do choro amador de Brasília.

Capítulos

Durante o CAPÍTULO 1 dissertamos brevemente sobre o que é o choro, gênero musical e patrimônio de nosso país. Com o auxílio de alguns autores, assim como das entrevistas, fizemos uma breve apresentação e contextualização sobre o tema para que, assim, possamos melhor desenvolver os capítulos posteriores. Já no CAPÍTULO 2, esmiuçamos sobre a relação entre música e infância dos pesquisados. Então, falamos das primeiras referências musicais – comunitárias e familiares – destes. Depois, expomos um pouco de suas vidas musicais escolásticas, e da relação entre a arte sonora e gênero. Então, no CAPÍTULO 3, abordamos a rotina de aulas e ensaios, e de rodas e performances dos sujeitos. Assim como sua importância para o que é ser um músico. Ainda, exploramos a crucial pergunta, relacionando com Seeger (2015), que é: por que nossos entrevistados tocam? Atuamos, também, em uma breve problematização sobre liderança e a importância de Reinaldo, um dos entrevistados, para o G6. No CAPÍTULO 4 refleti sobre minha situação de nativo de minha própria pesquisa. Além disso, fiz relatos de algumas de minhas vivências musicais – trazendo à tona o que é subjetivo e peculiar em cada uma.

Sobre o momento de pandemia de Coronavírus

Vale ressaltar que as entrevistas foram realizadas entre meados de setembro e outubro de 2021. A vacinação em massa (com completude de doses) era incipiente e, logicamente, optamos pelos encontros *on-line* para realizar nossas conversas. Além do mais, havia um perceptível clima de receio no ar. E as rodas de choro (presenciais) já haviam sido

suspensas há bastante tempo. Isso até porque todos os entrevistados tinham mais de cinquenta anos – o mais idoso deles com 82, na época da entrevista – daí a questão dos *grupos de risco* para o Coronavírus. De fato, mesmo atualmente, na metade do ano de 2022, em todos os meios comunitários de comunicação sabemos de notícias de uma ou outra pessoa, da nossa convivência, infectada pelo Coronavírus. Além do clima de receio, ainda havia as saudades dos encontros, das rodas de choro presenciais. Estas hoje, já voltaram a acontecer, embora eu perceba que com menos gente que antes.

CAPÍTULO 1 – O CHORO E A RODA DE CHORO

1.1 Sobre o choro

O choro, como veremos, é um estilo musical multifacetado, principalmente por suas origens. É recorrente a noção de que é uma versão abasileirada da polca europeia. Mas há também a influência fundamental dos ritmos africanos – principalmente o *lundu* (Lopes, 2019). Com instrumentos de origem europeia, principalmente, é um gênero que se inicia no Rio de Janeiro, ao final do século XIX. Entretanto, há quem acredite que o gênero só vai se consagrar mesmo com Pixinguinha e suas composições, um pouco mais tarde. Além disso, este ícone lançaria mão da formação do *regional* – um grupo de músicos diferenciado e amplo em quantidade de instrumentos (Souza, 2009). No mais, é apresentado um pouco da estética do choro em si: sua dolência, delicadeza, gostosura etc. (Lopes, 2019). Haveria, também, características mais concretas, como as *baixarias* dos violões (Portela, 2003) e a estrutura de três partes para cada peça (Souza, 2009).

Historicamente, um provável estopim inicial do choro encontra-se na bonita música “Flor Amorosa”, de Joaquim Callado, em 1870 (Souza, 2009). Ademais, é interessante notar que tradicionalmente o artista do choro é o funcionário público (Portela, 2003), que tem um mínimo de recurso para comprar seu instrumento; e um mínimo de tempo livre para tocá-lo. São pessoas que, em sua maioria, não sabem ler partitura (Souza, 2009). Logo, o *ouvido musical* é muito importante. Ainda assim, observo empiricamente que, atualmente, a capacidade de ler música está bastante difundida entre os músicos de choro. Outro expoente memorável foi Anacleto de Medeiros (Portela, 2003), que se consagrou com a formação da *banda* (musical).

Em Souza (2009) sabemos que o choro, criado ao final do século XIX, foi perdendo força mais ou menos na metade do século XX – quando a bossa nova brilhou mais. No entanto, em meados da década de 1970, o gênero ganharia nova visibilidade. Isso muito graças aos esforços do sambista Paulinho da Viola, que gravou e divulgou o estilo. Nesse novo momento (e até os dias de hoje, observo), o choro ganhou atenção e interesse dos mais jovens, inclusive.

Enfim, o choro é filho da Europa, é filho de África, é um estilo que exige e demonstra sensibilidade dos músicos e/ou compositores. Sua delicadeza nos encanta, me parece, por ser de uma sonoridade tão simples, mas, de natureza musical tão complexa... A polca,

então, mesclada ao lundu e, ainda, à alma e à subjetividade coletiva brasileira cria, assim, um estilo que, cada vez mais, vem sendo revisitado e recriado por novos chorões. Ademais, é um gênero gostoso, que dá gosto de ouvir e de tocar. E, na união de algo meio erudito com algo popular, se consagrou esse patrimônio da humanidade que, sabemos, já está a encantar o mundo a fora. É uma música que tem a cara do Brasil. País este com tantas mazelas (econômicas, políticas, de discriminação racial e sexual, de saúde), mas com uma força artística-cultural imensurável.

1.2 Roda de choro: um ambiente igualitário?

Muito transparece nas entrevistas – observaremos mais à frente – o lado do choro ser um gênero musical agregador, aberto, democrático. Nas rodas, por exemplo, basta chegar e tocar. Assim, basta o músico ter a intenção de tocar choro que os espaços propícios estariam abertos para ele. Na maior parte das entrevistas, é tido que diferenças de nível (técnico, teórico) entre os músicos não acarretariam discriminações, mesmo àqueles que sabem pouco, ou que são iniciantes. Ou seja, se você tem um instrumento, se você sabe o básico do choro e do samba, já está apto a participar das rodas de choro pelo Brasil.

No entanto, seria isso uma verdade absoluta? Cogito que essa igualdade exposta logo acima seja real, mas *no contexto dos meus entrevistados*. Notoriamente, a entrevistada Lenora abre uma brecha para que se entenda que o clima de amizade, fraternidade e igualdade é constante nas rodas e eventos que meus pesquisados costumam participar, mas não em todas as rodas do gênero. O G6, por exemplo, por se tratar de pessoas acima da meia idade e, ainda, (na maioria) aposentadas condiciona a um tipo de relação específica. São pessoas que, de antemão já buscam uma relação mais relaxada e leve com a música. E nisso não há demérito nenhum. Mas haveria rodas bem mais competitivas, em que a habilidade virtuosística do músico importa sim, havendo discriminações nesse sentido. Lara Filho *et al* podem nos alertar nesse sentido:

(..) uma [falsa] visão romântica da Roda de Choro, como sendo um local que as pessoas frequentam por motivos nobres e altruístas, movidas apenas pela beleza da música e dos encontros entre pessoas, onde reinam a mais perfeita harmonia e as mais sólidas amizades, e onde não há lugar para mesquinhas e outros sentimentos e atitudes vis e baixos. Essa visão romântica é, obviamente, equivocada e distante da realidade (Lara Filho *et al*, 2011, p. 152-153)

O que problematizo aqui é que, essa visão quase ingênua do meio musical do choro já de início deva ser relativizada. Ou seja, de fato há um clima notável de igualdade e agregação

com pouca (ou nenhuma) discriminação dentro da estrutura social e musical aqui em análise. Entretanto, tal condição, muito provavelmente não se estende ou se pulveriza para *todos* os locais e contextos em que a música, e principalmente o choro, acontecem. Logo, penso que devemos guardar ressalvas no sentido de se compreender o choro como um meio totalmente aberto, amigável, igualitário. Porém, tentar compreender que em cada contexto ele pode se apresentar de maneira diferente. E que a peculiaridade do choro da Escola de Choro e do G6 pode, sim, ser a igualdade.

Poderíamos correlacionar o clima de igualdade e amizade na ocasião pesquisada com o texto de Feld (2015). Nele, observamos uma sociedade prioritariamente igualitária – os Kaluli – e como essa igualdade se traduz na produção de sons. No caso, os sons estão ligados à estrutura da sociedade. No pensamento de Lomax, presente no referido texto, a música de cada sociedade é padronizada. Logo, haveria uma forte relação entre música e estruturas sociais. Ademais, os Kaluli de Papua Nova Guiné são uma sociedade sem classes. Ou seja, tudo se dá na base da cooperação baseada no parentesco e na amizade, inclusive a produção e distribuição de alimentos. Assim sendo, todas as performances sonoras Kaluli têm um certo caráter de *coletivismo*, mesmo que cantada por um único cantor. Focados na emoção e na comoção, os cantores e compositores não se mostram competitivos entre si. O som deve fluir como um curso de água, fazendo o ouvinte viajar para além do momento imediato. Essa comoção é o objetivo principal, já que os intérpretes não ganham prestígio social. Entretanto, apesar da política e economia igualitária, os Kaluli são um pouco desiguais em questões de gênero.

Afinal, uma das principais virtudes da música Kaluli é manter a igualdade entre as pessoas de seu povo. No pensamento de Erickson (ainda em Feld, 2015), vemos que a música traz um sentimento de segurança e de identidade social e comunitária ao indivíduo. Logo, a música mostra quem somos e onde estamos, onde habita a emoção social e o sentido do mundo. É certo que cada estrutura social é diferente, ainda que suas sonoridades sejam similares. Mas, também, que as estruturas sonoras são coerentes com as estruturas sociais das quais fazem parte.

Lara Filho *et al* (2011) faz um apanhado sobre o que é a roda de choro e suas características. A roda de choro seria algo informal, as fronteiras entre quem é músico e quem é audiência não estariam bem delimitadas. Além de que, a roda tem um viés de encontro e de lazer. Essa performance não precisa de ensaio, é aberta e agregadora. Contudo os músicos devem ter um mínimo de domínio técnico. Indo além, os autores

observam que a música *cria* relações interpessoais. Uma comparação profícua em tal sentido é entre a roda de choro e a capoeira.

A roda precede o choro e permanece até hoje em resistência. Ela está fundamentada na amizade, na lealdade. É uma festa com comes, bebes e diversão. Entretanto, a roda possui hierarquia, baseada na habilidade do músico e em sua respeitabilidade. Assim como na capoeira, existe algo lúdico, permeado por malandragem, dissimulação e improvisação. Interessante notar que existem fatores musicais e sociais. E que se trata de um evento oposto à formalidade dos teatros. Não obstante, há rodas híbridas, com características de roda e de apresentação.

Ainda, haveria a diferença básica entre roda e apresentação. Alguns acreditam numa positiva fusão dessas duas. Contudo, a roda seria a *matriz* do choro. Além disso, existiriam rodas consideradas amadoras ou profissionais. Outra questão é a amplificação do som, que também seria contrária às tradições. Apesar de alguns pensadores do meio não acreditarem na possibilidade de hibridismo entre roda e choro, tal coisa acontece muito nos dias atuais.

1.3 O que é o choro? Percepções

Antes de nos atermos às entrevistas, falo um pouco das minhas percepções. Para mim o choro é um gênero alegre e inclusivo. Alegre, porque suas melodias são algo como “saltitantes”, com ritmos complexos, mas com sabor de simplicidade. Além de terem o sabor da nossa cultura popular. Noto que a maioria das rodas de choro de Brasília são abertas a novos músicos, daí seu caráter inclusivo. Ainda assim, me parece implícito o pré-requisito de certo nível mínimo de habilidade para que um músico permaneça bem-quisto nas rodas. Casos de exclusão são raros, mas já vi acontecer. Concordo com a concepção (presente em Lenora) de que *há rodas e rodas*, com os mais diferentes níveis de exigência.

Lenora

Eu acho que a proposta da roda de choro é essa, né? É uma roda de pessoas tocando, quem quiser chega e se ajunta e toca. Junto. Né? Você pode nem saber o nome da pessoa do lado. Mas você senta lá e aquilo é tão democrático, a música, que você toca junto. Então, eu achei muito bacana. Outra coisa que eu achei interessante é o fato da diferença de nível, né? De conhecimento musical, de instrumento mesmo. Então assim, chegava lá na roda você tinha, desde aquela pessoa que tava aprendendo as primeiras músicas, e outra pessoa que já tocava o livro inteiro. E isso faz diferença, entendeu? (...) Diferente de

outras rodas que já tentei participar e que eu percebi muito essa coisa de “eu que toco bem”, sabe? Fulano é... e aí puxava a música e muita gente ficava pra trás. Aí eu falei: puxa, isso é tão diferente do G6 que pra mim não serve. E aí, eu voltei, sabe? Então, eu achei muito interessante essa coisa democrática, aberta, com muita consideração como outro, né?

Hamilton

E tô brincando lá com a Escola de Choro, né? Você conhece o Serginho, que é o nosso professor. Então, é... hoje eu estou com 82 anos. E continuo brincando, me divertindo lá. Ontem mesmo, ontem domingo, eles agora, o último domingo de cada mês eles criaram, eles têm uma roda de choro lá com os bambas de lá, com os feras. Você conhece o Pablo, o Márcio, aquela turma toda. O Henrique, que hoje é diretor da Escola. Eles fazem uma roda de choro e dão oportunidade aos alunos que quiserem tocar.

(...)

D: Legal, legal, é... a música você sempre levou como um hobby, né?

H: Como hobby, é, como hobby

D: E você não pensou em profissionalizar e tal?

H: Não. Não. Não. É, mesmo depois de terminar o curso na Escola de Música. Eu já tinha mais de 70 anos quando terminei o curso lá, né? Já não tinha propósito de profissionalizar. A ideia mesmo era brincar, poder tocar nas rodas de choro.

Allan

Quando eu vim pra Brasília, é que por causa do Clube do Choro eu fiquei, me aproximei. Aí, eu descobri lá que tinha a Escola de Choro. E aí eu entrei pra aprender. Mas, eu gosto de violino. Aí eu entrei pra aprender violino. E com o tempo que eu fiquei lá eu também peguei, comecei a estudar bandolim. E ainda hoje, eu estudo os dois instrumentos. Só que o violino, eu não estudo mais lá. Eu estudo numa outra escola. Na Escola de Música. De Brasília. E o bandolim, eu continuo na Escola de Choro Raphael Rabello. E é uma... por causa do estilo, é uma... é diferente, eu gosto de qualquer choro, né? Então, eu acho que é uma música mais agradável. E, como eu gosto de tocar, então, o choro é exatamente isso. Você... são poucos choros cantados. Então, a gente tem mesmo que tocar e tal. Então eu acho que o que mais me fez aprender o bandolim foi isso. De poder executar as músicas.

(...)

Quando eu vou pra Goiânia, lá tem alguns bares lá que têm roda de choro. Aliás, qualquer lugar do Brasil que você for tem roda de choro. Isso, também, é um dos motivos. Então, assim: por que que eu toco um instrumento? Eu toco o meu instrumento pra eu conhecer gente. Pra compartilhar com as pessoas, também. Então, esse é um dos motivos. Então, quando eu vou pra Goiânia, por exemplo. Já tem uns dois ou três lugares lá, que eu que se eu pegar meu bandolim e meu violino e for pra lá, tem gente lá que vai tá tocando. Sabe? Então, eu já toquei nos bares. Eu toco muito num bar lá, que chama Cartola.

Reinaldo

Mas aí eu entrei na Escola de Choro. Foi mais fácil entrar e, aí conheci pessoas da minha sala, da sala do lado, que também, um pouco já se conheciam. A gente começou a tocar ali depois da aula, né? E o choro, ele é muito agregador, ele, a gente gosta de tocar junto. Assim, tem essa tradição. A gente começava a tocar e tal e... aí já tinham 3 meninas que já se conheciam do semestre anterior, tinham tocado já, tinham feito uma reunião um dia, lá. E aí continuou um pouco essa história e a gente resolveu fazer uma reunião na casa de alguém.

(...)

E começamos a fazer reunião, assim, na casa de um, de outro. Era aos domingos à tarde. E a gente tocava, também, depois da aula no Clube do Choro, na Escola de Choro. E um colega deu o nome de “Chorões do Cerrado” pra esse grupo. Não era um grupo que se apresentava. O objetivo era se juntar e tocar, como uma roda de choro. Esse grupo foi crescendo, assim, era inclusivo. As pessoas recebiam muito bem os outros. (...) . Então, esse grupo ficou muito amigo, assim, sabe?

Lucila

D: Ah e assim, você começou no oboé tocando música clássica? E já foi pro chorinho, já? Oboé, flauta...

L: Foi, música clássica. Não, toda a minha formação é acadêmica. O chorinho foi agora. É, a minha formação na escola de... No Instituto de Música eu tocava flautinha doce, eu tocava choro. Já tocava choro. E tocava música medieval, também. Quando eu fui pra Escola de Música, é acadêmico mesmo. É música erudita pesada, mesmo. Aquela coisa acadêmica bem pesada. Na UnB, também. Então, só depois 2001, eu entrei na Escola de Choro.

Constantino

Aí quando eu me aposentei eu queria uma atividade pra passar meu tempo. Aí eu fui no Clube do Choro pra tocar gaita. Foi aí que eu comecei a tocar gaita com a turma. Tem uns seis anos mais ou menos.

(...)

C: Mesmo que seja numa festinha, numa coisinha, a graça que a gente tem, o prazer é se apresentar pros colegas. Nisso eu tenho muito prazer. (...) Eu tenho muito prazer em estar me apresentando. Desde o fim do ano no Clube do Choro né, a gente fazia aquela reunião, nós tínhamos o nosso grupo. Aí a gente ensaiava as músicas pra se apresentar no auditório. Rapaz, aquilo era uma festa. Subir naquele auditório lá e tocar. Moço, a adrenalina ia a mil por hora!

Mirian

E aí comentaram, quando eu ia me aposentar. Que eu poderia ou fazer ou Escola de Música ou Escola de Choro. Aí a Escola de Música, eu não tava com pique de Escola de Música. Eu falei não, Escola de Música é muito acadêmica. No momento deixa eu ver como é que eu vou ficar. Se eu vou ter pique praquilo tudo. E aí eu fui escolher a Escola de Choro. Que é uma coisa mais leve, que no momento... Pra ver se me adaptava.

Carnaúba

D: E aí você foi estudando com o Pablo. E como é que você conheceu as pessoas do G6? Chorões do Cerrado e G6.

C: Ah então, isso foi um convite que dentro ali, eu estudava com o Ademar, com o Constantino, com o Reinaldo. E aí, veio o convite, né? Ah, se você tiver, quiser participar é aberto, né? Basta aparecer lá às sextas-feiras, de manhã. E aí, eu fui. Fui bem recebido, né? Pela turma, como recebem todos, né? Eu fui, assim, bem assíduo, né? E fui aprendendo o repertório, bastante, e fui me entrando ali no grupo, né? Foi muito legal. Tem sido, né? Porque ainda, a gente se encontra.

Karla

O Clube do Choro eu sempre frequentei desde criança, desde adolescente. Eu gostava de ir nos shows ali nos finais de semana. E numa dessas que eu estava passando sábado pela manhã eu vi uma roda daquelas rodas de fim de semana. Pronto, aí também eu falei: Opa! É aqui que eu quero estudar. Aí foi quando eu comecei a investir também em como entrar no Clube do Choro.

1.4 Problematizando as entrevistas

1.4.1 Uma igualdade própria

Observamos então, nos trechos aqui citados, um clima de liberdade, igualdade e fraternidade (lembrando o velho lema da Revolução Francesa) nas rodas de choro. Desses três, me parece que a igualdade e a fraternidade brilham mais. Igualdade, pois nas rodas nenhum músico é tratado de forma discriminatória em relação a outro – principalmente quando há diferenças de nível de habilidade entre os músicos. Fraternidade, pois o clima dos encontros é de irmandade mesmo. Além do mais, o próprio grupo, ora chamado G6, ora Chorões do Cerrado, é o que se poderia chamar de “irmandade”. É um clima de amenidade, tranquilidade... Então, conversa-se um pouco, toca-se um pouco, bebe-se café. Críticas mesmo são raras. Mesmo quando ocorrem, são sempre dadas com o máximo respeito. Em vista disso, atritos são raros e quando acontecem não ocasionam maiores repercussões.

Entretanto, o que gostaria de destacar é que essa igualdade (e fraternidade) aqui presentes não são características absolutas no meio do choro. Assim sendo, tais peculiaridades estão presentes bem mais no contexto aqui apresentado. Aprofundando, no texto de Feld (2015), observamos que a estrutura sem classes e igualitária da sociedade Kaluli se *retroalimenta* com a produção de sons. Ou seja, é uma sociedade que, por ser igualitária, faz sons com viés igualitário – focados na comoção e não na competição. E, de retorno, os sons produzidos terminam por fazer a manutenção dos valores próprios à sociedade em análise. Assim, algo parecido aconteceria com os entrevistados. Por serem todas pessoas de idade madura, muitos aposentados, alunos da Escola de Choro e amadores na música, o clima de igualdade já estaria dado de antemão. Por isso, as relações igualitárias seriam nada mais que a confirmação disso.

Relacionaria também o que as entrevistas dizem sobre as idiosincrasias do choro, com o trabalho de Seeger (2015) sobre os Kisêdjê. Este autor busca entender o papel da música em tal sociedade. Ainda, o autor foca na performance musical e se pergunta *por que* se faz música em dado contexto. Ademais, em um estudo de *antropologia musical* ele se questiona sobre como a música pode criar aspectos da vida social. Ora, a vida dos Kisêdjê é pautada pela música – que é som, ora pela emoção. Já, uns dos objetivos claros dos sons

produzidos pela cultura em pauta é *kin* ou “euforia coletiva” – muito presente na Festa do Rato, celebração sazonal dos Kisêdjê.

O choro, assim como a produção musical Kisêdjê termina por criar aspectos de vida social – como amizades, relações de afeto. Logo, observo que um dos notáveis papéis sociais do choro parece ser justamente essa agregação entre pessoas através da música. Além desse poder de sociabilização, entra em pauta a sensação de euforia... É perceptível que um pouco desse intenso sentimento muitas vezes surge nos encontros do choro, às vezes mais, às vezes menos. Além disso, as rodas de choro têm um quê de cerimônia, onde tudo é festa. Assim como a sazonalidade de acontecer as voltas dos fins de semana – pois o performar choro tem seu momento certo. Ainda, observo que, assim como para os Kisêdjê, no âmbito do choro é importante “saber ouvir” para que a coisa flua. Até porque, na visão de Seeger (2015), a música não é apenas som, mas um processo, e dentro de um contexto. Aprofundando, haveria uma relação entre tal arte e a *identidade* de quem a pratica. Por exemplo, poderíamos dizer que o choro é um som cheio de brasilidade.

1.4.2 Entrevistas: como o choro é vivido

Como podemos observar nos trechos das entrevistas, o choro – assim como observado nos *autores* do começo do Capítulo – é vivenciado como um **hobby**. Assim como alguns chorões do início do século passado, as entrevistas nos mostram pessoas que vivenciam o choro com leveza e desprendimento. Constantino entrou na aula de gaita da Escola de Choro pois buscava, como diz: “uma atividade pra passar meu tempo.” Entretanto, cabe salientar que a busca por virtuosismo, constatada em Souza (2009), não parece ser tão importante no contexto aqui pesquisado. Contudo, Lenora relata sobre outras rodas de choro, em que a dinâmica é diferente daquela do G6. Nelas, haveria mais competitividade e até o hábito de tocar deixando os outros “para trás”. Já Miriam enxerga a Escola de Choro como “uma coisa mais leve” que a Escola de Música de Brasília, por exemplo. Ainda, Hamilton se utiliza do termo “brincar”. E, pelo que é observado nos textos analisados, essa mesma leveza de encarar a música parece estar, às vezes mais, às vezes menos, presente desde os primórdios do choro.

Entretanto, cabe lembrar que estamos falando de um contexto específico. De rodas de choro específicas. Em Lara Filho *et al* (2011), observamos que o choro pode, sim, ser um meio competitivo e desafiador – além de nele haver possíveis picuinhas,

desentendimentos. A busca por virtuosismo e excelência técnica também pode estar mais ou menos presente. E um mínimo de “habilidade” pode ser preponderante na hora de um músico de choro ser bem aceito em uma roda de choro, ou talvez ser rejeitado. Isto é, existem contextos e contextos. A leveza, a tranquilidade a amizade são características marcantes do contexto do G6 – assim como a valorização da interpretação, e um certo despreendimento da procura por excelência técnica. De fato, é como o Serginho, professor de flauta da Escola de Choro, já disse em certa aula: “na música há espaço para todos”. Logo, sem julgar sobre qual é a melhor maneira de viver e encarar a música, tracemos aqui um relato etnográfico, tendo respeito e sensibilidade, mas, mostrando o modo como meus nove entrevistados pensam e agem com relação ao choro.

Uma questão que creio ser importante ressaltar é a relativa **popularidade** do choro em terras brasileiras. Allan chega a dizer que em “qualquer lugar do Brasil que você for tem roda de choro”. Os textos apontam uma “era de ouro” do choro no início do século XX; um certo esquecimento do gênero certo tempo depois; um *boom* revitalizador na segunda metade da década de 1970. Ainda assim, após tudo isso, teria havido mais uma “exaustão” do estilo (Souza, 2009). Entretanto, nossos entrevistados mostram que, em pleno 2021, o choro ainda tem vez e relevância cultural no Brasil. Claro que essa percepção diverge entre as entrevistas. A meu ver, talvez seja necessária maior divulgação e mídia para o choro... Por exemplo, quando Karla observa uma roda de choro matinal do Clube do Choro ela se apaixona: “Opa! É aqui que eu quero estudar.”

Também relevante sobre o choro, a meu ver, é seu **caráter agregador**. Reinaldo: “E o choro, ele é muito agregador, ele, a gente gosta de tocar junto.”. Esse papel de incluir diversos músicos também aparece nos textos analisados no começo do atual capítulo. E Lenora diz: “Eu acho que a proposta da roda de choro é essa, né? É uma roda de pessoas tocando, quem quiser ‘chega’ e se junta e toca.” A entrevistada também fala da democracia da roda de choro, notadamente a roda do G6. E do respeito às diferenças de nível técnico entre os participantes. Ainda, a roda – pelo menos a do G6 – seria uma “coisa democrática, aberta, com muita consideração com o outro.” De fato, tocar choro é tocar junto, no meu entendimento. Carnáuba conta como foi “bem recebido” pelos participantes da roda de sexta-feira do G6, assim como todos os novos músicos que querem participar dela o são.

1.5 Sobre o choro em Brasília

1.5.1 Peculiaridades

Tópico abaixo embasado em Portela, 2003.

Indo de encontro à invasão cultural que, segundo Portela (2003), ocorre no Brasil, em 29 de abril de 1998 cria-se a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello (Escola de Choro, s.d.) Onde alunos de todas as idades passam a estudar. A autora fala de uma expansão e flexibilização do choro em Brasília. E a partir disso, de sua relevância no cenário musical e seu estilo próprio. O próprio Hamilton de Holanda (conhecido bandolinista) comenta um pouco sobre a “energia” e a mistura de culturas e ritmos que ocorre na capital do país. A cultura musical brasiliense é diversificada: aqui se toca e se ouve jazz, rock, frevo, forró... Tal profusão de estilos importa muito para a criação de um estilo próprio de “chorar” (tocar choro). Portela chega a comparar o virtuosismo dos músicos de choro daqui com os “malabarismos” do *heavy metal*. Ou seja, a riqueza cultural e musical do choro de Brasília é incrível e original.

1.5.2 Abordagem histórica, personagens históricos

Tópico abaixo embasado em Portela (2003).

O choro já estava presente desde a origem de Brasília – com apoio da Rádio Nacional e do próprio ex-presidente Juscelino Kubitschek. Naquele momento, Pernambuco do Pandeiro e seu regional (um tipo de grupo “grande” que toca choro, como já visto) foram expoentes importantes dessa época inicial. Pernambuco e outros agiram como agentes agregadores para o choro. E com o passar do tempo, valorosas rodas de choro se formaram, muitas no Plano Piloto de Brasília. Entretanto, sobre a questão dos recursos, vale salientar que de início, certos músicos não conseguiam nem mesmo se deslocar das cidades satélites (onde residiam) para o Plano Piloto (Brasília), devido a terem pouco poder aquisitivo. Notavelmente, nomes como Waldir Azevedo, relevante expoente do choro, também esteve na cidade por certa época. Avena de Castro foi outro importante divulgador. E, também, fundador do Clube do Choro. Outro nome forte foi Bide da Flauta, amigo próximo de Pixinguinha.

Com o passar do tempo, emerge em Brasília o que se pode chamar de um “estilo próprio”. Além disso em Brasília, passaram importantes nomes da música. Em 1977 surge o Clube do Choro, no governo de Elmo Serejo. Alguns de seus fundadores foram Avena de Castro

(primeiro presidente), Neusa França, Hamilton Costa e Francisco de Assis Carvalho (o Six). Todos eram musicistas. algumas rodas de choro de relevância foram acontecendo, principalmente na Asa Sul (Brasília). Francisco de Assis é um interessante exemplo de funcionário público (Banco do Brasil) que se envolveu com o choro. No início, o Clube do Choro sofria de graves carências financeiras. Às vezes, participantes tinham que se utilizar do patrimônio próprio para poder adquirir mesas, geladeira e fogão, por exemplo. Reco do bandolim foi um presidente que logrou revitalizar o ambiente do Clube. Armandinho Macedo e o próprio Raphael Rabello (conhecido violonista) teriam cooperado para essa transformação. Shows passaram a ocorrer com frequência no espaço. Um fato notável é que Fernando Andrade, representante do mestre da arquitetura Oscar Niemayer, também teria colaborado para pensar uma reforma do espaço do Clube.

CAPÍTULO 2 – TRAJETÓRIAS DE MÚSICA E DE VIDA

Introdução ao capítulo

Aqui buscaremos evidenciar quem são nossos entrevistados, enfatizando um ponto de vista musical. Supõe-se que, a partir do trajeto percorrido até hoje, se encontrará a base que formou a maturidade artística desses indivíduos. De certo, são pessoas que tiveram suas influências e suportes, cada uma de modo diferente. Assim, por exemplo, um sujeito foi mais ou menos autodidata; outro teve uma família e/ou comunidade mais ou menos musical; um mais, cedo ou tarde obteve contato com professores do(s) instrumento(s) que toca... tudo isso cria a salada musical que é esse grupo de músicos, principalmente, amadores.

2.1 Infância e música

Neste capítulo, relaciono os relatos da infância e da música neste período da vida, principalmente, com as reflexões de Feld (2015) sobre os Kaluli. Junto com esse autor, observaremos a relação entre um *cotidiano musical* e a importância atribuída a uma *competência sonora* desde a infância dos entrevistados. Principalmente sobre o primeiro, há uma relação que se desdobra em uma sociedade na qual a música faz parte do dia a dia. Nela, os sons estão relacionados com a estrutura de sua sociedade, que é igualitária, pautada no parentesco e na amizade. Além disso, na sociedade Kaluli é como se não existisse música, tamanha a naturalidade com que a produção de sons faz parte do cotidiano. Além do mais, entre tal população a música é produzida objetivando a comoção, e não a competição. Logo, torna-se um ato muito natural, como comer, beber, conversar ou dormir...

Percebe-se nesse princípio de capítulo o quanto a música pode estar, de alguma forma, presente na vida das pessoas desde a infância. Isso se afina com nosso problema de pesquisa, pois pode demonstrar como a música entrou na minha vida e na de nossos entrevistados. E então, como essa arte atinge a importância atual, onde o gosto por performar choro e música é verdadeiro, ainda que se expresse de forma amadora (sem retorno financeiro). Assim, buscaremos entender como esse início de trajetória reflete na vida musical que esses entes têm hoje. Sabendo que instrumentos e músicas faziam parte do cotidiano e interessavam no começo da vida, podemos compreender melhor como estas mesmas questões se apresentam hoje para os indivíduos em análise. Logo, será

possível entender melhor quem são esses sujeitos, musicalmente e mesmo em outras áreas da vida.

Também é notável que as experiências variam. Por vezes, toca-se um ou outro instrumento no início da vida – estes objetos também com boa variação. Em outros casos, participa-se de eventos musicais memoráveis. Às vezes, as memórias musicais vêm de dentro de casa mesmo, do ambiente familiar (do qual vou tratar melhor no próximo tópico). Assim, o que se vê é um conjunto de indivíduos com infâncias mais ou menos musicais. E cogito que aquilo que se ouviu ou tocou nas idades primeiras serve para formar os músicos que estas pessoas são hoje (questão também melhor apresentada mais a frente). Vamos, por agora, nos aprofundar sobre os relatos de infância, música e vida de nossos entrevistados.

Antes disso, lembremos que, em Feld (2015), percebe-se como a competência sonora e o cotidiano musical são valorizadíssimos dentro da sociedade Kaluli. Os exemplos expostos abaixo parecem me remeter a essa sociedade por aproximação de valores, em uns casos mais, em outros, menos. Saber se expressar através de sons organizados poderia ser, então, algo fundamental para algumas sociedades. E ousar dizer que, para algumas famílias e comunidades (atuais), tal arte pode ser também muito incentivada, valorizada e até mesmo cobrada. Observo, também, que muitas crianças são direcionadas pelos pais ao aprendizado da música. Ou, pelo menos, são apresentadas com instrumentos musicais para que iniciem seus estudos como uma brincadeira autodidata. Outras vezes, parentes tomam o lugar de professores.

Durante as entrevistas, não são raras as ocasiões em que a importância da música já faça parte da vida das pessoas desde a infância. São famílias em que a *competência sonora* (nos termos de Feld, 2015) parece ser bem valorizada em seu âmbito. Este conceito se encontra relacionado com outro termo Kaluli, que é *tornar-se duro*. Tais termos expressam que, além de outras qualidades fundamentais, como falar bem, caçar bem ou ter força física, também é fundamental saber cantar, compor músicas ou tocar (tambor) – só assim um indivíduo será bem-sucedido e bem-visto dentro da aldeia. Ademais, é preciso saber escutar ativamente e sensivelmente. Então, sobre isso tudo: “A produção de som é altamente valorizada e considerada necessária para sobrevivência, expressão e interação social para todos os homens e mulheres Kaluli (Feld, 2015, p. 187).” Então, saber expressar-se musicalmente é uma qualidade básica para a sociedade em análise.

2.1.1 Competência sonora e cotidiano musical – diálogo com Feld (2015)

Com a meta de relacionar as memórias infantis com os dias de hoje, perceberemos que, para alguns de nossos entrevistados, parece que a valorização da competência sonora e de um cotidiano musical já estão presentes em suas vidas muito cedo. Também, observaremos se isso elucida um pouco a perceptível busca, atual e infindável, por tal competência artística, ainda que se expresse de forma preponderantemente amadora no choro. Logo, seja pela família, pela vizinhança, escola, amigos etc., o contato com a música, e mesmo o fazer música, geralmente é logo estabelecido. É importante nos atermos a isso para compreender a dimensão que a música vai ganhando ao longo do tempo na vida dessas pessoas. E então, poder revelar como um passado (ainda que distante) pode se fazer bem presente, ainda mais quando o assunto é a música – esse é o nosso objetivo. Vamos explicitar agora alguns exemplos disso.

Eu mesmo tive experiências de estudo musical bem cedo em minha vida. Com seis ou sete anos iniciei meus estudos de flauta doce e solfejo na Escola de Música de Brasília. Para mim, lembro que tudo era uma brincadeira, mas que eu me dedicava bastante por sentir que aquilo era algo importante na minha rotina. Além de que, as aulas eram momentos de socializar; se desafiar e aprender; perder um pouco da timidez por meio da expressão musical.

Constantino

Rapaz, deixa eu falar da minha trajetória como músico. Porque eu não sei se vou ter muito como ajudar não. Porque eu sou totalmente amador! Muito amador mesmo. Só pra você ter uma ideia eu nunca frequentei uma escola de música na infância, na adolescência... Eu só vim estudar música no Clube do Choro depois de adulto, depois de aposentado. Mas eu sempre gostei de música. Deixa eu te contar como é que eu fazia. Meu pai sempre me comprava uns brinquedinhos: um xilofone, uma flauta doce... umas coisinhas que vinham uns papezinhos ensinando a gente a tocar. Acho que com 4, 5 anos, 6 anos por aí eu fui me familiarizando. Aí eu fui aprendendo, meus colegas, meus irmãos também. Família grande, 10 irmãos. Cada um tentando aprender uma música diferente da outra. E por aí eu comecei a desenvolver. Mas aí com 9 anos eu ganhei uma gaita. (...) Mas era bem simples, não tinha os sustenidos e os bemóis. Eu achava estranho porque tinha músicas que eu não conseguia tocar. Mas eu tocava umas marchinhas de carnaval, aquelas coisas: “Mamãe eu quero, mamãe eu quero”... tudo bem simples. E fui desenvolvendo, e fui tocando aí. Mas aí com dose anos meu pai comprou um violão. Não era meu, era da casa, da família, porque... família grande né? Aí cada um queria tocar, tocava um pouquinho. Um aprendia um pouquinho com um, um aprendia um pouquinho com o outro... e fui também desenvolvendo, aprendi muita harmonia. Aí eu toquei muito: gaita e violão. Foi assim meu aprendizado. Tudo de ouvido, sem frequentar nenhuma escola.

Lenora

D: É... Como é que era, assim... Como é que era a vivência em Vitória da Conquista? Que você se lembra.

L: Aham. Eu tive lá até 9... 8 anos de idade. Morei lá até os 8 anos de idade. Bem tranquilo. (...) Aí, já nessa época, muito envolvimento com música. Porque meu pai gostava muito de música. Ele tocava violão. Então, a gente já tinha muito contato com música, né? Rodas de violão, essas coisas. Fiquei lá até os 9 anos de idade. Não sei se é nesse aspecto que você tá perguntando...

(...)

Depois, nós fomos pra Salvador. Aí, eu morei em Salvador mais uns 2 anos.

(...)

A gente saía muito. Muito contato com a música, que minha família gostava muito, né? Então, assim, é... Show no teatro... Música na praça... Né? Coisa desse tipo. É... e nessa época, eu... Basicamente foi isso. Foi nessa época que eu comecei a aprender violão com o meu pai mesmo, dentro de casa. A gente gostava muito de música.

D: Ah, você tem toda essa história na música, né?

L: É, é uma coisa, assim, desde berço, assim. Meu pai cantava pra gente, quando a gente era bebê, pra dormir. [risos] Aí ele tocava violão e cantava pra gente. É uma história muito longa com a música, assim sabe? Né? A gente conhece muito, principalmente música instrumental, né? Lá, na minha casa a gente ouvia muito, né? Assim, eu diria mais do que a música vocal, né? Com cantor e tal. Então, a gente sempre ouviu muito. Jazz, né? Blues, essas coisas. Então, assim, é uma história bem antiga mesmo com a música, né?

Lucila

Nesse meio ínterim, minha família de músicos, né? E eu nunca fui boa em música. Eu era atleta, eu era nadadora. Aí, por causa de um problema de retina, descolamento de retina, tive que parar de nadar. E eu substituí pra música. Eu era a pior de toda a família, porque a família tem ouvido maravilhoso, eram músicos, mesmo. Eu era desentoadada, sem jeito. Mas, eu comecei a aprender a flau... piano, com a minha tia, odiava. Isso já no Rio eu comecei a aprender piano com 8 anos. Já odiava, eu ia chorando pras aulas porque eu não suportava tocar piano.

Reinaldo

Pois é, a minha relação com a música era mais de curiosidade do que de oportunidade. Antigamente as oportunidades eram menores. A parte econômica também. (...) Então, eu tinha mais, assim, eu via um piano, ficava olhando, assim, curioso. Lá em casa em Caruarú, por exemplo, eu sempre gostava de parar nas rodas de repente, né? Dos repentistas. As vezes tocava alguma coisa na rua também. Tinha uma banda de pífanos, também, que eu gostava de ouvir. Ouvia muito, assim, do nada eles tocando na feira de Caruarú, tocando em alguma inauguração e tal. Então, sempre tive curiosidade com a música. Mas, meu primeiro contato, assim, com um instrumento eu vi num programa com o Moacir Franco com um camarada com uma marimba. Fez uma brincadeira, pendurou um bocado de garrafa e enchia de água e dali ele conseguia tocar várias músicas naquelas, naquelas garrafas. Aí eu peguei, com as garrafas do meu pai, que tinha em casa. E fiz a mesma coisa. Fiz uma marimbinha assim e, do nada, não tinha conhecimento nenhum. Mas, botei mais água em uma, menos em outra pra dar as notas. E tocava umas músicas

ali. Eu não tenho noção do que que realmente saia. Que qualidade, que afinação que eu conseguia. Mas, eu brincava com aquilo, assim. Aí meu pai olhou aquilo e disse: Ah... você gosta de música, então, lá na Feira de Caruarú tem... tem uma banca lá que faz... o cara vende violão. Eu vou... Você toma um dinheiro aqui, você vai lá e compra um violão. (...) E aquilo ali eu tentava tirar uma música, também. E não saía, não devia sair grande coisa não. (...) Eu e meu irmão a gente brincava um pouco com aquilo ali. (...) Mas, violão sem mestre, é difícil você aprender alguma coisa.

Esses depoimentos mostram um cotidiano de música e valorização da competência sonora desde a infância. Creio que tais aspectos são relevantes para perscrutar melhor os caminhos musicais trilhados por essas pessoas – para compreender melhor porque uma ou outra escolha foi feita; para enxergar com mais profundidade o que hoje esses músicos tornaram. Sem prestarmos atenção a esse passado, e como ele se relaciona com o presente, jamais poderemos bem problematizar a questão ontológica do que é ser um músico. Por isso, tecerei aqui alguns comentários.

A infância, que hoje nos enche de memórias, não é menos importante para aquele que se torna músico. Ainda que, no início da vida, não saibamos bem o que é música, esta encontra-se presente desde muito cedo: no rádio ligado no dia a dia, nas festas com aparelhos de som, nos conhecidos que tocam e/ou cantam. Muitas vezes, a arte sonora surge como pano de fundo das atividades cotidianas. Em outras, ela tem papel preponderante. É gostoso lembrar e ouvir composições que já conhecemos a mais de 20 anos, por exemplo. A poesia das letras, o encanto das melodias, tudo como que vai moldando um ser em formação. Assim também, os primeiros instrumentos que aprendemos ou temos contato. Ou os encontros onde a música aconteceu. Tudo isso é muito profundo e mexe com questões atávicas: afinal, o ser humano é, no íntimo, um ser musical.

Observa-se que a valorização da competência sonora parece estar mais ou menos presente nos relatos acima. Parece que os dois homens têm histórias mais fortes de autodidatismo na infância. Já as mulheres recém citadas apresentam o fato interessante de terem famílias fortemente musicais. Lá, esta influência quase que “empurra” os indivíduos da família ao estudo da música. Lucila chega mesmo a reclamar de excessos cometidos no sentido dessa pressão, advinda de seus familiares.

É interessante notar que a competência sonora e a busca por um cotidiano musical em muitas ocasiões parece ser algo advindo do contexto social, mas também inato, próprio do indivíduo e nem tão relacionado ao contexto familiar – ainda que influências sejam sempre preponderantes. Isso remete ao texto de Seeger (2015) e a crença, presente na

sociedade norte-americana, de que existe o chamado *talento natural*. Esta é a crença em características genéticas que acarretariam no “dom” de um ser humano ser mais, ou menos, habilidoso para a música.

2.2 Família, comunidade, as primeiras referências

Também dentro desse contexto inicial e familiar, relacionando, principalmente, ao pensamento de Feld (2015), observaremos se há uma relação entre música, parentesco e amizade na história de vida em família e em comunidade dos entrevistados. Veremos se há referências musicais dentro desse contexto.

Creio que a importância desse tópico se encontra em vislumbrar ainda mais a concepção artística dos seres músicos. E, nutridos de tais informações, saber qual é a importância de uma família e/ou comunidade, mais ou menos musicais, para esses indivíduos. Somente observando tais aspectos de suas trajetórias será viável saber de onde vem o gosto pela sonoridade musical e como ele se expressa hoje, principalmente de forma amadora, ainda que entusiasta, através do choro. Pois, é na relação entre passado e presente, influências e fluências que encontraremos as respostas para que tipo de artista cada músico se tornou. E, sim, penso ser tal investigação fundamental para esta dissertação. Pois, estamos tratando de pessoas que têm uma trajetória, isso é inegável (na verdade, fundamental). Portanto, tratemos aqui de algumas referências, familiares e comunitárias, para os sujeitos de nossa pesquisa.

Assim como é observável na sociedade Kaluli (Feld, 2015) e Kisêdjê (Seeger, 2015), comunidade, família e mesmo tradição são preponderantes para a formação e entendimento e papel que pessoas, ativas na música, podem ter sobre essa arte. As festas Kisêdjê e o cotidiano musical Kaluli mostram uma profunda relação entre família, comunidade e música. E estas com os mais jovens. Os rituais, tradições e mitos são transmitidos de geração em geração. A maneira tradicional de produzir sons, cantar e dançar, também. É nessa ligação entre os mais velhos “próximos” e os bem jovens – que ainda não sabem quase nada de música – que referências musicais são estabelecidas. Assim, procuremos ver se (e como) algo parecido acontece com nossos sujeitos de pesquisa. E entender o valor das referências iniciais, aqui abordadas, na vida desses seres musicais.

Nas minhas vivências familiares e comunitárias, algo que muito me marcou foi a escuta de um repertório de muita *qualidade*, em meu entendimento pessoal, através de CDs disponíveis em casa. Ouvia João Gilberto (com o sax de Stan Getz), Gilberto Gil, Chico Buarque, Pixinguinha, Caetano Veloso, entre outros. Também observo que o jeito alegre e despojado de tocar instrumentos melódicos – observável em Brasília, principalmente no choro – meio que se entranhou de mim, um pouco já pela influência das aulas de flauta doce na Escola de Música, já citadas, mas, também um pouco pelo que poderia chamar de “osmose” do clima dessa cidade tão originalmente musical.

Allan

D: ãh... E tem alguma história que você queira contar, algum fato? Você tocando e aí aconteceu alguma coisa inusitada...?

A: Tem... Aconteceu o seguinte. Quando eu era menino, eu morava lá em Goiânia e tal. E na minha casa tinham dois barracões, assim, na frente. Que meu pai alugava. E aí, morava um amigo dele, meu pai era policial. Morava um amigo dele, que era policial, também. Num desses barracões, alugava lá, do meu pai. Na época era só ele e a esposa. Não tinha filho ainda não. E ele tocava violino. E eu era garoto, devia ter uns 8, 10 anos. E eu ouvia ele tocando, assim, achava maravilhoso. E aí, eu fiquei com essa coisa do violino na cabeça desde moço. Que tocava lá o violino. Aí, depois de adulto, quando eu comecei a aprender, eu fui passear lá em Goiânia uma vez e esse rapaz é amigo do... ele é meu amigo também, mas, é mais amigo dum irmão meu que tá sempre na casa dele e tal. Aí, ele falou: “Hoje, eu quero te levar lá na casa do João Ubaldo.” Ele inclusive, ele é juiz de direito, agora. “E eu quero que você leve o violino.” Aí, eu levei o violino e falei pra ele que eu tinha aprendido violino por causa dele, de quando eu era criança. De ver ele tocando e tal. Aí, a gente tocou junto e tal. E ele ficou muito emocionado. Então isso foi bacana. Eu, também, me emocionei.

Carnaúba

D: Você tem alguma memória marcante, ali mais antiga, que você se lembre?

C: Tenho, tenho tudo. Do primário, também. Do ginásio, primeiro é que você tinha que fazer exame de admissão, né? Pra você entrar no ginásio, nas melhores escolas, né? (...) Aí fiz, entrei numa escola, né? E era do meu bairro lá, considerada uma boa escola. E foi bacana. Lá mesmo, um dos pontos que... dois pontos que eu achei... ficaram muito na minha memória, né? Eram as aulas de música e de educação física. (...) E tinha uma professora de música muito dedicada, muito legal, também, né? Nessa escola eu fiquei um ano só, infelizmente. Porque aí eu tive que mudar pra um outro bairro lá em São Paulo. E aí, mudei de escola, também. Mas foi um ano muito legal.

D: E aí é... Seu primeiro contato, assim, com música... Como é que foram os seus primeiros contatos com a música? Essa professora... O que que você aprendeu de música lá?

C: Ah, essa professora era muito legal, que ela, ela trabalhava bastante com essa parte de... de percepção musical. Então, ela dava umas músicas pra gente ouvir e comentar, né? Primeiro aquela coisa de o que que os alunos percebiam naquela música. E ela ia comentando, ela ia falando. Ela incentivava os alunos a irem ao Teatro Municipal. Porque tinham sempre uns concertos aos domingos. E que era muito legal. E que ela dava uma incentivada nos alunos, que fossem, né? Participassem desses, assistissem esses concertos. E foi uma boa professora. Coisa que já não aconteceu nas outras séries, né? Que eu cursei nas outras escolas, né?

Karla

K: Ah, olha que na minha família ninguém... não tem músico. Músico veio foi do meu filho. Eu tenho dois filhos e um filhote é músico, né? É... percussionista e tudo mais. Mas a música, assim, antes quando eu tava no final da adolescência eu tentei, entrei na Escola de Música. Mas, cheguei... na época a gente entrava por sorteio, né? Aí, só consegui fazer um semestre, foi quando eu casei. Aí eu parei. E aí só vim retomar essa história da música agora em 2010, 2012, por aí. Que foi justamente quando meu caçula foi pro segundo grau e como eu sempre trabalhei em horário corrido, aí começou a ficar uma janela. Eu falei, opa, hora de ocupar essa janela. E aí veio a história da música. Aí eu falei: o que é que eu posso retomar, algo né? Aí veio a música, aí veio a ideia de tentar a Escola De Música de novo.

(...)

Aí na entrevista [da Escola de Música] me fizeram essa pergunta: Um dos professores lá da banca: O que você pensa em fazer com a música? Aí eu cheguei e falei: Rapaz nessa altura do campeonato...

Lucila

D: E o que que você se lembra da sua infância, por lá? No Rio de Janeiro?

L: Era muito difícil. Uma cidade que a gente não podia brincar muito na rua, né? Então, era uma cidade já muito perigosa. Mas, era gostoso é música que tinha. Eu morei em Vila Isabel, né? [risos] Então, a música que tinha, a gente via nos bares os compositores das escolas de samba. Os compositores de samba comuns. A gente andava na 28 de Setembro, aí, tinham aqueles mimeógrafos, sabe? Que, antigamente, se imprimia assim, né? [risos] Era com álcool. Então, a gente passava, recebia o papel, tinha que fazer assim, pra secar com as novas músicas. Então, eu morei num bairro cheio de música. Finalzinho, antes de vir pra Brasília que a gente ficou uns 9 meses na Tijuca. E nós viemos pra Brasília. Mas assim, questão de música lá era uma coisa impressionante. Né? Tinha música por todos os lados.

(...)

É, toda a minha família é de músicos. Ou profissionais ou amadores. Isto fazia parte da cultura familiar. Que acabou com a minha geração. Meus sobrinhos, só uma continuou na música, mas, faz por hobby e sobrinho-neto não tem mais música, sabe? Mas, era natural a gente pegar um instrumento pra aprender. Normalmente, era piano, né? Violão, de uma maneira ou de outra, muita gente tocava. Minha bisavó, apesar da época que ela nasceu, ela tocava bandolim, violão e piano. (...) Assim... a música fez parte da minha família, desde sempre. Minha irmã, também, estudou piano, né? Aí, não continuou, mas, tem um ouvido maravilhoso. Ela é um músico pronto, né? E eu sou um músico construído.

Ser músico é ter uma história. É vir de uma família, de uma comunidade. É ouvir um ou outro tipo de música desde criancinha – e nessa fase passar por influências mais ou menos duradouras. É ter tido um vizinho violinista, uma família toda de músicos, uma professora legal... São memórias musicais que se fazem indelévels na formação de um futuro músico. Nenhum ser humano é uma ilha musical. Nem conhece apenas um ou outro tipo de sonoridade. Pessoas se constroem e são construídas dentro de tal arte, sofrendo as mais diversas influências. Assim se constrói esse artista que, se bem olhar para si mesmo, perceberá as inúmeras pessoas que o marcaram nesse sentido, desde muito tempo. E se

reconhecerá como um possível resultado delas, sem perder sua individualidade, criatividade ou talento próprios.

2.3 Formação musical

Atentar sobre a formação musical de nossos entrevistados é importante porque – assim como as referências familiares e comunitárias – é algo que os forma e os transforma como pessoas. Notadamente, a evolução de um instrumentista é algo que demanda certo tempo e prática. Observo, empiricamente, que alguns são mais céleres que outros nessa questão. Outro ponto é a presença maior ou menor de autodidatismo – este, também, estudarei aqui como um possível tipo de formação musical, ainda que não ortodoxa. Enfim, a formação de um músico tem relevância, pois mostra de onde ele veio, sua origem e trajetória social. A ação de mestres e outras pessoas de referência (seja na família, numa escola de música ou centro de ensino regular) instiga e modifica a maneira de sentir e de fazer música – percebo isso também em minha trajetória, principalmente quando toco a flauta transversal dentro do choro.

Eu mesmo, tive aulas de flauta doce na Escola de Música de Brasília (bem criancinha) e no Projeto Preludio (Porto Alegre), um pouco mais tarde. Tive aulas de flauta transversal com professores particulares, já no final da adolescência, quando morava no Rio Grande do Sul. Além disso, sou autodidata no violão e no canto. Já Allan comenta que, depois dos trinta anos de idade, tem passagens – tocando violino e bandolim – por várias instituições de ensino: Escola de Choro, Escola de Música, Centro Suzuki. Antes disso era autodidata do violão. Carnáuba teve memórias marcantes de aulas de música no ginásio. E fez o curso de gaita de boca na Escola de Música. Depois, continuou os estudos na Escola de Choro, também estuda piano *online*. Tudo isso já bem adulto. Antes, foi autodidata de gaita diatônica. Constantino conta que, até se aposentar, era autodidata na gaita e no violão. Aí foi ter aulas de gaita na Escola de Choro. Hamilton estudou piano na Escola de Música do Rio de Janeiro. Fez o técnico de flauta transversal na Escola de Música (Brasília). Mais tarde, inicia seus estudos de flauta na Escola de Choro (Brasília). Karla fez cursos pontuais de flauta na Escola de Música. E tem passagem na gaita e na flauta na Escola de Choro. Lenora aprendia violão com seu pai na infância. Aprendeu flauta transversal numa escola pública dos Estados Unidos. Fez aulas de piano. Fez licenciatura de flauta na UnB. Estudou o mesmo instrumento, além de pandeiro, na Escola

de Choro. Lucila estudou oboé na Escola de Música e, depois, na UnB. Estudou flauta no Clube do Choro. Tem estudos de sax, violão e canto. Miriam tem passagem na Escola de Choro, com a flauta (transversal). Aos 14 anos, havia estudado flauta doce e teoria com professora particular. Passou pela Escola de Música e em uma Escola particular. Reinaldo foi autodidata na marimba “improvisada” e no violão. Aprendeu cavaquinho, violão, piano, escaleta, flauta doce, gaita... tudo com muito autodidatismo. Mas, fez aulas na Escola de Choro (não sei qual instrumento) e com professor particular (violão).

Para que uma pessoa se torne música, muitas vezes entra o auxílio de um ou mais mestres. O mestre amigo, o mestre professor. Ainda que o autodidatismo nos pareça ser um caminho viável, a presença de alguém que nos ensine, pelo menos o básico de um instrumento é por demais auxiliadora. Observo que a maioria dos músicos (assim como eu) tem seus momentos de estudo com professor e de estudo autodidata – os dois tipos não se anulam. Entretanto, é como eu ouço dizerem: o autodidata muitas vezes ignora questões básicas e óbvias da técnica de seu instrumento. Portanto, acredito que quem têm seus mestres pode estar um passo à frente de quem não os têm. Ainda assim, creio que um pouco de autodidatismo não faz mal a ninguém, e também faz com que se desenvolva uma intimidade toda especial com o instrumento musical.

Deste resumo logo acima, presumo que seja bem visível a variedade de maneiras, mais ou menos formais, de se aprender música: Escola de Música de Brasília, Clube do Choro (Brasília), Centro Suzuki, UnB, Escola de Música do Rio de Janeiro (hoje, Instituto de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Além de professores particulares. Ademais, também são vários os instrumentos – ainda que estejamos tratando do contexto do choro: gaita de boca, flauta transversal, violão, bandolim, violino, oboé... Creio que o valor de estudar as questões deste tópico encontra-se, além de pesquisar uma origem de estudos que (trans)formam pessoas comuns em músicos, em demonstrar toda uma amplitude de escolas, professores e instrumentos musicais. Sobre estes últimos, logo adiante se fará uma breve reflexão de sua divisão por gênero. Isso tudo se relaciona a esta dissertação mostrando o valor que os sujeitos dão à música, se envolvendo com ela e estudando mais e mais, às vezes por toda uma vida. E que, então, parece óbvio haver algo que sustente esse amor e os nutra de esperanças e sonhos em um meio tão cansativo e desafiador – e, enfim, tocar um “amador caprichado”, na feliz expressão do entrevistado Allan.

Ademais, observando Trajano (2004), parece que uma formação mais tradicional estaria mais interligada com a vida do músico erudito – mas, entendemos o choro como uma vertente popular. Essa questão, então, não é tão simples assim. Em Souza (2009) sabemos que o choro sofre uma grande expansão na segunda metade da década de 1970. E que, a partir daí o estudo do gênero se formaliza um pouco – temos o exemplo dos clubes de choro – estando apenas o de Brasília ativo até hoje. Assim, se poderia dizer que o choro é, ou se torna, um popular *sofisticado* ou mesmo com características de erudição. Nele, também se encontra a frieza e principalmente a técnica do músico erudito exposta em Trajano (2004). Ainda assim, os chorões ainda me parecem manter a peculiaridade da boêmia e, por vezes, da emotividade (características da música popular, também para Trajano, *idem*), por exemplo, em momentos de improvisação. Ademais, nossos entrevistados demonstraram uma ampla gama de recursos formativos, seja escola, universidade, professor particular ou mesmo o autodidatismo. Muitas vezes não se trata do estudo de choro, propriamente. Contudo, transparece o *know how* musical que essas pessoas adquiriram ao longo do tempo, de forma ortodoxa, com o auxílio de professores mesmo. E isso recai nas habilidades com o gênero musical aqui em pauta.

2.4 A questão do gênero

Sobre esse momento ontológico de tornar-se um músico homem ou mulher, e relacionando com Trajano (2004) e Della Giustina (2017), observaremos como o gênero influi no fazer música e no ser músico, observando o conceito de *divisão sexual* dos instrumentos. Portanto, dissertaremos se, socialmente (no senso comum), existiriam instrumentos próprios para homens, e outros para mulheres. E por que isso? Isso transparece nas falas dos entrevistados?

Abro esse tópico, pois penso ser o gênero na música uma questão sensível e relevante de ser problematizada. O gênero é uma temática cada vez mais atual – posso observar em trabalhos acadêmicos, na mídia, em conversas formais ou informais etc. E isso inclui a vida e a música de meus entrevistados, amadores do choro: suas escolhas, atitudes e porquês – questões basilares a esta dissertação – relacionadas com a questão do gênero. Então, por que não trazer essa temática para o presente trabalho? Assim, munidos de forma acadêmica dos textos de Della Giustina (2017) e Trajano Filho (2004) proponho, resumidamente, conjecturar sobre o palpitante tema da divisão por gênero dos

instrumentos – e como ela surge no contexto dos sujeitos dessa pesquisa. Nesse referido entendimento, haveria instrumentos mais propícios para *homens*, e outros para *mulheres*. Analiso aqui apenas essa dicotomia básica, e não me aprofundo em outras apresentações ou representações da temática de gênero.

Na verdade, o debate sobre gênero não aparece diretamente durante as entrevistas. Entretanto, alguns comentários são possíveis. Por exemplo, nas rodas do G6 somente homens tocam violão (ainda que haja mulheres que, sabidamente, sabem tocar esse mesmo instrumento). Outro ponto é que as únicas pessoas com curso superior voltado para a música são mulheres: Lenora e Lucila. Nota-se que essas duas levam a música com um pouco mais de autoexigência que os outros – a primeira já foi professora dessa arte e a outra, às vezes, atua profissionalmente. Uma outra questão é que, quando na escrita do presente texto, as mulheres deixaram de comparecer às rodas de sexta-feira de manhã. Isso após longa pausa das atividades, causada pela exacerbação da pandemia de coronavírus.

Outra questão é que a liderança do grupo visivelmente recai sobre Reinaldo, que é homem. Ainda, observando o grupo de WhatsApp do G6, nota-se que a grande maioria é de homens (relação de mais ou menos três vezes mais). Também, observo que as mulheres têm um jeito mais comedido de tocar. Isso transparece no comentário de Lucila em meio a uma roda de choro, provavelmente sobre um homem: [vejam] “eu não tenho essa testosterona toda”. É possível questionar: o que significa ter mais ou menos *testosterona* em meio a uma roda de choro? Seria isso tudo uma questão de biologia, ou um arraigado construto social?...

Trajano Filho (2004) e Della Giustina (2017) (com uma certa distância temporal entre os dois textos), pensam a mesma problemática da divisão sexual dos instrumentos. E parece haver uma questão visual, massiva e sonora sobre esses objetos. Logo, mulheres devem tocar objetos mais leves, menores, com sonoridade mais delicada e aguda. Por exemplo: flauta e violino. Já, a guitarra elétrica, os diferentes tipos de baixo e a bateria se encaixariam melhor com a personalidade e o corpo do ente masculino. Haveria, ainda, instrumentos neutros, São questões sociais, mas também biológicas – ainda que se possa conjecturar que não façam sentido. Ora, se bem observarmos os diferentes tipos de instrumentos musicais, de certo nos parecerá que todos cabem a qualquer gênero que seja. Trajano Filho (2004) e Della Giustina (2017) estudam essa problemática como simples (ainda que profundas) convenções sociais, e não como algo científico, que deva ser tido

como regra. Mas os autores não negam que tal discernimento muito influencia a todos – por exemplo, no momento que uma menina ou menino escolhe qual instrumento lhe agrada aprender.

Assim sendo, um espelho disso é o fato de que, apesar de saberem tocar violão, Lenora e Lucila só se apresentam com a flauta, nas rodas do G6. Talvez, se sintam mais à vontade assim, talvez o preconceito social pese sobre elas – não fiz perguntas neste sentido. Contudo, deixo claro que, em meu modo de pensar, mulheres e homens devem tocar o instrumento que desejarem, seja por preferência ou mesmo por tradição.

CAPÍTULO 3 - VIDA DE MÚSICO

3.1 Aprendizagem do instrumento, aulas e ensaios

As aulas, estudos e ensaios, geralmente, são parte preciosa da rotina dos músicos ou *cotidiano musical*, nos termos de Feld (2015). Esse conceito leva em consideração uma relação diária e natural – tal como trabalhar, conversar ou se alimentar – na ação musical. Daí sua importância em termos de problematização e de pesquisa. É a música como algo atrelado ao cotidiano e sem maiores pretensões. É a busca por uma vida mais completa e feliz, com o consumo e produção de sons alegrando o dia a dia. Percebe-se que, para o músico alcançar um mínimo de proficiência, muitas vezes lança-se mão do recurso da aula, do estudo e do ensaio. Ao analisar o contexto de uma orquestra sinfônica, Trajano Filho (2004) mostra que, sendo o concerto um ritual, devido a suas ações sequenciais e simbólicas, o ensaio constitui um proto-ritual, por ser uma preparação para o concerto, uma travessia na qual uma orquestra toma forma de um todo. Nesse contexto, ritual e proto-ritual são inseparáveis, pois a orquestra se nutre desse segundo para bem possibilitar o primeiro. Logo, percebe-se que para as performances, o ensaio anterior pode ser por demais valioso, pois faz o conjunto tanto quanto faz o músico.

Ainda assim, em Lara Filho *et al* (2011), podemos revelar que este proto-ritual, por tradição, não é imprescindível para a concretização de uma *roda de choro*. Na verdade, a utilização de tal recurso (o ensaio) seria, até mesmo, malvista pelos artistas chorões. Ainda assim, creio que problematizar essa questão ampliará a visão que se possa ter do que é ser um músico. Creio também, que a análise dos estudos, aulas e ensaios mostrará que nem tudo são alegrias na vida de músico. De fato, veremos que há muito esforço e tempo dispendidos em tal meio. Por lógica, supomos que essas dificuldades só podem reforçar que, muito provavelmente, *se recebe* algo em troca disso tudo. Ainda, podemos dizer que o músico é um ser multifacetado: são várias as ações que o caracterizam e o fazem ser o que é. Ademais, o resultado dos momentos de esforço e aprendizagem é a proficiência, a autoconfiança e, nas situações em que há o encontro, um melhor entrosamento e integração entre os músicos.

Assim eu, em minhas vivências, tive períodos de maior formalidade de aulas e de ensaios e em outros nem tanto. Por exemplo, na Orquestra Liberato, de Novo Hamburgo (RS) os ensaios eram semanais – além de que era necessário se estudar as músicas em casa. Aulas,

formalmente, tive mais quando criança, com a flauta doce, solfejo e *leitura de partitura*. Esta última habilidade eu percebo como uma verdadeira “mão na roda” na minha vida musical. Porém, ao se comparar com minha rotina hoje, eu percebo que apesar de tocar regularmente (samba, choro), na verdade eu nunca ensaio *em grupo*. Vez ou outra eu estudo alguma “peça” nova ou faço exercícios, solitariamente. Contudo, tenho a intuição de que se esse proto-ritual (como Trajano, 2004, caracteriza o ensaio) acontecesse – com os cantores e os outros instrumentistas – tudo fluiria bem melhor. Coisas da vida...

Allan

Eu lembro, quando eu comecei a tocar as primeiras músicas no bandolim: não saía. E o violino é mais difícil, ainda. Porque é com arco que a gente toca. Não tem marcação no braço. Mas, quando você consegue tocar a música, você venceu todas aquelas limitações. Então, um pouco eu acho que é isso que me faz continuar estudando. Talvez o prazer de tocar música num instrumento difícil, sabe? E a paixão mesmo, que eu tenho pela música. Acho que é isso que faz. Porque que é trabalhoso, que é cansativo, às vezes frustrante... Às vezes, quando você toca uma música, você fica muito feliz na hora que você tira a música. Mas, todo mundo deve saber: a vida de músico tem muita tristeza e muita frustração, antes de ter uma alegria, sabe? É muita frustração.

Carnaúba

D: Você percebeu alguma diferença, assim, naquele momento [apresentação como solista na gaita, com grupo no Clube do Choro]? Por que uma coisa é tocar sozinho, outra coisa é tocar na roda, e outra é se apresentar [num palco], né?

C: Ah, sim. É bem diferente, mesmo, né? E o que foi assim, legal... a gente acabou tendo uma intensidade de ensaios bem grande, né? Então, a gente ensaiou. Nós apresentamos uma música. Mas a gente levou os ensaios à exaustão, né? Ensaio, ensaio, ensaio, ensaio... Então, o negócio quando saiu fluiu bem. Foi bem... bem bom, sabe? Quando a coisa tá no subcutâneo, né? Na pele... então, foi bem redondinho. Foi legal.

Constantino

Rapaz, a minha mãe ela tocava violão. Ela que me começou, me deu os primeiros passos. Ela aprendeu quando era moça e eu ganhei um violão e ela que ensinava os primeiros acordes, os ritmos, as harmonias. Ela que começou a me ensinar, a minha mãe. E o resto eu aprendi foi mesmo de boca a boca: um colega me ensinava alguma coisa, outro colega me ensinava outra coisa. Aí foi desenvolvendo.

Hamilton

A pouco eu tive aula com o Serginho, uma aula virtual. Toda a terça-feira, às 5 horas. Nós comentamos muito sobre isso [participar de rodas abertas, de choro] e ele recomendou muito que a gente fizesse isso. Pra você se soltar, pra você participar. Então tocar com o pessoal lá, então, foi muito bom. Foi... a gente fica muito inibido, né Daniel? A gente fica na nossa rodinha ali entre nós. A gente tem mais segurança, né? Você se lançar, ir ao público tem que ter um pouco de coragem. E cara de pau, também. Muito bem.

Lenora

Aí fiz o teste, passei e tal e fiz dois semestres, três semestres de flauta lá no Clube do Choro. Mas assim, era aula coletiva, em grupo... E, assim não gostei tanto do estilo, sabe? Porque os três alunos eram muito diferentes, tinham níveis muito diferentes. Aí eu achei, puxa, não tá acrescentando o que eu gostaria e tal, na flauta. Aí então, eu fiz um semestre, que foi o quarto semestre lá, eu fiz de pandeiro. Deixei a flauta, fiz aula de pandeiro num semestre. Aí também, aí turma era maior ainda. Tinha, assim, acho que era 12 alunos. E também, tava sem tempo e aí eu acabei, foi quando eu conheci o pessoal da roda do G6. E aí comecei a participar sexta-feira, com eles. Mas aí eu acabei, no próximo semestre eu já não me matriculei, sabe? E aí eu saí da escola.

Lucila

Eu queria aprender oboé, levei dez anos pra conseguir o instrumento, por que não tinha disponível, né? E aí, aprendi lá na Escola de Música. Depois, fui pra UnB.

D: Aí, o que que foi marcante lá na Escola de Música? O que que você se lembra, que foi legal?

L: Era muito divertido, gente. Era muitas horas orquestrais. Eu me formei com mais de 1000 horas de orquestra. Tinha muitos grupos, muitas bandas. Mas, o que muito mais me... eu gostei muito da música folclórica. O professor era louco de pedra, mas, louco mesmo. E ele fazia a gente dançar umas coisas folclóricas. E ele pegou umas coisas de terreiro. E essas coisas têm uma energia muito forte, sabe? São cantos antigos e usados em certas cerimônias. E gente começou a cantar umas coisas, lá, todo mundo se sentiu meio diferente [Risos]. Mas, isso era muito bom. A gente adorava essa aula de folclore. Porque ele fazia a gente dançar e cantar. Melhor maneira do mundo pra aprender.

Uma questão que me toca problematizar é que a roda de choro semanal, do G6, não é apenas uma roda, mas também um ensaio. Pois, nela os erros são aceitos com naturalidade, sendo quase bem-vindos. Pode-se tocar músicas com as quais se tem pouca intimidade, sem o medo de arriscar e acabar errando. Talvez esse clima de pouca pressão seja algo que muito atraia àqueles que participam do grupo. Ainda que tais encontros não estejam focados em preparar os músicos para um futuro concerto – característica fundamental do *ensaio* presente em Trajano Filho (2004) – me parece que essas rodas não têm a exigência de uma performance futura, propriamente dita. O autor entrelaça ensaio e performance como atos interligados em uma orquestra do estilo erudito. Mas, no caso de nossos entrevistados “chorões” parece que as fronteiras entre os dois momentos são um tanto quanto “porosas”. Ter encontros desse tipo torna o cotidiano do músico muito mais divertido, com mais possibilidades de experimentações e de tocar realmente “sem compromisso”.

Ademais, a relevância dos relatos trazidos à baila é mostrar que a música e o fazer musical, de fato, são repletos do que se poderia chamar de proto-rituais. Como já vimos, é Trajano Filho que denomina o concerto como um ritual e o ensaio como proto-ritual. A sequencialidade e o simbolismo desses momentos os distinguem dessa maneira. Ainda

que haja autores que valorizem muito mais a performance musical, como Seeger (2008), observo aqui que o ensaio, o estudo e mesmo a aula são parte importante de cotidiano do músico.

Ao que parece, o músico instrumentista é um artista que precisa ter intimidade com seu instrumento. E que está sempre em um processo de imersão na cultura em que vive, aprendendo músicas e interagindo com outros músicos. Seu corpo é uma extensão de sua subjetividade e inteligência e deve ser sempre posto à prova. Ou seja trata-se de uma habilidade física, mas também mental. Os ensaios e estudos parecem perseguir sempre o caminho da leveza e de uma integração com um objeto que ganha características de ente. Quando Carnaúba fala em algo subcutâneo, isso parece remeter a algo que supera o racional para entrar na seara da intuição e de uma destreza que transcende ser uma mera habilidade. Tocar bem é tocar com a alma e o coração, mas também, é ser uma antena que capta a coletividade e cria, por meio de notas, acordes e ritmos algo que comove e parece traduzir o íntimo do ser humano, mesmo sem a utilização de palavras.

3.2 Rodas e performances

O tema das rodas e performances é importante por trazer à baila o tema do dia a dia na música, mas com ênfase na *performance* musical de fato. Vários autores demonstram o valor desse momento na vida do músico: Seeger (2008) e Trajano Filho (2004) são alguns deles. Seeger (*idem*) entende a performance como uma situação em que os músicos têm preparos e expectativas. Já a música em si seria um sistema de comunicação, principalmente entre performers e audiência. *Como, quando, onde e porque* se produz essa arte é muito importante para o autor. Já para Trajano Filho (*idem*) a apresentação (no caso de uma orquestra) é um momento em que os músicos mergulham no tempo presente. Haveria ainda, uma renúncia da individualidade, para o mundo da coletividade. Mesmo assim, o público enxergaria os instrumentistas como semideuses. Enfim, o ato da música seria vivido de forma diferente para os músicos e para o público.

Ademais, o que é o músico sem a performance, sem a plateia, sem a roda, sem o encontro? Seria impossível fazer uma dissertação precisa sobre a questão da música sem nos atermos a essas ocasiões. Portanto, sabendo que é na performance que o músico se realiza, vamos nos debruçar sobre ela. E assim, observar o que é objetivo – a dinâmica dos eventos, quem faz o que e quando – e o que é subjetivo – a ansiedade, a alegria e o prazer de se apresentar.

As rodas e as performances parecem vir de uma vontade socialmente construída dos músicos de se reunir, se divertir e expor o resultado de seus estudos e ensaios. Esse desejo pode ser um motivador fundamental para que alguém se torne músico. Perceberemos que as atividades musicais valorizadas pelos entrevistados variam um pouco, mas que todos gostam de tocar *junto*. Disso deriva que belas performances sejam perpetradas, e que plateia e performers tenham momentos de alegria, que amizades (principalmente entre os músicos) sejam fortalecidas. As *rodas de choro*, são fundamentalmente, momentos de encontro, integração e interação social, como é sinalizado em Lara Filho *et al* (2011) – algo que transcende a produção de sons em si. Logo, a sociabilização presente no contexto em pauta é peculiaridade importante para compreendê-lo. Além disso em tal contexto, os papéis de plateia e de músico não estariam assim tão delimitados, o que é uma peculiaridade interessante: músicos também são plateia e vice-e-versa.

De fato, percebo que sinto bastante prazer em tocar em rodas de choro e samba. São estilos musicais muito gostosos de tocar. Assim, é difícil de explicar, mas é como se fossem gêneros em que, além de serem divertidos (de ouvir e de tocar), muito se pode explorar os recursos da flauta transversal que, apesar de ser um instrumento de tradição erudita, casa muitíssimo bem com essas sonoridades, a meu ver. Gosto, também, de tocar com o som eletrificado, quando tenho certeza de que as pessoas estão *me ouvindo*. Ainda assim, penso que exageros nesse último ponto podem estragar a delicadeza do som, então procuro ter alguns cuidados quanto a altura do som.

Allan

D: ...E quais foram os primeiros lugares que você já se apresentou? Assim, que instrumentos tocava?

A: Eu já toquei no Clube do Choro na apresentação de final de ano, né? A gente tinha, tem... *Tem* um grupo, eu não tô participando agora porque eu tô dando aula. Mas, eles se reuniam sempre a sexta-feira, lá no Clube do Choro. E o pessoal toca junto. Então, eu tenho tocado, assim, nesses lugares, sabe? Aqui no Parque Olhos d'Água tem uma roda, também, sempre. Agora, não tá tendo por causa da pandemia. Mas, dois sábados por mês tem a roda, eu vou muito. Então, são nesses lugares que eu tenho tocado. Porque eu não toco profissionalmente. Sabe? É amador. Mas, é um amador assim: é um amador caprichado. Não é um amador relaxado. [Risos]

Constantino

Desde o fim do ano no Clube do Choro né, a gente fazia aquela reunião, nós tínhamos o nosso grupo. Aí a gente ensaiava as músicas pra se apresentar no auditório. Rapaz, aquilo era uma festa. Subir naquele auditório lá e tocar. Moço, a adrenalina ia a mil por hora!

D: [Risos]

C: Era muito bom, viu. Uma das melhores experiências como músico foi ali, foi subir no auditório do Clube do Choro. Eu nunca toquei assim pra 300 pessoas, mais ou menos, que cabia pra 400, por aí, nunca tinha tocado não. É uma grande satisfação! Muito bom.

Hamilton

E tô brincando lá com a Escola de Choro, né? (...) Então, é... hoje eu estou com 82 anos. E continuo brincando, me divertindo lá. Ontem mesmo, ontem domingo, eles agora, o último domingo de cada mês eles criaram, eles têm uma roda de choro lá com os bambas de lá, com os feras. Você conhece o Pablo, o Márcio, aquela turma toda. O Henrique, que hoje é diretor da Escola.

Lenora

L: É olha, eu acho, especificamente sobre o G6 eu tenho, tem coisas que eu acho, assim, sensacional do grupo, né? Principalmente esse fato de que eles são superabertos. Qualquer pessoa que chega ali perto e fala: “Posso tocar?” “Claro!” entendeu? Você nem sabe quem é a gente nem... Eu mesmo não conhecia ninguém do G6. É... E aí um dia, porque essa minha amiga, lá do Clube do Choro, ela não é desse grupo, a Marta. E aí um dia, nem me lembro quem foi, acho que eu tava numa aula e a pessoa da aula falou... Ah já sei, foi até numa daquelas rodas da escola. Que tem aquela roda que junta todo mundo, mensal. Aí numa roda dessas tinha... eu tava tocando flauta e aí, chegou alguém perto que tava na flauta e falou: “Poxa, a gente tem um grupo, você devia ir lá.” Acho até que foi a Miriam. “Você devia ir lá, por que que você não vai?” “Como é isso.” “Ah, é tal dia e tal...” Ah, daí eu apareci lá. Nem conhecia ninguém, eu falei: “Oi gente...” E aí, me apresentei. É mais ou menos assim, nem lembro nem mais, assim, quem foi, né? Mas, foi uma coisa nesse nível. Assim, eu não conhecia nenhum deles, né? E aí acabei no Chorões do Cerrado, né também. “Não, tem a outra reunião do grupo grande...” Aí, acabei participando desse também. Ajudei eles a ensaiar pras apresentações de final de ano. Fiz a regência lá, do grupão. Foi interessante, porque ninguém subiu no palco com 30 pessoas. Só os Chorões, né? Que o G6 faz parte desse grupo maior, né? E foi interessante.

Lucila

Até hoje, eu não sei bem o que que eu quero fazer não. Mas, eu vou assim... Eu vou onde tem um espaço, sabe? Tô curtindo samba, tô tocando. Já já vou começar a tocar profissionalmente, vou ver se o pessoal me aceita, que eu quero cantar e tocar [violão], né? Aí, já entra numa seara bem fechada, né? Mas a gente, eu, também, não me importo mais. Eu quero ser feliz, mesmo e tudo bem. Se não me pagarem, se não me quiserem eu continuo tocando pros amigos, sem problema.

(...)

D: E teve alguma apresentação do G6 que você se lembra? Que você gostou mais...

L: Teve. Foi muito pesado, foi tocar na prisão dos menores de idade. Esqueci onde é. O Reinaldo sabe. Foi muito difícil ver aquelas pessoas tão jovens. A gente tocou, a gente fez o melhor que pode. Mas, mais difícil do que ver as pessoas jovens, era ver os pais.

D: Uhum.

L: E nós tocamos, também, muito em asilo. Já tocamos até numa universidade, lá de Taguatinga. Era um grupo menor era eu, Reinaldo, Allan, Lenora e Miriam. Um grupo bem menor. Porque o G6 tinha grupos pequenos. Não sei se você lembra, acho que você não tava na época. Tinha o grupo “As Diminutas”. Tinha o grupo... eram grupinhos pequenininhos pra apresentar, no fim do ano. Então, a gente tocava no Chorões, no G6, o G6 e os... Tinha uns grupinhos pequenininhos: trios, quartetos, a pessoa com mais afinidade.

Reinaldo

E a gente tocava, também, depois da aula no Clube do Choro, na Escola de Choro. E um colega deu o nome de “Chorões do Cerrado” pra esse grupo. Não era um grupo que se apresentava. O objetivo era se juntar e tocar, como uma roda de choro. Esse grupo foi crescendo, assim, era inclusivo. As pessoas recebiam muito bem os outros. A gente fazia, de 15 em 15 dias, mais ou menos, uma reunião na casa de alguém.

(...)

Mas, paralelamente, a gente começou a reunir um pedaço dessa turma às sextas feiras no Clube do Choro. Depois da aula. A gente tocava de manhã. E esse grupo foi se firmando, também.

(...)

D: Mas, estão voltando então... as rodas presenciais, né?

Isso, é. Tá sendo muito bacana, assim. A gente tá doido pra, essa, a gente diminuir esse risco pra se aproximar mais, né? Tomar um cafezinho, a cantina tá fechada, ainda. Mas, normalmente a gente chega... chega... antes da pandemia a gente chegava 9 horas, ficava tocando até meio-dia, assim. Tomava um cafezinho, voltava. Então, é muito gostoso. De manhã, né? Aquela varanda, ali, a gente fica olhando as árvores e os pássaros cantando. É muito gostoso, a reunião.

O músico quando toca para um certo público, mesmo que sejam apenas amigos de roda, é como se expressasse algo que vem das profundezas de sua subjetividade – e esta é transfigurada em sons que, cheios de requinte, comovem aqueles que ouvem-no. Esse prazer em emocionar e criar imagens mentais de beleza e emotividade dá ao músico um papel especial na sociedade, talvez até como um criador de sonhos lúcidos. O ego do músico, ao mesmo tempo que se esvazia, parece encher-se de orgulho por ter ação tão especial na vida de outras pessoas. Ele sabe que, no fundo, está a amainar um pouco os pesares da vida de sua plateia – e se sente bem por isso. Após tanto estudo e ensaio, no momento da roda e da performance, esse sujeito devolve um pouco ao mundo a cultura que ele estudou e assimilou; e se realiza como um ser que se faz presente na vida de outros, como fora um amigo próximo daqueles que o escutam e que vivem essa vida tão atribulada que vivemos. A adrenalina que Constantino expressa advém de todo esse *mix* de emoções que faz, do artista em análise, um herói, tradutor e apaziguador das mais profundas angústias humanas.

Observamos, nos trechos acima, a vontade dos entrevistados de superar o “pensado” e realizar o “vivido”, dilema presente em Trajano Filho (2004) – este é o dilema do mundo interior e o exterior; do subjetivo e o objetivo; da ideia que pode ser transformada em ação. Assim, um se sente brincando, outro eufórico. Uma parece se sentir acolhida nas rodas, outra se alegra na caridade. Constantino valoriza bem a relação com a audiência e a euforia. Contudo, a maioria tende a valorizar bastante o *social*. E parece que este último

ponto é uma grande “expectativa”, termo de Seeger (2008). Esse último termo me remonta a aplausos, a alegria da interação social, ambientes organizados e limpos para se apresentar etc. Lembra também, da intensa *relação* entre performers e plateia, onde acontece uma comunicação de algo difícil de se racionalizar ou mesmo se pôr em palavras, mas que sobretudo sabemos e sentimos que acontece. De tudo, surgem muitas amizades, e muita música bonita é realizada para deleite de plateia e dos próprios músicos. Em cada performance ou roda – especialmente únicas – pessoas vão aprendendo mais, e se constituindo dentro da cena do choro amador brasileiro.

3.3 Por que tocar? Um diálogo com Seeger (2015) e os Kisêdjê

Olhando para esses entrevistados e suas vivências evidenciadas nesse capítulo, além de suas trajetórias musicais desde a infância e até os dias de hoje (observadas no capítulo anterior), proponho, em diálogo com Seeger (2015). Faço a crucial pergunta: por que nossos entrevistados fazem música? E ainda, se há momentos propícios para cada som. Se estes sentem algo parecido com a “euforia coletiva”, ou o que sentem; sobre a maior ou menor importância das letras nas músicas que tocam (ou mesmo cantam); sobre cerimônias sazonais, como a apresentação de fim de ano no Clube do Choro. Todas, questões presentes em Seeger (2015).

O autor propõe estudar o papel da música na sociedade Kisêdjê – e como essa arte cria e pauta aspectos da vida social. O autor também relaciona essa questão com outras formas verbais e processos sociais (questão que não será aprofundada por aqui). Busca-se, então, entender quem são seus sujeitos, em um típico momento de festa: a Festa do Rato. Aí então, o texto se aprofunda na música, na cosmologia, no ritual, na vestimenta e na emoção. Saber por que os Kisêdjê cantam parece ter feito Seeger (2015) se debruçar sobre uma riqueza cultural inestimável, onde na verdade, são muitos os por quês. E estes estão interligados com toda uma sociedade, seus inúmeros fatores e idiosincrasias.

Assim também, parece ser rica e complexa a relação entre meus entrevistados e a arte sonora. Poderemos, tão logo, melhor compreender o que se passa com o músico (do choro) quando ele toca em uma roda ou em uma ocasião formal. Quando estuda uma peça nova com colegas, ou em um momento de solidão. Ou, ainda quando ouve uma nova música que desperta seu interesse em aprendê-la em seu instrumento e/ou compartilhá-la com amigos. A relevância disso tudo é mostrar como *tocar* impacta a alma do músico,

sua subjetividade e sociabilidade. Logo, esse ganho subjetivo e social, é o que mais nos interessa por aqui.

Antes de me utilizar novamente do recurso das entrevistas, proponho fazer um curto relato pessoal no presente parágrafo. Assim, poderia dizer que eu toco (flauta transversal, principalmente) realmente para brilhar, emocionar e fazer amigos. A questão do *desafio* também é importante, por ser o que me motiva, de maneira *passional*, a seguir estudando, e mesmo aprendendo músicas novas de vez em quando – momentos que preenchem a minha rotina. Já, no momento da performance (que é onde mais tenho focado, ultimamente) me dá o prazer de estar vivo, mostrar tudo aquilo que eu ensaiei e estudei, dando real sentido a meus estudos e esforços. Então, concordo com Constantino, que fala do prazer de se apresentar, mais que com Reinaldo que, por vezes, parece muito apreciar tocar “para si mesmo” no dia a dia. De fato, não me considero um músico de longas horas de estudo solitário...

Allan

D: Tá então é... tocar instrumento é bom, né? A gente sabe disso. Mas, assim, por que que você gosta de música? O que que te motiva mais, assim, a continuar? Às vezes até gastando tempo estudando e tal... Qual é o retorno, o feedback?

A: É isso mesmo. É a motivação pra música. É de ter o prazer de tocar um instrumento. Eu acho que todo mundo devia de fazer isso. Porque a gente sabe que nada vem sem dificuldade. Então, eu sou um cara que milito na matemática. A matemática, ela exige estudo direto. Mas, tudo exige estudo direto.

D: E o violino até, pelo o que você tá falando, por ser difícil até que vira um desafio, né?

A: É, é um desafio constante. É um desafio constante. Então, se você se cobra muito, eu cobro muito de mim. Então às vezes, eu não acho que o som tá bonito. O pessoal tá falando: “Tá bonito.” Mas, eu acho que não tá e tal. Então, é um instrumento complicado. Mas, esse desafio é que é bacana. É como se fosse uma doma. Não, eu vou tocar aqui, porque eu, sou eu que tô mandando, sabe? Então, mais ou menos... a relação é bem essa mesmo, sabe? De quem vence quem, sabe? [Risos]

Carnaúba

D: E o que que te motiva a seguir estudando? Mesmo tendo outras coisas pra fazer, trabalho e tal.

C: Música é uma, é um relax. A gente, é um... ele deixa a gente mais calmo, mais focado. Porque quando você toca, você tem de tá voltado à música. Você não tem como pensar outra coisa, né? Senão, você não vai tocar. Ele tem uma exigência, pra mim assim, total, né? E eu nunca fui uma pessoa com muita aptidão, assim. Aquela pessoa que tem uma facilidade com música. Música pra mim exige muito, né? Então isso por um lado, também, é muito bom. Porque ele faz com que o meu cérebro seja exigido, né? Eu sempre tive uma formação mais voltada a exatas, né? Então, esse lado, assim, da música pra mim é desafiador. Ele não vem a coisa assim, fácil. Eu tenho de ir atrás. Eu acho isso bem legal.

Constantino

D: Aí mesmo sem remuneração o senhor continuou fazendo música né?

C: Aí sim, eu tô fazendo música por prazer. Aí é só por prazer. Uma vez a gente vai tocar nuns lugares aí para agradar, e a gente praticamente paga pra tocar. Quando tem um lugarzinho, uma casa de idoso, um hospital a gente vai tocar só mesmo pelo prazer. Mas pra ganhar dinheiro na música... como arquiteto eu também não me interessei mais fazer projeto mais não. Já cansei.

(...)

D: E por que que é bom fazer música? Qual é o prazer que você sente quando você faz música?

C: Como é que é?

D: Qual é a alegria que você sente quando você toca música lá com seu filho.

C: Rapaz é muita satisfação, é até meio difícil de dizer. Mas a pessoa que aprende um instrumento, a graça é tocar pros outros ouvirem né? Você saber só pra si e nunca tocar pra ninguém, daí não tem graça. A graça é se apresentar.

Hamilton

D: E você não pensou em profissionalizar e tal?

H: Não. Não. Não. É, mesmo depois de terminar o curso na Escola de Música. Eu já tinha mais de 70 anos quando terminei o curso lá, né? Já não tinha propósito de profissionalizar. A ideia mesmo era brincar, poder tocar nas rodas de choro.

(...)

D: E o que que motiva mais, a seguir estudando a música? Mesmo que não seja uma profissão.

H: O gosto, né? O gosto. O gosto, eu adoro tocar. Eu adoro pegar uma... eu leio bem, partitura, né? Por causa da minha formação teórica na Escola de Música. (...) Hoje eu leio com facilidade e eu leio, também, cifras, né? Eu gosto de tocar, eu toco um pouco de teclado, também. O teclado, a mão esquerda eu toco com cifras. Como se fosse um violão. Faço um solo com a mão direita. E toco um acompanhamento com cifras. Leio bem as cifras, também. E não tem coisa melhor do que, você pega uma partitura e o prazer de você transformar aquelas notinhas, né? Aquelas colcheias, mínimas, semínimas, você transformar aquilo em música, né? Seja em que instrumento for. No meu caso é a flauta. E, algumas vezes, o teclado. Mas, o teclado eu toco aqui só em casa.

Karla

K: ...Eu sequer sei se eu vou conseguir aprender a tocar alguma coisa né? A partir do momento que eu não tenho realmente nenhuma referência musical dentro de casa. Só o meu filho, que veio depois. Então, minhas irmãs, meus pais, ninguém mexia com música, né?

(...)

Mas, eu falei pra ele: eu só posso falar daqui alguns anos o que que eu quero com a música. Aí eu, dia desses encontrei com ele no tempo da pandemia eu falei: lembra aquela pergunta que você me fez no dia da prova ele: Ah! Aí eu comentei né e eu falei: pois eu posso responder agora. Qual é o meu projeto de vida com a música: É ser feliz. É isso. Essa satisfação que me dá. E os acréscimos que vêm. Os amigos, vem o social, os colegas. Vem essa paz na hora que a gente toca música. Então é isso... aí hoje eu falo assim: meu projeto na música é isso, nunca, não tem nada de trabalhar, até porque eu tô muito aprendendo. E eu não me cobro. Eu, eu estudo a música num ritmo assim, bem no meu ritmo.

Lenora

D: Sim, isso é muito importante. É... mas, assim, o que vai te motivando a continuar na música, assim? Mesmo sem ser uma coisa profissional?

L: Aham

D: Sem ter, exatamente, um ganho financeiro.

L: É. Ai, Daniel, eu acho que, eu acho que é o prazer que eu tenho quando eu toco. Sabe, assim, de tocar. Então, eu consigo, né? Continuar treinando e tal, pelo resultado que faz, sabe? Assim, de pegar uma música, tocar e... Por exemplo, essa coisa de participar de grupo, né? (...) Então, era meio que um desafio, né? De aprender, aprender uma nova música, né? Acho que também é essa coisa do desafio, sabe? De aprender uma coisa nova. Chegar lá e conseguir fazer, junto com todo mundo. E tocar junto.

(...)

Mas, quando eu consigo sentar e tocar e estudar e aprender uma música nova e tal, isso me deixa muito feliz, sabe? Assim, aquela sensação de realização. E, mesmo se eu não for compartilhar aquilo. Porque por exemplo, piano eu toco a anos, sozinha.

(...)

Então, esse é outro caso que... não toco com ninguém [o piano], sozinha. Mas, o fato de sentar e poder conseguir tocar. É... me dá satisfação, sabe?

Miriam

D: Legal. E, assim, o que que foi te motivando a continuar na música? Mesmo, às vezes tendo pouco tempo? Às vezes sendo até um trabalho enfadonho?

M: O que me motivou na música é... Como assim? Como as pessoas se motivam pela parte de educação física, né? De exercício físico. Como as pessoas se motivam a pintar. É que aquilo ali me acalmava, me dava alegria, me dá alegria, né? Me acalma, me dá alegria. Então, isso que me motivou. Logicamente com a consciência de que eu não vou ser artista, que eu não vou ser profissional. Eu sou, simplesmente, uma pessoa que lida com a música, né? (...) Mas, assim, é bom pra mente, é... pra mente, pra gente manter a mente ativa. A gente faz amigos, né? Eu acho muito importante, qualquer arte, qualquer arte. Pintura, desenho, qualquer arte. Com a pessoa vai pra academia, né? Pras pessoas que gostam de academia, correr, nadar. (...) Do mesmo modo que eu comecei, eu continuo da mesma forma. Pra aproveitar a vida, pra curtir. Lazer. Sabe? Pra me deixar bem, me deixar alegre, me deixar feliz, me deixar leve. É pra isso. Apenas isso.

Reinaldo

D: E, o que que foi te motivando, assim, a entrar na música, estudar? Estudar gaita, estudar violão. O que que foi te levando, assim?

R: O que me motivou mais? Olha, eu sempre tive, assim, eu sempre tentei estudar muito música. Eu tenho muitos livros, tenho... Sempre me dediquei um pouco à música. Agora aposentado a gente consegue um tempinho a mais. Não tanto, aposentado não tem tanto tempo não.

D: Aham.

R: Mas, a gente, é... Eu sempre gostei de música e de estudar música. Não tanto de me apresentar, não. Não gosto de me apresentar, não. Gosto de estudar, curtir, tocar. Agora, no choro a gente toca muito com os outros. Então, é muito gostoso tocar com os outros. O choro permite isso, que a gente... as músicas já têm um tom certo, já tem um jeito de tocar. Quando a gente, mesmo sem ter treinado a coisa já... Cada um treinando em casa, a primeira vez já fica bacana. Então, eu sempre gostei muito de estudar. E, sempre que posso, pego o violão. E aqui em casa tem violão em tudo que canto. Tem violão na cozinha, tem violão na sala, violão no quarto. Todo canto eu estico a mão, pego um violão, toco um pouquinho. Quase que um vício, né? A música é muito gostosa, assim. (...) O que

me motiva é... não sei, alguma coisa dentro, que eu tenho que tá tocando, toda hora. Quando não tô tocando, tô cantando uma música e tal... Vou caminhar, agora recentemente eu tô caminhando e vou levando o *headphone* pra escutar. Gosto muito de escutar o que eu toco. Em geral, as pessoas não gostam.

(...)

Assim, aplauso todo mundo gosta de receber.

(...)

Assim, eu acho que tem uma certa tensão no fazer, preparar um show pra tocar. Você tem que repetir muitas vezes a mesma música. Então, assim, eu gosto de tocar uma música, enjoiei vou pra outra, vou pra outra. Eu vou muito pelo meu prazer. E, se for uma coisa, assim, muito forçada pra mim já perde um pouco a graça, né?

O músico toca pelo social. O músico toca para se divertir. Ele toca por paixão e desafio. No fundo ele sabe que nunca será tão bom como poderia ser. É um ser cheio de limitações, que, geralmente toca um ou poucos instrumentos. Que, geralmente, tem problemas de técnica ou afinação, não importa em qual nível esteja. Assim, em meio a tanta imperfeição ele prossegue, resoluto, com o ideal de comover e encantar, de ser um bom artista, mesmo sem saber por que se dedica tanto a isso. Afinal, é um sofredor, um trabalhador que tenta racionalizar a emoção em forma de som. Ainda assim, é alguém que sempre terá amigos na roda de choro mais próxima da cidade... Por ser alma, espírito e corpo é um ser complexo. E, de toda a complexidade que compõe a vida humana, ele doa um pouco de si para o mundo por meio de sua (limitada) arte sonora, emotiva e visceral.

Cada músico entrevistado percebe a atuação na música de maneira diferente. Uns tocam mais para si. Outros se alegram mais com uma grande plateia. A questão de se divertir e mesmo do desafio como algo motivador também se encontra muito presente nas narrativas. No entanto, temos o exemplo de uma entrevistada que só toca “para ser feliz”.

De maneira geral, encontro três principais condições para o prazer de se fazer música: **Desafio, sociabilização e destaque**. Desafio, pela necessária superação de dificuldades de aprendizado dos instrumentos e formação de um bom repertório; sociabilização, devido ao clima de amizade presente nos encontros musicais; destaque, questão claramente expressa por Constantino, mas, presente nas entrelinhas das outras entrevistas e, geralmente, relacionada a uma plateia. Disso tudo resulta o que Seeger (2015), em seus estudos sobre os Kisêdjê, nomeia de “euforia coletiva”. Esta “alteração das percepções” advém de horas de dança e cantoria, de cansaço, ansiedade e diversão. É algo que parece

ser mesmo físico, afetando corpo e mente dos indivíduos que estão atuando na música por longos períodos.

Esta para nós aconteceria (em nosso contexto de pesquisa) principalmente, em rodas de choro e outras performances – mas podem surgir em momentos de solidão e estudo, também. Palavras como *prazer*, *vício* (presentes nos relatos) muito me remetem a esses termos, que por si já remontam a sensações bastante intensas. Ademais, nota-se que, opostamente à sociedade Kisêdjê, o foco do choro e suas atividades está nas melodias, e não nas letras das composições. Mas, que também há certa periodicidade dos encontros, como aqueles de sexta-feira e as apresentações de final de ano no Clube do Choro. Ademais, me parece que a sonoridade e performance Kisêdjê é mais emotiva e autêntica, enquanto o choro, principalmente na atualidade, é algo mais frio e intelectualizado. A força do canto e dança da sociedade estudada por Seeger (*idem*) está enraizada em profundas tradições. O choro, atualmente, me parece ter um quê de contemporaneidade e sofisticação.

3.4 Música e liderança

A questão da liderança no contexto musical pesquisado me parece ser importante pois, dentro de uma perspectiva mais objetiva, faz as músicas e seus encontros fluírem. A presença de Reinaldo (entrevistado) é importante para o G6, nesse sentido. Geralmente é ele que convida os amigos do grupo de WhatsApp para que as rodas semanais aconteçam. Durante o encontro, esse violonista e gaitista direciona um pouco quem vai escolher a próxima música. Professores, também, exercem certa liderança, ainda mais nas rodas de choro mensais que acontecem no Clube do Choro mesmo. Detalhes como ritmo e sonoridade, nesse outro contexto, são sempre direcionados.

Reinaldo

D: E, não sei se você concorda, mas parece que você tem um pouco de liderança ali no G6. Às vezes, você diz: “Ah, vamos reunir, vamos tocar tal música.” Não sei como é que é pra você, isso.

R: É, eu não posso negar não, sabe Daniel. Mas, assim, não é porque eu... eu faço porque alguém tem que fazer. Então, aí vamos lá, eu faço. Mas, não quero ser líder de nada, assim. Eu quero é que a coisa aconteça. Se alguém não toma uma iniciativa eu tomo, mas, tô torcendo pra outro tomar. Pra, né...? Mas, eu faço assim, por exemplo, no G6 eu falava assim: “Ó, eu... vamos reunir, eu vou lá.” Ninguém foi, eu vou sozinho. As pessoas, às vezes, ficam “ah, quem que vai? Será que vai ter violão, será que vai ter pandeiro, será que...” eu disse: “Não, eu vou.” Aí, as pessoas acho que se animam um pouco e vão, também. Então, assim, essa liderança é uma coisa natural, mas, não é um... não acho

grande coisa. O que eu quero é que a coisa aconteça. Se outra pessoa que puxe, que tome iniciativa eu acho bom. Eu fico no meu canto. Só vou lá quando precisa, né? Eu não... não é uma coisa que “eu quero ser o líder” e tal. Não é isso não. Mas, eu admito, assim que, às vezes, o pessoal até fica esperando que eu faça alguma coisa, né? Aí, eu acabo fazendo e tal. Eu acho que é importante. Às vezes, uma pessoa faz diferença. Uma liderança é muito importante, né?

Nos parece que a necessidade de liderança (na música) advém da questão de que, para que os encontros musicais aconteçam, é necessária toda uma logística e planejamento. Além do mais, é preciso que uma ou outra pessoa pense em um bom local, data e horário. Mas, acontece que – notadamente no G6 - a maioria das pessoas não busca se comprometer com tais decisões e, tacitamente, escolhem ou se deixam liderar por alguém. Reinaldo deixa claro que ocupa essa posição por ser algo estritamente necessário, ainda que eu o perceba feliz nesse papel.

Assim, a presença de um líder parece tornar algumas coisas mais simples, como decidir quando e como acontecerá a próxima roda de choro e, durante ela, como se dará a escolha das músicas a serem tocadas (cada música é escolhida por um participante, em sequência direcionada por Reinaldo). É Trajano Filho (2004) que percebe um maestro como um líder carismático (expressão de Max Weber) – este tipo lidera com sua simpatia, brilho e carisma. Além disso, Trajano Filho (2004) enxerga o maestro como um mediador, que atua na função de agregar os músicos (instrumentistas). Assim, Reinaldo pela maneira de ser e agir, exerce o mesmo tipo clássico de liderança, mesmo sem ser propriamente um maestro. Entretanto, vale ressaltar que ele continua agindo como músico instrumentista, com seu violão e sua gaita de boca nos encontros do G6.

CAPÍTULO 4 – SOBRE A MINHA POSIÇÃO DE PESQUISADOR E NATIVO

4.1 Como *ser* nativo transforma o meu ato de pesquisa

Nas entrevistas propriamente, observamos relatos de música e da vida dos entrevistados. Essas pessoas, todas mais maduras que eu, têm geralmente na música uma válvula de escape, um *hobby*, uma diversão e/ou uma maneira de socializar etc. Logo, poderíamos dizer que estão no mundo da música com uma visão mais leve da coisa, sem a cobrança que recai sobre músicos profissionais. Ainda assim, houve casos em que o entrevistado chegou a se especializar no estudo da música, como é o exemplo de Lenora e Lucila. Ambas são formadas na UnB com seus respectivos instrumentos, flauta e oboé.

São, então, meus entrevistados pessoas nativas da minha pesquisa. São os sujeitos a que me propus a ler, estudar, entender, problematizar. Ainda, o nativo de que falo é o músico geralmente amador, aluno da Escola de Choro e/ou participante das rodas semanais do G6, também no espaço da Escola de Choro.

Mas, o que acontece aqui nessa dissertação é algo curioso: estou eu mesmo em posição de nativo de minha pesquisa. Logo, gostaria de tecer alguns comentários, lançar luz sobre experiências e sensações próprias. Estudei na Escola de Choro Raphael Rabello de Brasília e sou frequentador costumaz das rodas de choro do G6, que lá ocorrem. Portanto, um trabalho em que há uma situação parecida é o de Della Giustina. Este era aluno da Escola de Música de Brasília, instituição que tomou como caso de sua pesquisa. Assim como em Della Giustina, também observei uma certa *facilidade* de socialização e penetração no espaço social de meus entrevistados. Ainda assim penso, também como ele, que se eu fosse um pesquisador estranho ao meio talvez me surgissem diferentes interpretações dessa pesquisa. É como o autor escreve:

De qualquer forma, acredito que tal indeterminação (enquanto estudante de Música e/ou estudante de Antropologia), de maneira geral, me facilitou a acessar dados. Era mais identificado como nativo do que como pesquisador estrangeiro. Nesse sentido, arrisco dizer que um pesquisador que não fosse nativo teria outras dificuldades de acessar situações - que para mim eram muito naturais. De outra forma, o pesquisador estrangeiro, a partir de outras vivências em campo, poderia elaborar outras interpretações sobre as interações sociais entre os nativos da escola (Della Giustina, 2017, p. 28).

Pensando em uma relação parecida com essa, a perspicaz Favret-Saada (2005) utiliza a expressão “ser afetado” para compreender uma relação mais profunda entre antropólogo e pesquisado. Logo, é preciso se deixar *afetar*; não fazer a rígida separação entre “nós” e

“eles”. E, no caso específico de Favret-Saada, se deixar mesmo “enfeitiçar”. Assim, penetramos de fato no mundo e na vida dos sujeitos em análise. Assim, eu mesmo percebo que fui enfeitiçado pelo choro, suas rodas, suas aulas, seus personagens. Lembro-me quando, recentemente, consumíamos bolo, café e pão de queijo no espaço aberto do Clube do Choro que a conversa era tão boa e agradável que, naquele intervalo entre a tocada, parecíamos até amigos de infância. De fato, ali somos *enfeitiçados* por algo maior, que é a música, a parceria e a amizade.

Sobre essa ação mais ativa do antropólogo, os irmãos Carlos e João Miguel Sautchuk (2014) se utilizam bem das palavras e, mais que uma *observação* participante, falam em uma *participação* observante – mas, sem negar a importância da análise racional. Trata-se de uma união entre participar e observar/analisar. Por conseguinte, arregaçam suas mangas em um engajamento etnográfico: João Miguel, por exemplo, até se arrisca a compor repentes. Mas, diferente dos Sautchuk e de Favret-Saada, sou eu, desde antes da pesquisa, realmente um nativo em relação aos meus interlocutores. Por isso, talvez possa dizer que essa minha “natividade” me torna mais próximo ainda de meus entrevistados. E me leva para algo além da mera “empatia”, no termo de Favret-Saada. De fato, eu não me coloco *no lugar* do outro, mas, eu *sou* como o outro, ao menos no papel social, em foco aqui nessa presente dissertação. O fato de eu tocar nas rodas, já ter tido aulas na Escola e conhecer os professores (como o Sérgio, da flauta, e o Jesuway, da teoria) me coloca em um lugar privilegiado de participante da mesma realidade de meus entrevistados.

Vou falar um pouco mais de minha formação musical. Eu tive aulas de flauta transversal, quando morava em Pelotas (RS), com os flautistas Lucian e, depois, com o Gil. Aulas mais sistemáticas, em escola mesmo, tive mais na infância, com a flauta doce – Escola de Música de Brasília, Projeto Prelúdio (Porto Alegre). Aqui em Brasília, após longo período longe da cidade, recentemente tive aula de flauta transversal com o Sérgio de Moraes na Escola de Choro. E aulas de teoria na mesma escola, com o professor Jesuway. Em meio a tudo isso, em minha vida houve muito autodidatismo, principalmente no tocante à flauta transversal. Também me agrada tocar violão e cantar, contudo, esses últimos interesses são realmente autodidatas, a não ser por dicas de familiares e amigos.

4.2 Reflexões e experiências pessoais

Farei aqui, relatos e problematizações de experiências minhas no mundo da música. Como veremos são experiências diversas no tempo e no espaço. Assim, iniciarei com minhas participações no extinto Restaurante Tartaruga, onde fiz muitos amigos e ganhei bastante experiência. Começo dessa maneira por ter um carinho especial por tais recordações. Contudo, vale ressaltar que todas as memórias a frente citadas têm papel muito importante na minha trajetória – enquanto músico e ser humano.

Tive experiências muito válidas no antigo Restaurante Tartaruga – um espaço modesto, aconchegante e bem ventilado – há poucos anos, na Asa Norte, em Brasília,. Um fato relevante é que a gente não ensaiava. No início das minhas participações, era eu (na flauta transversal) e o grupo do Paulo Córdova: ele próprio (bandolim e voz), o Alemão (pandeiro), o Cadete (violão) e um outro colega cajonista, do qual não me recordo o nome. O Paulo é uma “figura”, pessoa espirituosa e importante para a cena do choro e do samba em Brasília. Ele produz e apresenta um programa na Rádio Cultura denominado “Nas Cordas do Choro”, sobre o choro. Além disso, era o proprietário do Tartaruga. No mais, alguns instrumentistas e cantores faziam participações especiais. Mas, curiosamente a partir de certa data, passaram a se apresentar outros grupos no lugar desse do “Paulão”; sempre com cantores e músicos acompanhando. Portanto, eu os acompanhava também. Interessante que, na verdade, de uma semana para a outra (a apresentação se dava no sábado, de 12h até 15h) eu nem mesmo sabia qual era o conjunto que iria aparecer no restaurante. Ensaio então, nem pensar... Contudo, cabe dizer que o ambiente era bom, a comida e a bebida eram boas. Eu me sentia pleno, útil, feliz. Uma plenitude que remonta o contexto de cooperação e o objetivo de comover nos Kaluli, estudados no texto de Feld (2005). Como já visto em outros capítulos este autor trata de uma sociedade igualitária, em que essa característica se faz presente na produção de sons. É uma sociedade sem classes, em que a música tem um caráter coletivista. Além de que, há muita sensibilidade e emoção envolvidas em suas performances.

No Tartaruga o clima era de muita amizade, onde não havia espaço para a arrogância ou excessos. A busca mesmo era por fazer um som bonito em um clima de igualdade. Durante um período, eu recebi certa quantia de cachê, o que era ótimo e me dava mais incentivo ainda para continuar. Ainda que sempre tivesse público, este tornou-se escasso

ou insuficiente, assim como o movimento no restaurante durante a semana (essa questão tornou-se um problema). Tão logo, Paulão negociou o espaço para a Tânia, que depois o entregou para um/a outro/a proprietário/a. Ao que parece, chegou um ponto que o negócio não conseguiu pagar suas contas. E enfim, o Tartaruga (depois com outros nomes) fechou. É triste, porque era um ponto tradicional de Brasília para a divulgação do samba e do choro. Também observo que o referido Cadete produz e apresenta um outro programa na Rádio Cultura denominado “O Fino do Samba”, sobre o samba.

Considero que essas minhas aparições no referido restaurante foram, sim, um momento de brilhar, mas, também de reconhecer minhas limitações e aprender. Certa feita, antes de eu solar um chorinho mais “rápido” o Paulão, que já me conhecia, comandou aos músicos de base algo como: “não façam o acompanhamento muito rápido se não o Daniel não acompanha!” Uma outra frase espirituosa (mas, penso que em outro evento, não lembro), é de antes de uma cantora cantar alguém dizer para ela: “Isso aqui é vida real!” A partir daí, concluo que nessa *vida real* que é a música, não é válido enganar, querer mostrar aquilo que não se sabe. Ou seja, apresentar um domínio maior do instrumento musical do que aquele que se tem. Ainda que seja bom arriscar – num sentido de brilhar e se desenvolver – percebo que um mínimo de autoaceitação é fundamental para que a atuação na música flua com naturalidade. E mais, é sempre importante aprender com os erro e acertos.

Trajano Filho (2004) disserta sobre o ritual do concerto e a importância do proto-ritual do ensaio. Por consequência, a necessidade ou não de ensaios poderia ser aqui problematizada. De fato, nesses termos nossa sequência de rituais estava sem um de seus elementos. Então, faltava algo? Eu cogito que o próprio concerto, talvez, já representasse um tipo de ensaio. Pois, a cada apresentação estávamos melhores e mais bem entrosados. Lara Filho (2011), como visto no Capítulo 3 dessa dissertação, explica que, tradicionalmente, as rodas de choro se dão sem ensaio prévio. Trajano Filho (*idem*) também analisa a importância do regente para uma orquestra, sendo ele uma espécie de líder. É *carismático* – no termo de Max Weber. Um sujeito que cresce em sua individualidade, ao mesmo tempo que os músicos estão em um papel mais coletivizado. Ainda que em um contexto bem diferente daquele tratado por Trajano Filho (*idem*), ao que parece, o líder daquelas apresentações era o Paulão, que inclusive era proprietário do restaurante (antes de passar tal responsabilidade para a Tânia). Entretanto, percebo que era uma liderança mais difusa, sem o peso que apresenta a regência de uma orquestra. A

situação era outra, apesar de que o tal músico tenha todo o *carisma* que caracteriza esse papel.

Certa vez, fui acompanhar a cantora Denise no bar Feitiço Mineiro – na época que eu também tocava no Tartaruga, na Asa Norte, em Brasília. Se bem lembro, tratava-se de apenas uma peça musical. Para tanto, também não ensaiamos. E a música escolhida foi “Chega de Saudade”, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Tudo se deu tranquilamente. Até porque os músicos que nos acompanhavam eram excelentes. Além de que o ambiente era ótimo: o som, a iluminação, as pessoas e tudo mais. Sentia-me bem, acolhido pelos/as novos/as amigos/as. Todavia, confesso que o fato de tocar apenas uma música tirava um pouco da graça do momento. Mas na verdade, sentia que tudo era uma festa. Era um clima de *bar* e era a noite, diferente do Tartaruga. As conversas eram mais espontâneas e tudo era realmente muito divertido. Também foi um momento de brilhar e aprender, mas, principalmente de se divertir. Mesmo, porque a gente comeu alguns petiscos e bebeu alguma coisa. Depois de me apresentar teve uma pessoa que super me elogiou – se bem lembro ela mesma havia se apresentado como cantora. E disse algo do tipo: você toca muito bem, é como se você *transasse* com a sua flauta. Achei uma bonita metáfora... a partir disso tudo, poderia considerar que experiências como essa são multissensoriais: é a luz, é o som, é a comida, é a bebida, é o encontro com pessoas.

Agora, dissertarei um pouco sobre duas cantoras, mulheres que pude acompanhar no Restaurante Tartaruga. Uma delas é a referida Denise Oliveira, uma pessoa muito gentil e humilde no trato. Além de que me ajudou bastante a me entrosar como outros músicos daqui de Brasília. Eu já a acompanhei tocando flauta no bar Feitiço Mineiro e no restaurante Tartaruga. Recentemente, soube que lançou algumas músicas novas em plataformas digitais. Ademais, tem um jeito muito doce e tranquilo de cantar, que comove e encanta a gente. É uma pessoa tranquila e educada, disposta a ajudar o próximo.

Outra amiga cantora é a Célia Rabelo, dona de uma potência vocal invejável. É uma pessoa muito divertida, mas séria no seu fazer musical. Por conseguinte, acompanhá-la (no Tartaruga) foi uma honra. O seu jeito de cantar é malandro, cheio de ginga e suingue. É uma pessoa que com certeza vale conhecer: a ela, pessoa, e ao seu trabalho. Além disso, seu repertório é muito bom, com muitos clássicos do samba. Logo, fazer música com ela é uma grande viagem, é transcendental. Por isso a meu ver, poderia ser mais valorizada dentro da cena musical brasiliense e brasileira, ainda que já tenha certa notoriedade nesse meio.

Que Denise Oliveira e Celia Rabelo são artistas incríveis, isso é inegável. No entanto, não há como escapar à uma reflexão presente no texto de Della Giustina (2017). Neste escrito, é problematizada a questão da divisão sexual dos instrumentos na música. Além do fato de que para mulheres, muitas vezes só é “permitido” o papel da *diva* cantora (cerceado pela obrigação de mostrar sensualidade e beleza física). Essa atuação musical é, sim, muito importante e bela, onde o talento e o esforço são importantes. Entretanto, cabe lembrar que, infelizmente, são poucas as instrumentistas mulheres e, mesmo as que existem, acabam por, majoritariamente, tocar instrumentos que lhes caracterizam a “condição” de mulher – como flauta ou violino – por serem pequenos, ou delicados na forma ou no som. E isso nos parece advir da mentalidade do senso comum, e não de características próprias biológicas peculiares às mulheres.

Certo momento pitoresco (entre tantos, dado à espirtuosidade constante ao meio musical) é quando, no Tartaruga tocávamos eu, o Paulão e a turma – Cadete e Alemão. Então eu, numa atitude não muito respeitosa, fui me servindo dos petiscos que estavam na mesa, mesmo quando já estava na hora de tocar outra música. Portanto, Paulão diz algo do gênero: “Para de comer! Se você continuar comendo agora...” Bom. Considero, que no meio musical é preciso dispor de certa *atitude*. Uma questão que recorde ter surgido em uma consulta com uma psicóloga que me atendia faz algum tempo, e me parece relevante até hoje. Na consulta, falávamos sobre minha atuação na música, sobre a diferença de treinar um instrumento (em casa), para com o contexto de apresentar-se em um conjunto e para um público. A partir daí, considero que fazer música pode até ser um pouco de brincar e se divertir. Contudo, também é trabalhar, se esforçar e manter o respeito nas atitudes e relações – seja com o público, seja com outros músicos. Depois da referida repreensão do amigo Paulão eu pude perceber o erro que estava cometendo e passei a me conter um pouco mais no meu ato de petiscar.

Outros momentos marcantes se deram em edições do Civebra (Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília) - também há poucos anos. Aqui recorde da primeira edição da qual participei (38^a), na qual conheci muita gente interessante. Uma delas foi a Talía. Quando a ouvi tocar sua flauta transversal nos corredores da Escola de Música fui arrebatado por sua técnica e expressividade. De fato, ao escutá-la pela primeira vez, não podendo visualizar quem estava de fato tocando, imaginei que se tratava de meu antigo professor Sérgio de Moraes, da Escola de Choro, e um *virtuose*. Na verdade, com o evento eu pude constatar que existem muitos flautistas com talento acuradíssimo aqui

na região de Brasília. Outro ilustre momento foi a apresentação final de uma ampla orquestra, da qual eu participara tocando flauta transversal. Tivemos poucos ensaios, é bem verdade, e algumas partes eu não consegui acompanhar. No entanto, foi tudo muito lindo. Curiosamente, diversos regentes comandaram a orquestra (um deles vindo da França, inclusive). Portanto, era um regente para cada música, se bem lembro.

Ainda, sobre a Talía nota-se que, a partir do texto de Della Giustina (2017) ela ainda estaria tocando um instrumento mais propício à mulher. Isso de acordo com a visão do senso comum no meio musical, explorada pelo autor. E, depois, notei nela um jeito forte, com personalidade e agressivo de tocar, o que lhe imprime um quê de virtuosismo. Ou seja, uma mulher pode sim ser um virtuose, ainda que provavelmente existam barreiras sociais (mas não biológicas) para que isso aconteça.

Agora, sobre a atuação em orquestras, tal assunto mexe muito comigo. Ora, ensaiar, criar um clima de amizade, respeito e cooperação com os colegas e com o maestro, respeitando as hierarquias é algo maravilhoso. Ademais, tanto o proto-ritual do ensaio como o ritual do concerto, nos termos de Trajano Filho (2004), são momentos singulares. Isso ocorre porque tanto a música quanto a amizade fluem nessas situações. Outrossim, a união por um bem maior, que é a boa música, faz você se sentir um super-herói. E aquele momento de coletividade proporciona toda uma sensação de pertencimento que outras performances mais individualizadas não trazem. A individualidade e liderança do maestro, também é muito bonita e a gente se lembra dessa pessoa com especial carinho. Já, o próprio público perceberia os músicos como semideuses (durante os concertos), na percepção do mesmo autor.

Para tal apresentação da orquestra do Civebra, devíamos usar traje social de cor preta. Ademais, as músicas eram do tipo clássico. E não havia eletrificação do som: creio que o teatro da Escola de Música de Brasília, por possuir uma acústica bem planejada, dava conta do recado. O momento de tocar, foi de intensa cooperação, pois o objetivo final de uma sonoridade limpa e organizada era o que importava. Além disso, era a hora de fazer parte de algo maior, que é a orquestra. Isso difere muito das rodas de choro que frequento, donde muitas vezes cada instrumentista tem o direito de solar individualmente. Lógico que há o exemplo da grande roda de choro da Escola de Choro que se dá uma vez por mês... Entretanto, nessa grande roda é lícito fazer alguns improvisos, ou quem sabe, escolher tocar numa oitava acima ou abaixo. Já, em uma orquestra como a do Civebra ou

do Liberato (que será lembrada a seguir) tais escolhas não são válidas e nem mesmo permitidas.

Com certeza, tocar em uma orquestra é um momento diferenciado. Já participei da Orquestra Liberato, da Fundação Escola Técnica Liberato Salzano Vieira da Cunha – há mais de cinco anos, quando morava em Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul. Por lá, os ensaios eram muito intensos, puxados mesmo. O maestro Josimar Dias da Silva era um sujeito tranquilo, mas que sabia impor disciplina. Então, em meu primeiro dia fui recebido com simpatia pelos/as colegas/as. No mais, algumas músicas percebo que estavam no limite da capacidade de cada músico. Ou seja, conseguíamos tocá-las, mas sem tanta facilidade. Nos intervalos (não lembro se era sempre) jogávamos um pouco de vôlei para aliviar as tensões. Já nas apresentações da orquestra em si, geralmente tudo ocorria bem. Percebo que tocar no meio de muita gente, e depois de muitos ensaios, torna a pressão em cima de cada instrumentista, um pouco mais suave. No caso dos flautistas, por exemplo, éramos quatro – eu era um deles: éramos dois moços e duas moças.

Essas experiências de orquestra têm muito a ver com algumas percepções, novamente, do texto de Trajano Filho (2004). Por exemplo, nos ensaios o poder da palavra está com o maestro (ou regente). Além de que, durante os ensaios, mas principalmente nos concertos, ocorre algo como uma fusão dos musicistas em um todo coletivo. Assim, as características e os egos individuais devem ser deixados de lado. Quando se toca em orquestra, percebo que o necessário é seguir o andamento, a sonoridade, a postura corporal, o ritmo, e claro, a melodia corretos, em seus mínimos detalhes. É um trabalho de certa racionalidade e comedimento, um pouco diferente de performances mais “soltas”, como rodas de choro ou, principalmente, shows de samba (dos quais eu também costumo participar). Ao mesmo tempo que tudo isso torna-se um tanto complexo, reafirmo que eu sentia uma certa tranquilidade no fato de saber que o peso todo da performance não estava em cima de mim, já que havia colegas tocando o mesmo instrumento e até os mesmos sons e notas, em conjunto. Trata-se de uma experiência bem diferente daquelas do contexto do choro, por exemplo. As exigências e as liberdades são bem outras, creio eu.

Na Orquestra Liberato houve certo acontecimento. Um músico se atrasou, e quando ele finalmente apareceu foi de forma bem pitoresca, já entrando no palco – ele e sua escaleta (instrumento de sopro com sonoridade parecida com o acordeom). Outra feita interessante foi minha primeira apresentação, em cometi um erro bem tosco na primeira música.

Dissertaria ainda que os ensaios da orquestra em pauta eram uma complexa mistura de descontração e seriedade que o maestro Josimar sabia conduzir muito bem. Ademais, a maioria da turma era jovem (mais jovem que eu), principalmente alunos da escola técnica (ensino médio) que é a Escola Liberato. Às vezes, havia algum desentendimento aqui e ali, mas nada muito grave. As apresentações mesmo eram realmente grandiosas, com músicas clássicas (por exemplo, o alemão Händel e o brasileiro Villa Lobos) e versões para orquestra de músicas mais *pop* (como a britânica Adele e a banda brasileira Los Hermanos).

Outro momento único aconteceu quando o G6 – grupo de parceiros músicos que tocam e estudam o choro, principalmente na Escola de Choro de Brasília – se apresentou em uma clínica de internação – há alguns anos, em região do Distrito Federal – para pessoas com problemas de saúde mental. Eu estava lá, como músico. Diria que foi um momento muito tranquilo e gostoso. Ademais, creio que todos nos sentimos bem por estarmos fazendo o bem àquelas pessoas internadas. Trata-se do prazer da cooperação e da amizade presente em Feld (2005). É a busca por emocionar, mexer com a sensibilidade das pessoas. Cogito, até mesmo, provocar uma catarse coletiva. E não competir ou mostrar arroubos de proficiência e técnica. É uma estética da simplicidade e da interpretação, talvez. Ninguém ali queria brilhar mais que o outro.

Ainda, recordo que Reinaldo “cantou a pedra” em sua entrevista: “aplausos todo mundo gosta de receber”. Ao nos aprofundar sobre isso, podemos lembrar de Seeger (2008) que afirma que os músicos geralmente guardam certas expectativas sobre as situações musicais – aplausos poderiam ser uma delas, dependendo do contexto. A partir disso, percebo que ser músico é contar com o apoio do público, de familiares, de amigos, de teatros, do Estado etc. Mas, no exemplo de uma roda só entre amigos músicos, as palmas acontecem com bem menos frequência. Já, quando além dos músicos há um público de admiradores que assiste a tudo, é natural que o aplauso ocorra. Sabíamos de antemão que não receberíamos cachê (outra possível expectativa). Contudo, como bem lembro houve um farto *happy hour* com salgadinhos e refrigerante para todos, inclusive nós, músicos. Ou seja, são várias as formas de se congratular e gratificar um músico, mostrando-lhe o carinho e o respeito merecidos.

Outro momento bacana, e que também demonstra minha participação ativa no contexto pesquisado, ocorreu mais recentemente quando eu me aventurei a participar do “Bom Dia G6” – no início de 2022. Em tal prática, nós músicos gravamos e enviamos um vídeo

musical para o WhatsApp do G6. Contudo, o que mais impressiona é a generosidade dos colegas: muitos elogios e considerações positivas sobre uma música executada por mim na voz e violão – ainda que, para minha percepção, o vídeo não tenha ficado tão excelente assim. Assim sendo, percebo haver no grupo um *clima* de amizade e pouca crítica, o que pode ser benéfico (por nos incentivar a continuar tocando e aprendendo sem medo) ou maléfico (por não estimular o melhoramento técnico, questão também importante, a meu ver). Entretanto, nesses vídeos é notável a beleza de se tocar com expressividade e simplicidade em quase todos, se não todos os vídeos postados. Também, é visível a valorosa alegria presente nos encontros presenciais, seja no momento de tocar, seja no de lanchar, tomar café e conversar.

Para tais rodas, geralmente vamos chegando no saguão da Escola de Choro de Brasília lá pelas nove horas da manhã. Conversamos um pouco. Tocamos um pouco. Então, algum tempo depois da roda ter se iniciado, fazemos uma pausa mais longa para bebericar um café e comer alguma coisa, seja da cantina (quando ficava aberta no horário da roda), seja algo trazido de casa. No mais, é uma experiência social muito rica, pois tem música, conversa, tem homem, mulher, todo o tipo de instrumentista e ser humano – ainda que, caracteristicamente, sejam pessoas acima da meia idade (sou meio que uma exceção, por ter “apenas” 32 anos). Não há espaço para discriminações e desrespeitos, ainda que a espirotuosidade e as brincadeiras se façam presentes nos encontros. É um momento muito tranquilo. Tocamos músicas de todo o tipo em versão instrumental, seja samba, choro ou estrangeiras. Aqui, temos uma roda amadora. E, como já diz o termo, tocamos por amor. Portanto, no momento de tocar, eu esqueço os problemas do dia a dia. Encontro, então, uma válvula de escape que me tranquiliza e ajuda em minha saúde mental. Além da saúde social, que faz bem ao *coração*.

Finalmente, lembro-me ainda de uma bela apresentação de Natal – esta bem anterior aos fatos citados acima, há mais ou menos uns 18 anos, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul – em que toquei flauta doce. Logo, éramos um grande grupo no qual formávamos uma bela árvore de Natal com nossos corpos, se bem me lembro. O grande símbolo natalino era formado pelo posicionamento e localização dos músicos. Ademais, sentia-me feliz por estar perto de tanta gente divertida, muitas crianças da minha idade. A euforia presente no texto de Seeger (2015) se fazia ali presente – um sentimento de alteração dos sentidos mesmo, causado pelo momento de comunhão musical assim como o esforço e o cansaço presente em qualquer performance. Tocamos belas canções natalinas. Além de

que, alguns parentes estavam lá me assistindo. E tocar a música “Quero Ver Você Não Chorar” foi muito emocionante, até por tudo o que essa canção representa. De fato, é um tipo de música que, a meu ver, busca bem mais a *emoção* dos ouvintes – como acontece na cultura musical dos Kaluli em Feld (2005). É como se os sons objetivassem o pranto, o arrepiar de pelos... Nota por nota conta-se uma história que relaxa e encanta, bem mais que impressiona ou provoca admiração por ser uma atuação “genial”. Além de tudo, a presença de familiares na plateia tornou o momento ainda mais especial e comovente.

4.3 Percepções subjetivas

Indo além desse mundo externo das performances e rodas, e de um ponto de vista mais subjetivo e pessoal, observando o que se passa de mim internamente, gostaria de tecer alguns comentários. Feld (2005) fala em “comover com os sons”. E que isso é muito importante dentro da sociedade Kaluli. Eu observo muito isso quando assisti a shows diversos aqui em Brasília (como Paulinho da Viola, Hermeto Pascoal, Titãs). Relembro agora de uma peça teatral sobre a vida de Renato Russo (da banda Legião Urbana). Quando em certa parte o ator que interpretava o próprio Renato começou a cantar a música “Pais e Filhos”, minha emoção foi tanta que eu simplesmente não conseguia cantar junto, por mais que tentasse. O embargo da voz era total. Momentos assim se eternizam e criam memórias muito intensas que, no meu entender fazem a vida valer a pena.

Continuando a enfatizar o viés subjetivo, observo que há diferenças entre o que se passa com o músico, do que com a plateia. Trajano Filho (2004) observa essa dessemelhança, onde a plateia é constituída de pessoas comuns, mas, os músicos podem ser tidos como semideuses. Tocar é uma coisa, assistir é outra. O músico está mais ou menos sério, focado em se divertir, mas também em *acertar*. Já, o público está mais focado em sentir, apreciar e admirar os artistas. Então, creio que para o músico instrumentista, ou cantor (não tenho muitas experiências no cantar), o que se passa mais é o que Seeger (2015) chama de “euforia coletiva”, como já vimos. Entretanto, não é que tal experiência não possa se ocorrer com a plateia. Mas, é ponto sensível que para o músico é tudo tão tenso, e ao mesmo tempo tão divertido... o tempo passa rápido (ainda mais se o som for amplificado, me parece). Também percebo esse sentimento em *shows* de rock, ou músicas mais agitadas – aí mesmo no papel da plateia. Mas, isso o senso comum já sabe. O que

desejo compartilhar aqui é esse momento em que o músico toca (choro e afins) e, com isso, cria um momento de euforia. Algo que Seeger (2015) chega mesmo a comparar com a utilização humana de substâncias psicoativas no contexto Kisêdjê. Ao mesmo tempo, observo que, quanto mais formal ou importante for a performance, há sempre a referida tensão – frio na barriga, medo de errar – mas, parece que isso só torna a “viagem” ainda mais intensa (com perdão pela expressão). Seeger expressa um pouco dessa “alteração das percepções” presente em meio à cantoria do povo Kisêdjê:

É provável que alguns dos sentimentos característicos da cerimônia Kisêdjê fossem fruto dos efeitos fisiológicos do esforço e da cantoria constantes. (...) Suas visões acompanhavam as febres, e não drogas; sua euforia se produzia em torno do canto, da atividade coletiva e do alimento, e não do álcool, dos alucinógenos e dos narcóticos. (...) A cantoria e a dança, por longos períodos, eram experiências fisiológicas que provavelmente alteravam a percepção. (...) O canto Kisêdjê era uma experiência física, bem como social, algo a ser feito de maneira dura e exaustiva, que resultava em uma experiência fora do comum. (Seeger, 2015, p. 248-249)

Assim, correlacionando a questão da “alteração das percepções” no momento da música com o uso de drogas propriamente dito, tal união de fatores não aparece nos encontros dos quais participei com os referidos colegas e objetos de pesquisa (a roda de choro do G6). Entretanto, cabe a comparação com o contexto analisado por Trajano Filho (2004), em que a utilização de drogas é frequente entre músicos *populares* sendo evocada até mesmo como elemento característico dessa categoria. Estes são pessoas que, embora levem arte com seriedade, tem a vida boêmia. Contudo, contrariando qualquer preconceito quanto a isso, demonstram ser trabalhadores responsáveis, tanto na arte como em outras profissões e na vida. Enfim, algo parecido também ocorre em Brasília, como pude presenciar em outras rodas, outros encontros (mas, em geral com pessoas mais jovens). Ainda assim, considero que (e retorno ao termo) a *viagem* de fazer (e de escutar) música já é verdadeira por si só. Quem sabe, a combinação desta com uma ou outra substância apenas intensifique as sensações do momento musical. No entanto, uma “simbiose” música-substância não se faz obrigatória ou mesmo necessária.

4.4 Nervosismo, erro e tocar bem

Retornando ao tema da tensão (frio na barriga, medo de errar, nervosismo) do atuar na música, surge uma questão: é preciso *tocar bem*, como argumenta a entrevistada Lucila. Apesar do nervosismo, sobre o qual a entrevistada também comenta, é preciso superar a ansiedade, digamos assim, e entregar um produto final bem-feito, caprichado. É preciso superar o *pensado* para se realizar o *vivido* – nos termos de Trajano Filho (2004). É

preciso ir além do proto-ritual do ensaio para se fazer valer no ritual do concerto (*Idem*); superar o subjetivo e ir atrás do objetivo; sair de dentro si, para se fazer *real* no mundo; ser verdadeiro na vida aí afora... Citando **Lucila**, em um de seus muitos momentos de extrema lucidez e sensibilidade, além de uma boa *história*:

E em Cuba, nós fomos pra fazer três shows. Mas, o povo adora música. Nós tivemos que fazer sete ou oito. E nós tivemos de ensaiar correndo, porque a plateia segue o grupo. Então nós fomos seguidos em Cuba. Podia levar duas músicas que nós já tinha tocado. Mas, o resto tinha que ser novo. Então, a gente teve que se virar. E tivemos que mostrar sete shows prontos. E era um atrás do outro. Então, chegava, de manhã nós já estávamos ensaiando. E à tarde já estávamos tocando, e à noite já estávamos tocando. Então, foi uma experiência, assim, de excelência, né? Tem que tocar, tem que sair, tem que tá debaixo do braço. E não tem conversa e não pode errar, né? [risos] Então, foi muito interessante esses dois momentos: na Grécia e em Cuba me marcaram bastante. O músico tem que estar pronto. Porque a plateia não pode esperar. Você tá estudando pra que você atenda a plateia. Você leva o seu show mas você tem que ser capaz, também, de inventar alguma coisa na hora e tocar *bem*. Não pode ser na coxa, tem que tocar bem. Né? Dar o seu recado com dignidade, respeito, né?

Ou seja, o nervosismo realmente aparece. De fato, às vezes mais, às vezes menos, ele sempre estará lá. Em uma conversa com o excelente flautista e professor do instrumento, Sergio de Moraes (já referido por aqui), ele contou que também se sente nervoso nas suas tocadadas. E, ainda assim, há pouco tempo fui informado que o este grande mestre foi admitido como imortal da Academia de Letras e Música do Brasil. Ademais, eu também, nas primeiras vezes que me aventurei a me apresentar com a flauta transversal, cometi erros, falhas terríveis na hora de tocar. E, mesmo passado algum tempo, são momentos sobre os quais não me agrada pensar sobre. Logo, o nervosismo, a ansiedade e talvez até mesmo o *erro* são constantes na vida do músico, ainda que, muitos não queiram admitir.

Lembro-me bem de uma das primeiras vezes que me apresentei publicamente tocando a flauta transversal. Era com um cantor de música tradicional gaúcha (ou nativista): o Mano Júnior. O show começava e eu tinha que tocar uma frase (sequência de notas) bem simples de introdução à música “Morena” de Jairo Lambari Fernandes. Contudo, me atrapalhei todo, nem posso recordar bem o que fiz. Na verdade, não chegou a ser uma falha muito gritante, como naturalmente pode acontecer com a flauta, por apresentar agudos muito estridentes. No entanto, guardo a certeza que o fraseado que eu tinha ensaiado não saiu de jeito nenhum. Foi uma sensação estranha de vergonha. Claro que o fato de eu ser bem principiante tornava a coisa mais intensa, como se houvesse muita coisa em jogo. Contudo, o tempo foi passando e tal acontecimento se tornou mais uma história curiosa, talvez mesmo até engraçada sobre minha trajetória no mundo da música. Parece que o tempo cura esse tipo de ferida.

Outro momento de erro importante em minha trajetória acontece quando eu toco pela primeira vez na Orquestra Liberato – da Fundação Escola Técnica Liberato Salzano Vieira da Cunha, de Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul. Não consigo lembrar exatamente qual música era. Só sei que a nota a ser tocada era uma e eu assoprei outra completamente dissonante àquela. Ora, aqueles com um pouco de conhecimento em música sabem que alguns erros são mais graves que outros, que certas dissonâncias são mais pesadas que outras - esse foi o caso. Longo tempo depois (meses) quando eu conversava com colegas da orquestra sobre esse meu erro inicial, um deles disse que a falha foi, sim, perceptível. Entretanto, o tempo foi passando e não se falou mais sobre o assunto. Ensaios e mais ensaios. Apresentações e apresentações. Com o tempo, o estudo e o trabalho foi me nutrindo de sabedoria e confiança: aquela ansiedade e despreparo inicial foram ficando para trás. Assim, fica aí também uma outra história pitoresca para contar.

O nervosismo e o erro estão relacionados. O medo de errar pode levar ao nervosismo, que pode levar ao erro. Logo, o choro traz uma dimensão de desafio, mesmo em contextos mais amistosos. Dominar um repertório e tocar bem suas melodias e acompanhamentos é desafiador, pois os músicos se expõem ao risco da falha. Por um lado, isso pode tornar amargo o fazer música, tido como ato de prazer e alegria. Por outro, é andar nesse fio de navalha que torna a experiência tão intensa.

Observo então, essa dicotomia entre gozo e dor, prazer e insatisfação, que acompanha o fazer musical. É um prazer sim, mas ainda é uma responsabilidade. De fato, quando se participa de uma roda de choro é devido se tocar minimamente *bem*. Se não a engrenagem não anda, não cumpre seu papel. Assim, há certa sofisticação no ato de tocar, o que demanda esforço, aprendizado, equilíbrio emocional. É nesse contexto de diversão e seriedade que a música acontece. Por estarmos ali, seja no palco, no bar ou na casa de alguém nos *esforçando* é que tudo acontece. Só assim o músico pode “dar o seu recado”, e a música ser, então, um instrumento de comunicação para uma comunidade, como é proposto em Seeger (2008). Assim sendo, para o autor, a música não seria apenas som e nem, em uma visão muito romantizada, simplesmente uma linguagem universal.

Ademais, tudo isso gera uma complexidade assombrosa, que envolve músicos, plateia, professores, instituições, teatros, bares etc. De fato, adentrando nessa complexidade são muitos fatores para que a música e as performances musicais se tornem possíveis (Seeger, 2008). Às vezes, por exemplo, tem a equipe de som, de divulgação, de alimentação etc.

Além disso, para que seja possível tocar um instrumento é preciso que uma empresa ou um *luthier* o fabrique. Muitas vezes, para o instrumentista alcançar a excelência que deseja, são necessários os professores de música e/ou instituições de ensino. Na verdade, o que pretendo enfatizar neste parágrafo é a complexidade do fazer música – tanto do ponto de vista subjetivo, quanto o ponto de vista objetivo. Na minha rotina eu sei que é importante estudar, me deslocar para eventos e aulas, assistir vídeos que ensinam sobre nuances da flauta e do idioma do choro etc. Logo, a meu ver, *a música é para os fortes*. Até porque muitos momentos de “rejeição” – como foi dito em um *post* em rede social de uma conhecida violinista gaúcha – acompanham a carreira e a vida do músico. O músico nem sempre é valorizado como se deveria, diriam alguns músicos, como o próprio entrevistado Allan. Eu concordo.

4.5 Alegrias do fazer musical

Após focar um pouco nos “desconfortos” do fazer musical, digamos assim, vou recordar a percepção presente na entrevista da colega Karla sobre esse fazer. Como a simpática flautista diz, a música preenche “janelas” de ociosidade. É um momento de “interiorização”. Assim sendo, a música nos faz “feliz”, além de melhorar a nossa vida social. Além disso, entra a questão de ser um “desafio”. E nas palavras dela: “Eu sou muito feliz porque a música, igualmente como a natação, ela flui naturalmente por mim. Ela passa por mim. E vai, eu espero que vá me acompanhar a vida inteira. E, com muito respeito, muito carinho, entendeu?” Observa-se que, nesse ponto, Karla, compara a música com a *natação*. Apesar de este não ser um esporte que pratico atualmente (apesar de já tê-lo feito), concordo com a comparação entre a música e o esporte de maneira geral. E para mim, também, o que fica é a felicidade, a socialização, a realização e o desafio saudável que a música possibilita.

Sobre a questão da socialização, este é um ponto chave para mim. Pois, a música, principalmente as rodas de choro, tem um quê de brincadeira e descontração que me atraem muito. São pessoas unidas em torno da “boa música”. E a seriedade do momento é do tipo que remete às brincadeiras infantis, quando o tempo presente parece ser a coisa mais importante desse mundo. Essa ênfase do músico ao momento presente encontra-se especificada em Trajano Filho (2004). Seriam, então, rituais repletos de simbolismos, vivências cheias de plenitude, realização e muito foco.

Por isso, no momento em que tocamos, principalmente quando se trata de um acontecimento mais coletivo – com colegas músicos, com plateia ou até com som eletrificado – é como se assistíssemos um filme de nós mesmos. Os problemas do dia a dia parecem que ficam para outra hora. Lembra um pouco quando estamos em uma piscina ou em um parque de diversões. Ao mesmo tempo, é como se o tempo passasse um pouco mais rápido. Então, três horas de tocada parecem que são uma só. Provavelmente essa diferença na percepção temporal também surja entre quem toca e quem é plateia. Cogito que, para o músico, o tempo passa bem mais veloz do que para seus ouvintes. Essa é uma questão que poderia ser mais bem abordada em termos de psicologia. Entretanto, por aqui não me aprofundarei em tal abordagem. Ainda assim, creio que tal questão é visceral para que bem se entenda o momento de se fazer música.

É isso que, a meu ver, intensifica o prazer (social) de estar fazendo algo em conjunto com outras pessoas, além de comunicar algo para um possível público. Seeger (2008) é quem entende a música como um sistema de comunicação comunitário. E esse *comunicar*, junto com a referida ênfase ao momento presente é o que, a meu ver, torna tudo *mágico*, principalmente do ponto de vista da socialização que acontece nos encontros musicais. Mas, seria a música uma espécie de magia?

4.6 Enfeitiçamento, engajamento e utilidade

Não vou me envolver na comparação entre música e magia, embora profícua. Mesmo assim, observarei como Fravet-Saada (2005) conta como foi enfeitiçada em sua pesquisa de campo. A autora faz uma pesquisa sobre a feitiçaria no Bocage Francês, buscando enfatizar a importância do antropólogo se deixar afetar pelo que acontece no trabalho de campo. Mais que apenas compreender a feitiçaria, Fravet-Saada (*idem*) acaba por vivê-la de fato. Ela supera os preconceitos e o eurocentrismo para participar e respeitar o contexto sobre o qual pesquisa e interage. Então, sem se agarrar na questão do que é ou não real, nem sobre a cisão entre “eles” e “nós”, a autora propõe que só pode entender de feitiçaria quem já foi enfeitiçado. Ser afetado não seria, logo, uma questão de empatia.

Logo, observo que eu mesmo também fui “enfeitiçado” pelo choro, seu estudo, aulas, rodas e shows. Porém, ao contrário de Fravet-Saada, eu já havia sido capturado pelo universo do choro bem antes de iniciar meu trabalho de pesquisa. Portanto, meu “enfeitiçamento” já se daria bastante tempo *antes* dos trabalhos dessa dissertação. Além

disso, no meu caso há também a peculiar diferença de que eu nunca fui “desenfeitiçado”. Ou seja, me percebo *enfeitiçado* pelo choro até os dias de hoje.

Um fato que ilustra esse “estar enfeitiçado”, além da importância que a música tem na minha vida e na de meus sujeitos de pesquisa, é o horário em que as rodas de choro do G6 acontecem. Pois, quando ocorrem, ocorrem às 9 horas (manhã) de sexta-feira. Ou seja, é um horário em que muitos poderiam preferir descansar, dormir até mais tarde, resolver questões de casa ou trabalhar. Ainda assim, muitos vão com frequência às rodas de sexta-feira. Talvez, esse horário de um quê de “trabalho” e “compromisso” e agrade o grande contingente de aposentados do G6. Quero dizer, na busca de um sentimento de utilidade e disciplina. É como já ouvi de um amigo mais velho (não músico): “a aposentadoria não é o melhor dos mundos”. Assim sendo, ele ainda afirma que, no momento de maturidade em que, geralmente, vem a aposentadoria, a pessoa ainda tem muito o que entregar (ajudar, ensinar) à sociedade. Suponho que a aposentadoria limite bastante esse “entregar”, “ser” ou “pertencer” na vida dessas pessoas.

No mais, observo em mim também esse sentimento e *utilidade* ao participar de uma roda de choro de manhã propicia. Lá você está tocando, estudando, aprendendo. O fato de ter algo para fazer de manhã, no sentido de um compromisso, é muito bom para mim. Por estar estudando na UnB (Antropologia), meus horários são muito díspares e às vezes o ócio toma conta de muitas horas do dia. Além disso, ter uma tarefa predeterminada pela manhã deixa meu dia bem mais produtivo. É o preenchimento de “janelas” (de tempo ocioso ou improdutivo) sobre as quais fala a entrevistada Karla. Sobre a trajetória de vida dela a entrevistada conta:

E aí só vim retomar essa história da música agora em 2010, 2012, por aí. Que foi justamente quando meu caçula foi pro segundo grau e como eu sempre trabalhei em horário corrido, aí começou a ficar uma janela. Eu falei, opa, hora de ocupar essa janela. E aí veio a história da música. Aí eu falei: o que é que eu posso retomar, algo né? Aí veio a música, aí veio a ideia de tentar a Escola de Música de novo (Karla).

Assim, e talvez relacionado a esse sentimento de *utilidade*, observo que a música me exige uma seriedade e um comprometimento que a tornam uma atividade prazerosa, contudo custosa, que exige disciplina. É como já foi comparada à natação – no meu caso ao hábito de correr (prática semanal, minha). Ou seja, há prazer, mas, há uma grande dose de esforço, dedicação, preparação. Como eu digo, é diferente de você simplesmente abrir uma caixa de bombons e devorá-la. Esse outro, talvez, seja um prazer mais simples de ser realizado (ainda que seja preciso ter dinheiro para comprar o tal chocolate e deslocar-se

até um supermercado também). No entanto, além dos já referidos nervosismo e “frio na barriga” existe o fato de que o músico terá que ensaiar, minimamente. Além de aprender a ler partituras, adaptar-se ao seu instrumento, deslocar-se para aulas etc. No meu entendimento, é bem possível que questões como essas farão parte da vida do músico sério, seja amador ou profissional.

Considerações finais ao capítulo

Penso que o mundo da música tem muito a oferecer: tanto a quem toca, quanto a quem ouve; tanto ao performer, quanto à audiência. Quando ouvimos música, seja ao vivo, seja em rádio, plataformas digitais ou mesmo CD, aquilo nos comunica algo, nos faz sentir, pensar... Seeger (2008) entende a música como um “sistema de comunicação”. O que ela comunica pode estar relacionado à comunidade da qual ela faz parte. A relação entre performers e audiência é muito importante, bem como o *quando e como* a música acontece. Seeger (*idem*) lança mão do pensamento de Rousseau para dizer que a música tem, sim, certa universalidade. Mas que também, carrega efeitos emocionais relacionados com questões políticas e culturais. Ou seja, música não é apenas sonoridade. O autor conclui que, primeiro, a música tem certas regras que são universais; segundo, entretanto, os efeitos emocionais que a música pode causar não são unicamente ligados a seus sons. Certamente haveria, também, questões políticas e culturais mobilizando os afetos dos ouvintes. Talvez aí esteja um possível ponto de partida para se entender isso tudo que a música é, tudo que ela evoca e provoca nas almas, corações e cérebros humanos.

REFLEXÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, transparece de nossas pesquisas e entrevistas algumas problemáticas interessantes. No Capítulo 1 elucidamos um pouco sobre o que é o choro, com o auxílio de alguns autores. Todavia, nessas considerações finais penso que seja mais relevante explorar mesmo os capítulos subsequentes. No Capítulo 2 observamos a importância de uma família e/ou comunidade mais ou menos musical para a formação de futuros músicos – algo parecido com o apresentado em Feld (2015) e o povo Kaluli, assim como a valorização da competência sonora e do cotidiano musical. Assim, estas influências pareceram ser preponderantes: apenas uma entrevistada (Karla) comenta não ter tido referências, principalmente familiares, no sentido musical. Sobre a questão estudantil desses músicos, notamos que nenhum deles é totalmente autodidata. Ainda que tardiamente, todos tiveram seus professores. Já, sobre a questão do gênero, embora não tenhamos aprofundado muito, surgiram alguns aspectos de escolha de instrumentos para apresentar – onde mulheres que tocam violão, por um ou outro motivo não se utilizam desse instrumento nas rodas. Aqui, o texto de Della Giustina (2017) foi muito importante. Tal tema não foi, de fato, muito aprofundado por aqui. No entanto, algumas especulações surgiram, como o porquê de entrevistadas mulheres não se apresentarem com o violão nas rodas.

No Capítulo 3 percebemos que aulas e *ensaios* (Trajano, 2004) são importantes – ainda que esses últimos, tradicionalmente, não façam parte do preparo para rodas de choro. Sobre as rodas e performances, especificamente, notamos como elas afetam os indivíduos. É Trajano Filho (*idem*) que valoriza muito o que chama de *ritual do concerto*. Assim como a dicotomia entre o pensado e o vivido. Para os músicos, transparece a *euforia* (como em Seeger, 2015), a adrenalina, o nervosismo, a alegria de uma brincadeira... Para um possível público, é a comoção, a admiração, a alegria do evento... Quando nos perguntamos por que esses artistas amadores tocam – assim como em Seeger (2015) – surgem alguns pontos principais. Estes são: a possibilidade de *sociabilização* que a música traz; o *desafio* de tocar um instrumento; tocar *juntamente* com outros músicos; se *destacar* e se *divertir* em performances; etc. A questão da liderança de Reinaldo também foi problematizada – lembrando um pouco o maestro para Trajano Filho (2004). No entanto, o entrevistado se mostrou humilde sobre o assunto.

No Capítulo 4, admito que me descobri sensível e afetado pela música. Refleti sobre nervosismo, atitude, amizade... Entendi um pouco mais sobre a importância da música em minha vida, algo que por vezes tenha me passado despercebido. Registrei como, de fato, essa arte faz parte de mim – e que isso só foi se intensificando com o passar do tempo. Através de alguns relatos, também, me problematizo enquanto músico de choro, ou mesmo de outras vertentes. Relaciono então, com Favret-Saada (2005) e sua real imersão e interação em seu contexto de pesquisa. Assim como com Della Giustina (2017), que, assim como eu já era nativo para minha pesquisa bem antes de iniciá-la academicamente. Como este autor, eu também tive as facilidades de já ter um contato anterior bem firmado com meus pesquisados. E a dificuldade de estabelecer distanciamento.

Acredito que o texto tenha faltado em não argumentar muito sobre a questão do gênero e da divisão sexual dos instrumentos (Della Giustina, 2017), e da liderança – tão presente em Trajano Filho (2004). Fica para um outro trabalho.

Enfim, percebo o choro e o seu músico amador (notadamente no contexto pesquisado) como multifacetados. Trata-se de um meio que envolve sociabilização, amizade, esforço, desafio, prazer, orgulho, admiração, estudo, ensaio, rotina etc. Então creio que, se formos intentar entender o que mantém as pessoas motivadas e ativas nessa arte, precisaremos lembrar de todos esses fatores (e tantos outros mais, provavelmente). Pois só assim, poderemos adentrar na relação entre *subjetivo e objetivo* de uma esfera tão excitante e desafiadora, que é a música, o choro e seus artistas.

REFERÊNCIAS

- DELLA GIUSTINA, Caio Pinheiro. “Música e gênero: a divisão sexual dos instrumentos musicais no contexto da Escola de Música de Brasília.” 2017. 126 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso, UnB, Brasília, 2017.
- ESCOLA DE CHORO RAPHAEL RABELLO, s.d. “Escola de Choro”. Disponível em: <https://www.escoladechoro.com.br/escola>. Acesso em: 7 de abril de 2022.
- FAVRET-SAADA. “Ser afetado”. Tradução de Paula Siqueira. Cadernos de campo, São Paulo, n. 13: 155-161, 2005
- FELD, Steven. “Simpósio sobre sociomusicologia comparativa: Estrutura sonora como estrutura social.” Soc. e Cult., Goiânia, v. 18, n. 1, p. 177-194, jan./jun. 2015.
- HISTÓRIA, s.d.. “Clube do Choro.” Disponível em: <https://clubedochoro.com.br/nossa-historia/>. Acesso em: 7 de abril de 2022.
- LARA FILHO, I. G.; SILVA, G. T. da; FREIRE, R. D. “Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking.” *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.148-161.
- LOPES, Mário. “A retórica musical e o choro.” *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 56- 91, jan.-jul. 2019.
- PORTELA, Luciana. “Resistência e transformação: O choro em Brasília.” UnB, Brasília, 2003.
- SAUTCHUK, Carlos Emanuel; SAUTCHUK, João Miguel M. “Enfrentando poetas, perseguindo peixes: Sobre etnografias e engajamentos.” *Mana*, v. 20, n.3, p. 575-602, 2014.
- SEEGER, Anthony. “Etnografia da música.” *Cadernos de campo*. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.
- SEEGER, Anthony. “Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico.” São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SOUZA, Miranda de. “O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970.” 2009. XIII, 262 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes de São Paulo, 2009.
- TRAJANO FILHO, Wilson. “O sentido dos sons: uma etnografia dos atos de música.” Brasília, UnB, 2004.