



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais - ICS
Departamento de Antropologia

Apreciação ao choro: análise de trajetórias de chorões e choronas no contexto urbano da capital federal

Brasília/DF

Matheus Bessa Freire Rolim

Monografia apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos à obtenção do grau de bacharel em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia

Agradecimentos

Primeiramente, quero agradecer a minha família, meus pais, minha irmã, minha vó e meus irmãos por serem o que eu tenho de mais importante em minha vida. Encontrar palavras para descrever o sentimento que tenho por eles só seria possível se eu tivesse a sabedoria dos corpos celestiais, e, uma vez que sou somente um grão de mostarda no meio de uma plantação, reservo-me a fazer a única coisa que me cabe infindavelmente, que é agradecê-los.

Não obstante, agradeço a todos aqueles que depositaram em mim a sua fé e me acolheram, principalmente meu orientador. Sem o esforço das valorosas companhias e conselhos de bom grado eu não seria objeto da produção científica e acadêmica que me coube, ainda que pequena, e assim humildemente reconhecida contribuição, desta monografia.

Destaco aqui algumas pessoas que foram imprescindíveis para minha trajetória até aqui, sendo eles: Lamarck, Rodolfo Santos, Jander Tikuna, Esdras, Gabriel Zenas, Rafael di Brito, Raphael Mendes, Paulo Coutinho, André de Locke, André João, João Aprigio, Leonardo Barreto, Vinícius de Paula, Túlio Ribeiro, Thales, Mateus Morais, Cleber Alves, Andrezza, Edivania e Rafinha.

Por fim, agradeço do fundo do meu coração a Thais Amanda Damasceno Silva pela contribuição e apoio ao (des)envolvimento do trabalho com questionamentos potentes e agregadores e esforço incomensurável ao meu sucesso.

Pela vida e continuidade da existência das gentes do Pindorama. Viva à cultura popular brasileira!

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais - ICS
Departamento de Antropologia

Matheus Bessa Freire Rolim

Banca examinadora:

Prof. Dr. João Miguel Manzolillo Sautchuk
- Presidente - Departamento de
Antropologia. Universidade de Brasília.

Profa. Dra. Juliana Braz Dias - membro
da banca - Departamento de
Antropologia. Universidade de Brasília.

Resumo

Esta monografia propõe uma compreensão das dinâmicas da roda de choro e o que está envolto nesse universo como gênero musical de expressão brasileira e do contexto urbano. Para tanto, é enfatizado um pouco de histórias e de relatos sobre alguns chorões e choronas que tiveram em sua trajetória alguma ligação com Brasília desde sua construção. A partir do momento em que foi iniciado as primeiras interações musicais no Planalto Central até os dias atuais, o choro ainda é parte da formação das sociabilidades e da aplicação da técnica instrumental em sistemas culturais bem definidos. Por isso, este trabalho busca explicar o funcionamento do gênero musical do choro de forma contextualizada ao cotidiano cultural na cidade de Brasília. A partir da análise descritiva de entrevistas feitas de forma virtual, debruçou-se sobre o tema da Antropologia da Música para produzir esta monografia.

Palavras-chave: choro, Brasília, sistema cultural, sociabilidades, técnica instrumental, música.

Sumário

Introdução.....	6
Capítulo 1: A música do passado e o momento presente: os processos da manifestação cultural do choro em Brasília.....	9
1.1 - Contextos musicais do choro: chorões em Brasília - quando e onde se iniciaram as rodas de choro em Brasília.....	9
1.2 - Fundação e revitalização do Clube do Choro: a geração seguinte e o papel de Reco do Bandolim na fundação da Escola de Choro de Raphael Rabello.....	18
Capítulo 2 - A roda e o choro: uma ordem musical nos relatos de iniciantes e representantes do gênero.....	22
Capítulo 3 - Manifestação autêntica do choro: repertório e improviso pelo cavaco de Waldir.....	43
Considerações Finais.....	56
Referência Bibliográfica.....	60

Introdução

A construção da nova capital em Brasília foi o início de grandes transformações no cenário social, político, econômico e cultural do Brasil fruto do processo de interiorização e modernização do país. Dadas as novas circunstâncias sociopolíticas da época, o desenvolvimento sociocultural da cidade em construção ficou a cargo de artistas já consagrados em seu meio, principalmente, o choro.

No começo das interações sociais movidas pela música, haviam saraus e reuniões, as quais contavam com a bondade dos novos moradores da região central de Brasília, que organizavam os eventos e convidavam os músicos recém chegados. Nesses locais, a interlocução musical era o motivo principal de contato entre as pessoas que passaram a frequentar esses espaços de particulares.

Dessa forma, estava em cena um dos maiores chorões de todos os tempos na região da capital que estava sendo construída, que era o notório Heitor Avena de Castro, citarista brasileiro da música erudita e popular. Na sua qualidade de intérprete, compositor e arranjador, parte da biografia deste músico se relaciona diretamente com o desenvolvimento do cenário brasiliense de choro.

Em anos posteriores ao advento de Brasília, temos outra importante figura para a resistência e a garantia de posteridade do choro, conhecido como é Reco do Bandolim, integrante à frente do Choro Livre e atual presidente do Clube do Choro. Sua contribuição está principalmente no fato de ter revitalizado o Clube e ter idealizado a construção de uma sede definitiva para a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello.

No que tange à análise da roda de choro, será pautada sobre o conceito de ordem musical, o qual considera os espaços fundamentais da prática de choro como sistema cultural. Sob o prisma da roda de choro como uma matriz de endoculturamento e aprendizado com música feita no contexto urbano, aprecia-se o desenvolvimento da interação social e de matéria cultural. Percebe-se, que nos lugares de choro, há como parte constituinte das rodas a disputa por respeito e por prestígio entre músicos que, por uma diversidade de práticas, demonstram suas habilidades.

Na medida em que as dinâmicas sociais são formadas passando por um refazimento de si e de sua atualização enquanto prática e fenômeno, a sociabilidade vai encontrando seus meios de integrar os agentes da participação do sistema cultural em vigência, ou seja, como o indivíduo está ligado à roda de choro no meio social em que ele se insere.

Sob a perspectiva do gênero, entende-se que há fatos sociais muito bem definidos nos espaços de atuação do choro, os quais são normativos e produzidos predominantemente por figuras masculinas. Isso posto, sob a égide do modelo ocidental de socialização, não se pode separar a definição do papel de gênero que atravessa a ação dos indivíduos em que desprivilegia mulheres e torna sua participação em rodas precarizada. Deste modo, mantém-se o feminino escasso como agente ativo desse fazer musical, mesmo que seja assunto recorrente nas composições: o feminino alcança o papel de tema e não de sujeito participante. Contudo, apesar dos limites impostos, histórias e biografias de outras mulheres que se destacaram no passado ou se destacam no presente no meio do choro servem de inspiração às gerações femininas vindouras.

Por conseguinte, a discussão privilegia a perspectiva técnica do corpo como forma de prosperar uma tradição musical, buscando ao máximo seu fortalecimento perante ao tempo e à falta de divulgação. Pois, ao considerar o valor histórico e musical do choro como música urbana de origem negra, vemos que a sua perpetuação é movida pelos seus praticantes Brasil afora, que vão de encontro ao *mainstream*.

Sendo assim, para integrar-se ao meio do choro como instrumentista que pretende participar de rodas ou fazer apresentações, é necessário que o indivíduo desenvolva um repertório. Segundo o que consideram chorões com maior experiência, saber no mínimo os clássicos e o repertório base das músicas do seu instrumento é de suma importância para desenvolver-se como chorão.

Já com relação à matéria do improviso, não há de fato uma definição estanque na qual abarque sua totalidade; no entanto, pode ser vista como uma forma de tocar que leva em consideração uma variação melódica, onde não há mudanças na estrutura da melodia tampouco do ritmo. Logo, acerca da aplicação do improviso, existem pontos de contradição internos entre os músicos mais versados

que são impostos como certa obrigatoriedade para aqueles que querem se fazer notar. Esse princípio foi executado pelos baluartes com técnica de maior visibilidade e reconhecimento, bem como pelos chorões considerados seus seguidores e perpetuadores de sua obra.

Nesse meio, a *performance* é constituída pela execução técnica e avaliada a partir da expressão desta. Dessa forma, tanto a técnica quanto a execução são vislumbradas nos estilos de tocar de grandes nomes da música, os quais estabeleceram novos paradigmas para a interpretação, a composição e o arranjo.

Os sujeitos da pesquisa que participaram das entrevistas empregadas para a realização da pesquisa foram de suma importância para que o caminho percorrido por ela tenha encontrado questões de relevância social e cultural para tratar a partir do indivíduo. Sobre os entrevistados escolhidos para atuarem como interlocutores da pesquisa, estão entre eles, pessoas envolvidas em maior ou menor grau com o choro em seu cotidiano. Desta maneira, foram escolhidos indivíduos de nível iniciante no contexto do aprendizado musical até pesquisadores com larga experiência no ensino e expressão do choro.

Quando os dados da pesquisa foram colhidos, o mundo estava situado em um momento delicado para toda humanidade, pois estávamos passando por uma pandemia, e isso limitou o processo metodológico para realizar a pesquisa normalmente, no que diz respeito ao método da observação participante. Em seu lugar foram colhidos os dados por meio de plataformas digitais de reunião virtual, onde ocorreu entrevistas, que foram gravadas e transcritas para posterior análise descritiva dos relatos contidos nelas.

Outrossim, esse trabalho foi elaborado com o fito de estruturar uma perspectiva de aprendizado e de integração de iniciantes às rodas de choro e que busquem novas experiências musicais. Buscou-se delimitar um caminho possível para atuar na prática do choro, quer seja enquanto apreciador ouvinte nas rodas ou atuando musicalmente como aprendiz de chorão.

Capítulo 1: A música do passado e o momento presente: os processos da manifestação cultural do choro em Brasília.

1.1 - Contextos musicais do choro: chorões em Brasília - quando e onde se iniciaram as rodas de choro em Brasília.

A cidade de Brasília guarda muitas histórias e reúne muitos encontros desde sua inauguração com o presidente Juscelino Kubitschek (JK) em 21 de abril de 1960. No início da cidade, tudo era um imenso canteiro de obras, não existiam as regiões administrativas e as cidades periféricas onde dormiam os funcionários que vinham construir Brasília. Seguindo a proposta do plano de governo, JK entrega a capital federal com a síntese do Plano Piloto como modelo do centro do país e nova capital brasileira (Ruas, 2004).

Nesse contexto, em favor de muitos músicos do eixo São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, a convite de JK, vieram para a nova capital quando a cidade ainda começava a ser desenhada por Niemeyer, Lúcio Costa e tantos outros (Dias, 2016). Dedicando-se ao trabalho nos órgãos públicos e na iniciativa privada, esses músicos, muitos já consagrados, começaram uma nova vida no centro do país buscando oportunidades de sobrevivência (Campos, 2015; Francisco, 2013).

Em um período anterior à inauguração de Brasília, a vida noturna era muito agitada nas cidades do Núcleo Bandeirante e da Candangolândia, até então consideradas cidades dormitório para os candangos. Além desses locais, havia a Rádio Nacional, responsável pela divulgação de artistas do gênero do choro desde sua fundação. Nesse cenário, bares, restaurantes e hotéis, também apresentavam relevância por serem locais de encontros e apresentações de uma gama variada de músicos de todo o Brasil, com um destaque para o Hotel Imperial e Hotel Nacional, locais escolhidos com maior frequência para as apresentações. Exponentes como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Altemar Dutra e Pernambuco do Pandeiro, são exemplos de artistas que frequentaram esses locais (Dias, 2016; Francisco, 2013).

Em consonância, nas áreas centrais de Brasília, iniciaram-se encontros importantes de músicos alocados em seus apartamentos, onde grandes nomes do

choro se conheceram em um ambiente de cordialidade e de interação (Dias, 2016).A exemplo disso, a maioria das rodas de choro aconteciam no apartamento do jornalista Raimundo Brito, na quadra 105 do Plano Piloto, e os saraus organizados pela pianista e chorona Neusa França eram realizados em sua residência (Dias, 2016; Clímaco, 2020).

Muitos intercâmbios de ideias e interpretações começavam nesses saraus dedicados a tocar choro, na medida em que seus participantes, dos mais experientes aos menos versados, estavam dedicados à prática musical como modo de produzir arte, de proporcionar interações sociais e de desenvolvimento técnico instrumental (Campos, 2015; Francisco, 2013). Ademais, os encontros propiciaram abertura para novas linhas interpretativas e forneciam o solo fértil para evoluir enquanto músicos instrumentistas (Dias, 2016; Campos, 2015; Francisco, 2013).

Com relação ao público, grande parte dos frequentadores desses saraus e rodas de choro eram moradores da região central do Plano Piloto, pertenciam à classe média e trabalhavam no funcionalismo público. A cada encontro que se passava, os apreciadores, da mesma forma, outros músicos chorões, se amontoavam no apartamento de Brito. Não há mensuração precisa do número de pessoas que estiveram nesses encontros durante esse período, mas os registros históricos de acervos familiares mostram muitos músicos convidados em momentos de descontração, jantares e encontros para tocar. Nesse meio, celebrava-se o choro como uma manifestação cultural de valor prático para o desenvolvimento de relações humanas e da perpetuação da memória que veio de séculos anteriores e se debruçaram sob a égide de novos artistas (Dias, 2016; Clímaco, 2020).

Das figuras que estavam presentes nos encontros, havia uma que funcionava como ponto central de organização, de arranjo, de produção e de dotes interpretativos notáveis: Avena de Castro. Conhecido nacionalmente como citarista brasileiro e reconhecido instrumentista, ele era conhecido por ser um músico concertista que tocava tanto erudito quanto popular, com vasto repertório e que, além de expressar diversas linhas interpretativas, era também compositor (Dias, 2016; Campos, 2015).

Avena de Castro, o único citarista brasileiro que tocava choro naquela época até a atualidade, era um grande mentor das tardes de sábado na 105, onde

Brito, prestigiava a todos e os articulavam com intuito de tornar os encontros mais proveitosos. Além disso, exigia muito rigidamente que o espaço dos músicos fosse preservado em silêncio e serenidade; entretanto, conversas e burburinhos eram estritamente proibidos na hora do ensaio. No entanto, isso não era um problema, visto que havia o momento em que todos confraternizavam e podiam dialogar sem atrapalhar o andamento dos saraus. Isso era necessário na medida em que as regras dos ensaios eram feitas pelo anfitrião tornando objetivas as realizações dos ensaios que davam sentido aos encontros estabelecendo normas de funcionamento (Dias, 2016).

A relevância de Avena é pública por ser reconhecido nacional e internacionalmente como um músico virtuose, palavra dirimida entre músicos para expressar admiração e apreço por outros musicistas que são prestigiados em algum meio. Ele também participou de uma gama vasta de trabalhos fonográficos na indústria radiofônica, em gravadoras, em auditórios e em trilhas sonoras, discos, concertos e duetos. A capacidade técnica de Avena era amplamente notada por parte daqueles que viam seu esforço em tornar aquele ambiente em um meio no qual se pratica choro ativamente e em conformidade técnica. Enfim, esses espaços eram lugares de aprendizado para iniciantes, o qual propiciava reencontros entre chorões de outros lugares, bem como meio para o avivamento de prestigiosas apresentações de choro (Dias, 2016; Campos, 2015).

Avena de Castro era exímio compositor e chegando em Brasília, passou a frequentar os saraus de sábado à tarde e demais encontros, destacando grande protagonismo com apresentações e *performances* das mais diversas produções eruditas e populares. Também trouxe a muitos de seus amigos músicos, homenagens em forma de composições que se tornaram o repertório dos ensaios e das rodas que borbulhavam com a criatividade de produtividade intensa de Avena interpretando com sua cítara (Dias, 2016; Campos, 2015).

A convite de Avena de Castro, Jacob do Bandolim veio a Brasília para fazer parte de gravações de saraus dos quais participava sendo ovacionado por muitos chorões que estavam em da capital federal. Dessa maneira, um dos maiores chorões de todos os tempos e prestigiado como um dos baluarte do choro desde Pixinguinha, o bandolinista Jacob Bittencourt era um grande admirador de Avena de

Castro, tendo elogiado-o em diversas ocasiões como seu melhor intérprete. Em uma ocasião, Jacob ficou em Brasília por meses ajudando a fortalecer o cenário de choro daquela época respaldado pelo grande apreço que davam ao bandolinistas e suas interpretações. Sobremaneira, ele foi responsável por estabelecer um modo de tocar próprio a partir de suas composições que faziam parte do seu repertório de músicas criadas para o choro e que necessitavam de aporte técnico significativo por parte dele e de seu regional. Jacob era tido como referência e mentor de seu grupo e se dedicava aos seus companheiros de roda no sentido de dar orientação e suporte para além do trato com a música (Dias, 2016; Campos, 2015).

O trânsito de grandes artistas do choro, iniciada com o incentivo de JK à época da aprovação do projeto de Brasília no parlamento brasileiro, continuou a ocorrer por estímulo dos chorões radicados no Planalto Central. O médico neurologista Dr. Arnaldo Velloso, e o Six, cavaquinista que também atuava como mediador entre os músicos, foram apresentados ao Jacob no Rio de Janeiro em sua casa. Assim sendo, Dr. Arnaldo Velloso, tomou parte do seu estado precário de saúde, consoante a esposa de Jacob, D.Adylia, que explicou a ele as suas dores após um infarto. Por conseguinte, Jacob vem a Brasília por mais vezes para tratar de problemas na coluna vertebral pelo Dr. Arnaldo Velloso que tornou-se seu amigo pessoal e frequentador de rodas e apresentações onde o bandolinista estava presente (Dias, 2016; Campos, 2015).

A partir de então, Jacob do Bandolim tinha mais motivos para estar em comunhão com seus amigos de Brasília e aos cuidados de seus amigos médicos que moravam nessa região. Diversos encontros e saraus se dariam na presença dele, músicos presentes nas tardes de sábado e pessoas convidadas que chegavam nesses locais de encontros e confraternização musical. Jacob levava muito a sério o choro e cobrava vigorosamente dos músicos ali disponíveis uma presença ativa nos ensaios e apresentações de choro de forma a respeitar o sentido que davam para a memória dos antigos. Pois, para ele, foram esses antepassados que desenvolveram um modo de tocar que expressava a brasilidade de uma região em suas festividades. Sobremaneira, Jacob os evocava como aqueles que descreviam o sentimento popular do passado em uma época na qual deixou seus frutos (Dias, 2016; Campos, 2015; Clímaco, 2020).

Nesse sentido, para ele, haviam regras formalizantes que levavam por esse meio, o fazer musical a um patamar maior de respeito aos que deixaram a herança cultural daquele fazer musical. Conseqüentemente, tais normas tornaram o gênero reconhecido por seus praticantes e o levaram adiante para as gerações posteriores. Isso serviu para mostrar o dialeto do choro como uma maneira de se fazer música a qual está presente em uma especificidade que vai além de simplesmente tocar, e expressa o comportamento, a memória e o desenvolvimento técnico de uma coletividade (Dias, 2016; Campos, 2015; Clímaco, 2020).

Jacob esteve em Brasília em 1968 novamente e foi hóspede de Raimundo Brito, estando sempre acompanhado de perto pelo Dr. Arnaldo Velloso, também conhecido como “neurobandolinista”, e pelo cardiologista Luciano Vieira. Os dois médicos, sabendo da debilitada saúde de Jacob, estavam sempre presentes e atentos a ele, demonstrando enorme apreço e consideração pelo que Jacob representava para a música brasileira. Portanto, gostava muito dos ensaios na casa do jornalista e era atraído pela importância que seus residentes davam ao sentido musical ali presente, com músicos dedicados e dispostos, concentrados e deslumbrados com a presença dele e de Avena. A vontade de estar na presença de Jacob era unanimidade entre os companheiros e companheiras presentes, pois a dinâmica que encontravam na pessoa de Jacob propiciava o diálogo entre os demais músicos. Isso quer dizer que havia uma conversa não só entre as pessoas, mas entre os instrumentos que se colocavam em evidência de forma alternada e organizada, sendo isso uma regra fundamental para o entendimento entre quem estava tocando e os ouvintes (Dias, 2016, Francisco, 2013).

Para se ter uma ideia dos músicos que passaram pelo apartamento de Brito nos sábados à tarde, cita-se alguns que contribuíram mais ativamente e tiveram registros audiovisuais em acervos pessoais das famílias do Dr. Arnaldo Velloso: violonista Giovani Pache, o próprio Avena de Castro, Vasconcelos, Belenzinho, Hamilton Costa, Neusa França, Raimundo Nonato entre outros. Dentre esses participantes, Giovani, chamado de diminutófilo por gostar de colocar acordes diminutos, violonista sete cordas, o qual foi sugerido por Jacob que tocasse o violão 7 cordas levando em consideração que esse instrumento é fundamental para o regional. Assim, Jacob o presenteou com esse instrumento, e Giovani era ávido para

ensaiar; Edgardo, que sabia ler partitura muito bem e comparecia a todos os encontros; Dudu, que era excelente na harmonização em terças no violão seis cordas com Giovani; Belenzinho que foi o primeiro pandeirista a chegar nos ensaios após fazer amizade com Giovani por meio de Assis; Vasconcelos, que também era pandeirista e substituiu Belenzinho, e foi conhecido pelo seu toque e elogiado por muitos; Hamilton Costa que voltou a tocar violão por incentivo de Avena; Neusa França, grande pianista e compositora vinda do Rio de Janeiro com intensa relação entre os músicos de Brasília; Raimundo Nonato de Souza, violinista vindo de Belo Horizonte em 1964, além de tocar com Avena e companhia, participava do Quarteto Nacional de Brasília, tendo se tornado professor na Escola de Música de Brasília, após ter passado em concurso (Dias, 2016, Francisco, 2013).

O primeiro choro que Avena de Castro escreve é na década de 50, de título Tinindo, e continua embalando também outros chorinhos, sambas e sambas canção. Apesar de ter começado a compor na década de 40, o citarista tem em sua longa trajetória composições que estão presentes no repertório de choro desde a época em que foram lançados. Nesse contexto, de 1968 a 1981 houve uma intensificação na produção de choro, o que formou parte da matéria-prima de sua vasta obra (Dias, 2016; Campos, 2015).

A intensa produção de choros a qual Avena de Castro estava dedicado, resulta em um apelo criativo muito significativo para a formação do chorão como músico na execução das obras deixadas pelos compositores da música brasileira. Ainda que como autor de choro, compondo a partir da cítara, as suas composições se adequam aos instrumentos variados do choro dentre as cordas, os sopros e a percussão, e se integravam aos ensaios com participação dos diversos músicos que executavam sua obra. Isso proporcionou que o desenvolvimento de um repertório atualizado fosse produzido e desenvolvido com a característica de estar ligada ao cotidiano de uma coletividade conectada à cidade de Brasília. Avena era responsável tanto pela composição quanto pela escrita, e atuava como produtor musical envolvendo os músicos em seu viés interpretativo. Isso dava sentido ao fazer chorístico como manifestação cultural. Nesse aspecto, é repleto de detalhes e regras próprias que são aprendidas na coletividade e são passadas como a expressividade de um passado a ser lembrado na atualidade. Isso, consoante a

seus representantes, os músicos que atuam nas rodas e apresentações atualmente, dão sentido ao modelo interpretativo de alguns artistas específicos do choro. (Dias, 2016; Campos, 2015).

O citarista tinha o costume de tocar com seus amigos músicos e tocava com eles o repertório frutos de suas composições em diversos ambientes musicais. Essas homenagens em forma de composição, eram documentadas e registradas em partituras para que estivessem presentes no repertório dos amigos e, desta forma, se tornaram parte do cotidiano de Brasília. A atuação descontraída desse músico, que era querido por todos e concedia orientações aos menos experientes, tanto quanto impressionava até os mais antigos no meio, era reiterada nas dedicatórias escritas em formas humoradas nas partituras com as novas composições. Todavia, foi o que permitiu que daqueles espaços de apresentação e de aprendizado surgissem uma obra vasta e consolidada para o gênero do choro em uma nova localidade. Assim, foi tomado de sentimento e de sentido racional o fazer musical que, naquele momento, se tornou a realidade de muitos músicos em trazer para si a memória de um passado musical e ao presente uma atividade que expressa uma linguagem estruturada em conformidade a seus próprios termos de funcionamento (Dias, 2016; Campos, 2015; Clímaco, 2020).

Após um período de grande atividade e trânsito de grandes músicos das mais diversas localidades do país, os encontros na casa do jornalista Raimundo Brito foram transferidos para o apartamento da flautista Odette Ernest Dias. Ela quando veio à capital para lecionar na Universidade de Brasília, também organizou reuniões em seu apartamento e foi responsável por manter o choro em movimento naquele local de interação (Dias, 2016; Clímaco, 2020; Francisco, 2013).

Por consequência, a coesão social demandada pelos grupos de choro na nova capital levaram a um momento que surgiam novas faces para o cenário do choro de Brasília, de uma geração seguinte, encontrava-se Alencar 7 cordas, Evandro Barcellos, o cavaquinista, e Reco do Bandolim ou Henrique dos Santos Filho, figura conhecida pelo seu alto grau de envolvimento com o desenvolvimento do choro na capital federal (Dias, 2016; Campos, 2015; Clímaco, 2020).

Novos espaços para a prática do choro foram surgindo e a diversidade de chorões aumentava exponencialmente na medida em que o gênero ia ganhando

maior prestígio como tática identitária de reconhecimento de grupo. Desse modo, em harmonia com Magnani (2016) percebe-se que havia um sentido cultural ordenado para que os encontros musicais fossem feitos no intuito de deslocar a “mancha” de identidade, geográfica e social do choro. Nesse sentido, percebe-se que haviam “pedaços” bem delimitados e, ao mesmo tempo, flutuantes no que diz respeito ao cenário de encontros chorísticos. Isto é, o pragmatismo próprio dos locais em que se praticavam choro estavam bem definidos como uma herança dos “circuito” vindo do Rio de Janeiro, no entanto, os “trajetos” começavam a se deslocar e abrir espaço para mais indivíduos prestigiarem o choro em novos “pórticos” cada vez mais crescentes (Magnani, 2016). Compreende-se desses conceitos que “mancha” diz respeito à localidade geográfica, “pedaços” à identidade coletiva e prática habitual com alto grau de pertencimento e de regras bem estabelecidas tornando os lugares mais seletivos. E, por outro lado, “circuito”, “trajetos” e “pórticos” estão associados aos espaços de atuação de um grupo com valores em comum mas que possuam alguma interseccionalidade para ouvintes com diferentes níveis de abrangência de participantes e de maior variação do aspecto do nivelamento técnico onde estão instrumentistas, mas também diz respeito à audiência.

Assim sendo, as pessoas envolvidas com o choro na época viram a necessidade de uma criação de um Clube do Choro a princípio como forma de dar valorização espacial, geográfica e histórica para o choro e seus apreciadores. Então o maior envolvimento com os indivíduos que buscaram tornar o choro não somente um espaço de apreciação musical, mas também como atividade profissional com shows e apresentações. Afinal, Dias (2016, p.51) explica sobre o então surgimento da ideia de se fazer um clube do choro em Brasília ao elucidar:

Motivado pelo exemplo dos vários clubes de choro que estavam organizando em outras cidades do país, Celso Cruz propôs que criassem também em Brasília uma associação para congregar músicos e amantes desse gênero da música brasileira. Esse grupo de músicos começou a se apresentar em concertos e shows como Clube do Choro em Brasília, e sua formalização se deu em setembro de 1977, em ata assinada no apartamento da flautista Odette Ernest Dias, localizado igualmente na 311 Sul, para onde as reuniões haviam se transferido. Heitor Avena de Castro foi seu primeiro presidente, seguido por Antônio Arantes Lício, Francisco de Assis, o Six, e Henrique dos Santos Filho, o Reco do Bandalim, o qual exerce a mesma função até os dias de hoje. O Clube do Choro de Brasília ocupa atualmente lugar de destaque no cenário artístico do Brasil,

devido aos espetáculos com renomados artistas nacionais e internacionais que promove e, principalmente, às atividades ligadas à Escola de Choro Raphael Rabello.

Assim, percebe-se que a trajetória do choro em Brasília está diretamente ligada à história da construção da cidade, e esse fato se associa com a vinda de músicos de outros estados que passam a integrar a cena musical da cidade e do Distrito Federal como um todo. O choro como produto musical começa a ser desenhado nessa época, na década de 50, e segue nos anos subsequentes. Em vista disso, personagens de lugares distintos e de um lugar de memória para pessoas que trazem o choro como parte de um fazer cultural e de sua própria sociabilidade, trazendo também lembranças da infância. Por conseguinte, afirmar que a linguagem musical do choro se relaciona ao ambiente para além da execução do instrumento, mas como forma de evidenciar o passado atuando no presente (Clímaco, 2020; Francisco, 2013).

O que se viveu em outro tempo como espaço de saber de algo que se foi e deixou marcas traz para o pensamento um modo de racionalizar as sociabilidades e comportamentos bem como a etiqueta de estar em uma coletividade produzindo sua expressão cultural. O choro é um gênero genuinamente brasileiro que fez parte da história brasiliense como uma base cultural de desenvolvimento técnico, harmônico, melódico, de arranjo e de organização musical, mas acima de tudo, foi importante para a memória cultural racionalizada naquele período por quem produzia uma nova forma de tocar o choro e para o desenvolvimento pessoal das gentes que passaram pelo Centro-Sul do país.

1.2 - Fundação e revitalização do Clube do Choro: a geração seguinte e o papel de Reco do Bandolim na fundação da Escola de Choro de Raphael Rabello.

Os espaços de prática do choro começavam a se diversificar e ganhar novos ambientes com os adeptos que surgiam de forma cada vez maior por Brasília. Seus participantes estavam mais engajados com os ensaios e viam a necessidade de implantar um clube do choro para manter a divulgação e melhorar os espaços para mais praticantes poderem atuar (Dias, 2016; Campos, 2015; Clímaco, 2020).

A criação de espaços onde o choro fosse o principal motivo de interação social e que, de algum modo, fortalecesse o gênero que estava desaparecido da mídia, se tornava cada vez mais necessário para que o choro tivesse alguma sobrevivência frente ao esquecimento que havia por parte da sociedade e dos meios de comunicação. Nesse sentido, esses locais, aos quais se dedicam exclusivamente ao choro, passam a ser construídos na década de 70 com o primeiro intuito de divulgar e de expandir as barreiras impostas ao choro, buscando torná-lo presente em mais espaços de cultura e de divulgação musical o que, à época, era muito restrito (Campos, 2015; Dias, 2016; Clímaco, 2020).

Durante a década de 70, o choro passou por um período de revitalização que, naquele momento, significou a busca de expansão da esfera do choro para espaços de maior abrangência de chorões e um maior intercâmbio de nomes de referência. Portanto, esse período dos anos 1970, ficou marcado pela criação de instituições de choro, denominadas “clube do choro”, em diversas localidades do país. Por esse motivo, é possível dizer que um passo importante para que a continuidade do choro fosse dado, pois com o advento de clubes de choro pelo Brasil, o gênero teve lugares de fortalecimento de sua manifestação cultural. Isso quer dizer que o papel do clube do choro enquanto instituição começava a desenhar, naquele momento, fomentando novos ares para a prática e avivamento do espaço de memória de grandes nomes da música brasileira (Campos, 2015; Pereira, 2004).

A busca por um local onde se pudesse abarcar a numerosa quantidade de apreciadores que se avolumavam em torno dos encontros de choro se tornava cada vez mais necessário e iminente entre os organizadores mais antigos e chorões de maior prestígio em Brasília. Ademais, estavam em busca de ampliar o contexto

do choro para além das reuniões que naquele momento faziam-se na casa de Odette Ernest Dias e outros chorões de peso, mas que não suportariam por muito tempo a uma massa crescente de músicos e de apreciadores. Assim sendo, os chorões mais notáveis da época, tornaram-se os pivôs das buscas frente ao poder público para serem contemplados em seu desejo de tornar as reuniões algo de maior relevância no cotidiano da cidade. Deste modo, a tentativa deles era de se ter um espaço para realizar encontros musicais de choro e aumentar a divulgação do gênero não só entre seus praticantes, mas de forma ampliada à população do Distrito Federal (Campos, 2015; Dias, 2016; Clímaco 2020).

No período seguinte do final da década de 70 e, posteriormente, nos anos 80, a situação do clube do choro mostrou-se bastante precária e conflituosa entre seus participantes, e entre os músicos que ali se apresentavam. Afinal, muitos esforços foram feitos para abrir o Clube do Choro e para mantê-lo em funcionamento durante um período curto de tempo, mas o Clube foi fechado, e, em um período seguinte, voltou a ser reaberto somente nos anos 90 (Pereira, 2004; Campos, 2015; Oliveira, 2006).

O período seguinte para o Clube do Choro de Brasília foi de enorme movimentação de chorões e de mudanças consideráveis, principalmente no que diz no tocante à estrutura física do clube. Henrique Lima Santos Filho, jornalista e chorão da cidade, conhecido como Reco do Bandolim toma à frente das decisões e vai em busca de apoio institucional para reanimar o clube que estava em um estado de quase falência. Reco dá início ao trabalho de cuidar da agenda do clube do choro que passou a viabilizar um palco onde outros gêneros além do choro pudessem ser tocados e interagiam entre si (Pereira, 2004; Clímaco, 2020; Dias, 2016).

Em conformidade com a bibliografia de estudiosos sobre esse período de reconstrução do clube do choro, percebe-se o esforço imprescindível de Reco do Bandolim para conservar e, da mesma forma, fortalecer a trajetória dos chorões que tiveram até ali seu legado. Desta maneira, compreendia o valor histórico do gênero como um lugar de memória, que não poderia ser esquecido, pois pautava na vida daquelas pessoas a própria história da música popular brasileira. Com intenção de manter-se firme, o seu objetivo foi de reconstruir o clube, e tornar possível a

estruturação de sua sede de forma a respeitar a dignidade dos músicos, e a memória coletiva guardada desde os pioneiros de Brasília (Clímaco, 2008; Clímaco, 2020).

O novo presidente do clube do choro, Reco, foi em busca de ajuda para que pudesse modificar a situação daquele espaço que era tão importante lugar de memória de tantos chorões. Desse jeito, fazendo contato com conhecidos e outros chorões de gerações mais novas, foi capaz de tornar possível alguns shows e apresentações as quais foram convertidas em ganhos para a reestruturação da sede do clube e isso foi só o início para que a Escola de Choro Raphael Rabello (EBCRR) fosse constituída também em seu seio (Pereira, 2004; Clímaco, 2020; Dias, 2016).

Para Reco do Bandolim, a experiência de se tocar choro deveria ser ampliada e alcançar novos patamares para além do contexto inicial de reunião nos apartamentos de personalidades conhecidas do choro. Acredita-se que, acerca da experiência como força propulsora de memória coletiva, ela deve integrar ações entre grupos que possibilitem a diversificação de seu público e, desse mesmo modo, permanecer vivo os processos identitários neles presentes com o intuito de manter vivo diferentes dimensões temporais no momento atual e com projeção para o futuro (Clímaco, 2020; Campos, 2015).

A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello é inaugurada no ano de 1998 com um público muito variado de estudantes, pois naquele lugar encontram-se pessoas de todas as idades em torno de um objetivo em comum, a música. Dessa forma, sabe-se, que nos primórdios do choro o aprendizado era feito de maneira oral, era raro os músicos que sabiam ler partitura e escrever em um caderno pautado da maneira correta e com algum nível de sistematização. Nesse sentido, a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, busca aliar, no escopo do seu projeto pedagógico, a prática a partir do estudo formal vinculada diretamente com a parte teórica, tornou-se possível que o aprendizado se torne mais completo e fundamentado. Dessa maneira, os estudantes da EBCRR são imersos em um espaço de atuação e aprendizado múltiplo, isto é, tem o apoio ao ensino a partir de professores que são músicos profissionais experientes, e podem assistir a execução de artistas consagrados no cenário musical brasileiro. Não somente isso, mas a presença desses expoentes artísticos muitas vezes são responsáveis por oferecer

workshops e palestras que servem como forma de fortalecer o aprendizado do choro por tornar esse processo mais dinâmico (Clímaco, 2008; Teixeira, 2008).

Sedimentando a proposta da EBCRR de manter um local de aprofundamento no ensino, divulgação e prática do gênero choro, as atividades combinam-se para proporcionar uma experiência renovada de imersividade musical. Aprende-se, então, uma amplitude considerável de ritmos e sons ligados ao choro como um todo, compreendendo esse esforço no âmbito coletivo de troca entre um aprendiz e outro como atividade que integra a convivência nos espaços da escola (Clímaco, 2008; Teixeira, 2008).

Capítulo 2 - A roda e o choro: uma ordem musical nos relatos de iniciantes e representantes do gênero

A partir do princípio que a educação musical ocorre nos espaços em que se toca choro, é possível compreender que o entendimento do gênero vai para além do lugar institucionalizado e, resumidamente, formal. Ademais, a possibilidade de vivenciar o choro como meio de interação artística, não serve somente para os veteranos e já bem vividos no choro, mas é uma forma didática de apreensão do mundo real e de suas nuances para seus participantes de forma geral. Nesse cenário, a educação informal é dada nas rodas a partir da oralidade e da partilha de valores musicais para dar sentido à experiência coletiva, e também para proporcionar a instrução que é elaborada de forma individual (Fiorussi, 2012; Marques, 2017). Assim, entende-se que a vivência com músicos mais velhos e de longa trajetória no choro possibilitam uma forma de aquisição no campo informal que é de grande valor para iniciantes como é dito por Rafael:

Rafael: “E aí, numa dessas amizades da minha mãe, tinha o bandolinista que eu esqueci, poxa, eu esqueci o nome agora, bicho...Eu esqueci o nome do cara, e aí, ele ficou sabendo que eu tocava violão direitinho, então o bicho ia lá em casa, pra gente ficar tocando[...] E aí, foi com ele que eu comecei a tocar choro e entender, e fazer acompanhamento de choro com ele, mesmo. Meu único professor de choro, aí eu entendi forma, eu entendi como que era a levada, entendi um pouco de repertório e aí eu toco um pouquinho de choro”.

De forma parecida acontece com Vinícius, um expoente do choro brasileiro, que explica a sua trajetória com pontos em comum:

Vinícius: “[...] aprendi no modelo formal e informal, fui pra escola então era formal, mas aprendi muito no modelo informal, sabe? Na vivência com Eli do Cavaquinho, foi um professor também que eu tive, ele tocava com Waldir Azevedo, eu ia direto lá pro Gama, na casa dele, ele me

recebia lá, ele me ensinava a tocar as músicas, era um cara que é autodidata, ele aprendeu com Waldir e tudo, e o Waldir falava que ele era o cara que sabia tudo do Waldir, o próprio Waldir falava nos programas. Waldir tinha um programa na rádio nacional aos domingos aqui em Brasília, eles tocavam, tem gravação do Waldir citando o Eli, sabe? Como um grande conhecedor da obra dele, um dos seguidores dele, mas ele sabia tudo isso, de ouvido, então assim, ele passava, era assim, acabou. E ele sabia de uma forma antiga, na época, assim. Lá atrás, os métodos, isso lá no início do século XX, não se tratava assim[...]”.

Diante desses relatos, percebe-se que a transmissão do conhecimento pela oralidade não se perdeu com o passar do tempo, e que ela é uma forma valorosa de difusão do conhecimento artístico. Observa-se, que o processo da oralidade se dá por meio de uma relação de amizade entre os interlocutores que estão reciprocamente interessados nesse transporte de saberes e vivências da tradição chorística.

O questionamento sobre qual o papel que é dado à roda de choro talvez possa ser muito comum aos chorões de primeira viagem, os quais estão em busca de entender como funciona a participação no meio. Desta forma, perguntar-se sobre a importância das rodas de choro e como funciona sua dinâmica é algo que provavelmente já passou pela cabeça de muitos iniciantes, e, de maneira muito didática, Vinícius explica:

Vinícius: “[...] eu acho que uma abordagem de ensino que é muito importante, que foi muito importante, foi a prática da roda de choro. O ensino de choro se dá principalmente na roda de choro, a roda de choro, é um ambiente de aprendizagem, informal, e de aprendizagem contínua, por quê? Primeiramente, na roda de choro, o solista traz a música, o regional acompanha, nem sempre você vai conhecer todas as músicas, mas você vai tentar ir de ouvido, é um desafio, a roda de choro é assim, ela tem o papel diferente do que é a apresentação, na apresentação você ensaia, ensaia, ensaia, vai lá e você toca, então assim, é uma coisa

ensaiada, um outro produto...o produto da roda de choro, primeiro que a roda de choro, ela pode ser pra um público, mas em primeira mão, a roda de choro, é um ambiente onde os músicos tocam pros músicos que tão na roda...”.

De acordo com o que Vinícius diz, há uma dinâmica própria das rodas de choro que se segue desde o princípio da roda que é respeitada pelos chorões e são um fundamento do modo como funciona. Por isso, João notabiliza de uma forma complementar:

João: “Então quando você tá numa roda de choro ali não tem partitura, não tem nada, a não ser que um músico chegue lá, e fale olha gente, tem uma composição minha aqui, e tá aqui a partitura, ai você olha ali a cifra, mas é... Na roda de choro, pra você ser um bom chorão você tem que continuar ouvindo muita música, pra você digamos assim, mostrar que você tá por dentro de repertório de músico ou dos músicos que tão tocando ali na roda de choro, ouvido ainda é muito importante, mas hoje em dia, só isso não é suficiente, você tem que saber o mínimo de teoria musical, não precisa saber muita coisa, mas você tem que saber o mínimo, você tem que saber o que é cifra, você tem que saber o que é um acorde com duas ou três dissonâncias, tem acorde que às vezes tem três dissonâncias, né? Você não precisa saber muito profundo, mas o básico você tem que saber. Então eu acho que todo músico, e principalmente os chorões, que hoje em dia não sabe o mínimo de teoria musical, ele às vezes não pode ser chamado pra gravar: “ah, o que você acha de chamar fulano pra gravar? Ih, rapaz, ele tem dificuldade, ele não sabe fazer um acorde x, um acorde y...”, e eu não sei como que é essa questão, mas a minha opinião é essa. O chorão hoje em dia a questão de ouvir muita gravação, ouvir muita coisa, e na hora da roda de choro ele conseguir acompanhar ou tocar tudo, principalmente acompanhar, eu acho isso primordial, mas por outro lado, ele tem que saber o mínimo de teoria musical”.

Deste jeito, vê-se a valorização da roda de choro pela sua forma e seu modo de funcionamento que é um valor em comum aos chorões que repercutem suas sociabilidades de diferentes maneiras e aprendem com o contato em uma coletividade.

No contexto da roda, percebe-se que há um funcionamento de viés comunicativo muito presente, que por meio da música, como meio principal de percepção da realidade, torna possível um diálogo entre os participantes. Isso se dá na medida em que há troca de olhares, de gestual, de linguagem corporal, de linguagem musical e de dinâmica envolvidas na roda. Esses aspectos atuam como princípios constituídos no meio musical do choro e que são comuns aos músicos presentes, pois determinam suas ações enquanto estiverem tocando na roda. Por isso, para se dar sentido à execução artística do grupo quando ele estiver presente na roda é fundamental a comunicação para que as qualidades da roda sejam preservadas enquanto manifestação cultural que tem suas regras. Ainda que essas regras funcionem mais como etiquetas, e não sejam explícitas, elas existem como uma forma de manutenção do bom funcionamento da roda. Entretanto, o entendimento de que há na roda um viés comunicativo de ações e sentimentos acerca da maneira como a manifestação musical se apresenta para cada indivíduo em vistas do coletivo, é significativo. Deste jeito, se vemos que a interação social e a transmissão de valores pessoais e identitários estão diretamente ligadas, tendo como seu mote a música, então, torna-se necessário um meio de diálogo para que ela se adeque aos espaços de realização da cultura bem como a multiplicidade de indivíduos por ela conduzidos. Ademais, outro fato importante da comunicação nas rodas é dado pela forma verbalizada, onde é dado espaço para narrativas de histórias relacionadas desde os pioneiros do choro, fatos peculiares e engraçados, e relatos dos mais velhos sobre composições e curiosidades, entre outros. (Fiorussi, 2012; Marques, 2017). Em conformidade com esses enunciados, Rafael abaliza:

Rafael: “[...] e aí, então, tudo tem que estar funcionando e sempre com o olhar, o olhar, uma coisa que faz funcionar com relação ao público dentro do gênero choro, é o olhar entre os músicos [...] o olhar entre os músicos, porque as pessoas que estão ouvindo choro, elas estão muito, muito

ligadas, e quem conhece choro, sabe como é que funciona, não são pessoas leigas completamente. Elas podem não saber tocar um instrumento, mas elas sabem como é que funciona de alguma forma. E aquele entretenimento, entre os músicos, ou seja, o olhar de como é que o músico passa a bola pro outro ele é importante dentro da *performance* do choro, é extremamente importante, senão fica chato também”.

Entende-se, a necessidade de manter a comunicação que se dá pela via não verbal e que está associada a essa ordem musical do choro, pois nela, está assentada a dinâmica da roda. Desse jeito, vemos que entender como funciona a comunicação para entender seu funcionamento é um requisito básico para uma participação de fato na roda que seja efetiva e dentro dos seus parâmetros.

O fazer musical dos chorões ditos “modernos” não excluem nem se contrapõem ao de chorões antigos e ditos “tradicionais”, apenas atualizam o espaço de atuação e modificam positivamente o fazer musical trazendo novos músicos e refazendo o localismo outrora visto em diferentes lugares e tradições. Por isso, Rios *et al.* (2012, p.9), realçam:

“[...] uma vez que seus elementos supostamente dicotômicos - ou pelo menos assim considerados por muitos chorões - são encontrados tanto no período de 1979, em que predominam as concepções da velha guarda, como na versão atual do Clube do Choro de Brasília; apenas em graus e combinações diferentes e, claro, em contextos sócio-culturais também distintos”.

O choro como uma manifestação cultural nutrida de forma mais ampla pela *performance* dos músicos conceituados na roda de choro, tem nesse pilar o principal veio de análise da audiência sobre a qualidade de música feita. Ademais, existem elementos que vão para além do que é simplesmente musical e influenciam diretamente na capacidade de execução de um chorão que está submetido a regras de uma ordem musical definida. Isso posto, essa base de entendimento envolve toda a comunidade atuante e participante de uma roda de choro em questão e é comum a todos eles porque é inteligível e está associada a fatores extra musicais (Freire *et al.*, 2010; Blacking, 2007). Desta maneira, o modo pelo qual se dá o desenvolvimento de uma linguagem artística influencia diretamente no modo de tocar dos músicos que seguem tal ordenamento, como afirma Rafael:

Rafael: “Mas eu nem tô falando de música mais, eu tô falando de linguagem artística, sacou? Você tem que deixar claro o que você quer, com as ferramentas que você tem. Como o choro, às vezes por exemplo, a depender do repertório, é muito elementar as construções musicais, as construções técnicas dele, então você tem que utilizar de ferramentas de interpretação pra chamar muita atenção do público. Então, às vezes, tocar uma música mais rápida mesmo, pra falar: ‘eita poxa, esse bicho tá tocando pra caramba’, outras vezes tocar uma música muito melódica, ou então tocar com muito groove, dar muita atenção pra percussão, gerar muita atenção pra percussão, não é? Ou então, dar muita atenção pra improvisação. Eu então acho que o fato do choro ser muito tradicional, você sempre tem que fazer alguma coisa a mais, senão sempre vai ser chato”.

Matheus: “Você tem que fazer sempre alguma coisa a mais?”

Rafael: “Isso! além do que tá escrito...”

Matheus: “Ah tá...então, você meio que é obrigado a improvisar?”

Rafael: “Não, eu não estou falando sobre improvisar, estou falando sobre chamar atenção. Você vai precisar usar recursos pra chamar a atenção do público”

Matheus: “E que recursos são esses?”

Rafael: “Dinâmica, velocidade, *groove* muito bem construído”

Percebe-se, que há fatores que não estão expressos nos lugares de choro, mas que estão estritamente ligados com o bom funcionamento da roda no sentido de manter a interação inteligível e instigante. Manter o público curioso acerca do que vai ser feito é parte do fazer musical da roda e está presente em sua linguagem artística os elementos necessários para tornar a atividade de fazer música interessante e inovadora. Tal assertiva dialoga entre o que foi dito por Rafael sobre a ideia dos fatores extra musicais no sistema cultural do choro e o que diz Vinícius:

Vinicius:“E aí, cara, a roda de choro, você conhece repertório, você aprende alguns cânones do choro, que não estão escritos em nenhum lugar, mas tem que ser...em todo lugar se respeita, aquela coisa de, na roda de choro, os comportamentos da roda de choro, sabe? É... essa coisa de não se tá lendo numa roda de choro por exemplo, num palco você pode tocar, uma coisa arranjada, você tá lendo as partituras, ali, lendo o arranjo, a cifra, mas em roda de choro, com partitura na mão nem senta, sabe?”.

Compreende-se, que existem comportamentos específicos na roda de choro que coadunam com seu funcionamento para que perpetue em uma forma com regras e de modo bem definido que respeita a condicionantes para atuar na coletividade.

Em vista disso, com relação a um sistema musical, as pessoas atuantes nas interpretações possuem um conhecimento acerca do que fazem que é próprio para elas entenderem e dialogarem com algum grau de entendimento entre si. Em suma, essas teorias sobre o que fazem está ligado à ordem musical em que elas se inserem e são percebidas em sua fonte para que sejam descritas e notadas em seu fundamento, que nem sempre está ancorado no sistema musical formalizado.

Em síntese, percebe-se que há uma ordem musical no choro que é consciente aos músicos que tem suas sociabilidades nesses meios de choro sendo um lugar de disputa. Deste jeito, tal ordenamento musical, além de fazer parte da inteligibilidade dos praticantes, também faz parte de sua sociabilidade artística, influenciando diretamente em seu estilo interpretativo. De modo que isso é uma interação a qual não pode ser vista de maneira isolada aos eventos sociais, há elementos que interagem com eles para além somente da emissão dos sons. Resumidamente, na medida que o ambiente da roda de choro, é a expressão de uma ordem musical proposta por uma coletividade, tal ordenamento dá-se para além do evento sonoro, mas no conjunto das relações que não são somente provenientes da música, mas levam ao lugar da sociabilidade (Freire *et al.*, 2010; Blacking, 2007). Nesse sentido, Freire *et. al.* (2010, p.149), revelam:

A interpretação é o modo como a individualidade do músico influi na individualidade da obra. Ele ressalta que os músicos inseridos em uma tradição viva não precisam escrever ou falar sobre a música que executam para manterem a tradição. Importante para isso é a constante produção, interpretação e reinterpretação das músicas.

Deste modo, Blacking (2007, p.204), complementa: “Toda *performance* musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema”. Com relação ao que foi dito por esses autores, entende-se que há uma forma para que as rodas aconteçam e que nela está presente o elemento da disputa como parte integrante, e, logo, Vinícius diz:

Vinícius: “Em qualquer lugar do mundo é assim, é um lugar onde você se prepara pra poder participar, tem que se preparar, a roda é como se fosse uma roda de capoeira, você tem dois caras duelando, no caso vai ser o corpo dos solistas com o corpo dos acompanhamentos, e o solista vai querer trazer uma música difícil, uma música diferente, ou então vai improvisar e vai botar a galera que acompanha pra improvisar também, pra dar um discurso em cima daquela harmonia ali, na música, então assim[...]”

Sobre esses pontos de adequação ao meio que é próprio de um lugar de competição entre os músicos participantes da roda existem pontos em comum entre fala de Vinícius com as seguintes falas de Paula e Leonardo:

Paula: “Tem aquela coisa, de que aquela roda é um nível mais avançado de roda, mas aí você tem que ter essas percepções, que é uma parada total da capoeira, né? De você se ligar aonde você tá, e tu entra ou não, a escolha é sua, e se tu entrar, tu vai ter que segurar essa onda, sabe?”

Leonardo: “É uma questão assim, que até as rodas de choro tem um pouco disso assim, tipo, apesar de ser a maior parte das pessoas ali fixas, mas se você é um músico, você vai chegar na roda de choro, se você se garante, né? Você vai, chega e toca...”

A forma organizada na qual a música é expressa em sua sonoridade e subjetividade está relacionada a um sistema de sociabilidades comuns a uma coletividade em questão. Dessa maneira, o modo expressivo em que está exemplificado os grandes nomes da música passam a ser personalizados de maneira individualizante por cada intérprete daquele sistema de sons. Em vista disso, a forma sistematizada como se organiza a música está culturalmente ajustada consoante um sistema social que é expresso também na forma da execução feita pela pessoa que integra a ordem musical dentro de uma tradição (Freire *et al.*, 2011; Blacking, 2007). De acordo com a alegação de que as sociabilidades se dão de maneira única e é individualizante, vê-se na fala de João como isso pode ocorrer de maneiras diversas e até inesperadas:

João: “Na 406 norte tinha um restaurante chamado Chopperia Cavaquinho e eu tocava acompanhando um cavaquinista muito bom, muito famoso aqui em Brasília que foi E.B., então era E.B. de cavaquinho eu de violão 7 cordas, eu não me lembro quem era o pandeirista, eu não me lembro, sei que a gente tocava num ‘biombozinho’ bem na frente do pessoal que tava ouvindo, e nessa época a gente tocava, década de 80, início da década de 90, eu sei que a gente tocava quinta-feira a noite, ou sexta-feira a noite, uma vez por semana, e o J.L., não sei por onde que ele anda agora, era o proprietário dessa chopperia...e chegava o pessoal do ECAD, questão de arrecadação, direitos autorais, e eles levavam um gravador, mas aquele gravador, de fita, aquelas fitas pequenininhas, aquelas fitas cassete, ele gravava as músicas e quando a gente terminava de tocar a música ele pedia o nome da música e se possível o autor, e o E.B. ele era muito irônico, muito engraçado, e ele resolveu aprontar e disse o seguinte: “não...”, a gente tocava a música de Pixinguinha ele falava que era dele, e eu ficava: “mas, rapaz...”, ele dizia: “é um choro meu”, tocava outra música...e eu dizia: “cê tá doido, rapaz?””

De outra maneira, os fatos das sociabilidades apresentam-se de maneira distinta, e conforme diz Rafael, a adequação de comportamentos e obrigações

musicais na roda deve ser respeitado de acordo a que contexto social você se insere:

Rafael: “É uma etiqueta, exatamente, quer dizer, o choro, aqui em Brasília, eu não sei falar nos outros estados, porque eu nunca toquei choro nos outros estados, o choro aqui em Brasília ele é meio nobre, apesar de ser uma galera que muitas vezes, é, que vem de periferia, é uma música que fala assim ‘cara, eu toco pra caramba, você não vai fazer uma parada diferente, a gente não tá tocando mpb, a gente não tá tocando rock, a gente tá tocando choro’. Então, a linguagem, ela tem que ser muito bem expressa, e o que eu quero falar com isso? Aí uma galera que me chamou pra tocar choro era uma galera mais tradicional do choro, e aí...e eu tentando tocar choro mais ou menos na mesma concepção que eu toco mpb, ou seja, um pouco mais livre mesmo, né? Com as harmonias um pouco mais sofisticadas, né? E...a galera olha torto pra você bicho, a galera olha torto pra você, tipo assim: ‘como assim você não tá fazendo seu bê-a-bá?’, tem essa parada, então galera olha torto pra você, e aí, nós tocamos três vezes, e aí o dono da banda me limou, e continuaram trabalhando. Então eu fui limado por não saber tocar choro tradicional”.

Atentando-se então à diversidade de eventos possíveis no fenômeno da roda, é possível dizer que dentro de um sistema cultural as possibilidades são infinitas e devem ser analisadas caso a caso quando a intenção de compreender o que acontece na sociabilidade, a qual é ligada a um contexto social específico (Blacking, 2007)

A roda de choro é elemento que funciona com uma matriz, pois é a partir dela que se define seus participantes entre músicos, audiência e da mesma forma se dão as características dela, como por exemplo, quem toca, como toca e o que toca aceitando mais ou menos as variações de repertórios e de que modo funcionam as improvisações. Nesse sentido, na roda de choro existem padrões culturais de comportamento, etiqueta, ética e manifestação em geral que são dadas

por meio de padrões da cultura que envolve a música brasileira como um todo.(Freire *et al.*, 2011; Blacking, 2007). Desta forma, Freire *et al.*, abalizam-se:

Podemos caracterizar a Roda como um conjunto de círculos concêntricos, sendo que, no primeiro círculo, estão os músicos (geralmente em volta de uma mesa); no segundo círculo, os interessados pela música (conhecedores desse universo musical e participantes do ambiente de relações pessoais dos músicos); nos círculos subseqüentes ficam os frequentadores do ambiente musical — algumas vezes interessados apenas na interação social.(Freire *et al.*, 2011, p.150)

A exemplo do que foi dito sobre comportamento ético e conduta, vê-se que as obrigações e formas de funcionamento no contexto da roda não são somente musicais, mas de cunho social e de grande relevância pessoal. Sobre isso, Túlio discorre:

Túlio: “Porque o choro é um gênero, é como se fosse...tem seu próprio código de conduta tem sua própria ética do choro ali. Você chegar na roda de choro cumprimentar o mais velho, de você respeitar o solista que tá ali tocando e você não pode tocar mais alto do que ele, porque isso é falta de respeito, você pode levar uma bronca, isso rola demais”.

Em outra perspectiva, em conformidade com o que diz João sobre a roda de choro, mostrando sua visão sobre saber como chegar na roda e o que tocar em concordância com um preceito ético e considerando a adequação do comportamento ao meio em que o chorão se insere, ele realça:

João: “Numa roda de choro, evidentemente que os músicos que estão ali, que fazem...vamos supor, já tem o grupo base que toca, aí chega um convidado pra tocar, esse convidado não vai querer tocar um choro muito diferente, que pouca gente conhece, pra fazer aquilo que o pessoal chama de derrubar o acompanhamento, né? “pô, cara, isso aí eu não conheço”, então eu penso que é da ética, você chegar no cara e ó: “você conhece esse choro?”, “não”, “então não vou tocar esse”. Não tem sentido você tocar um choro lá e ninguém conseguir acompanhar. Então eu acho que dentro da ética do choro, o músico que chega lá pra dar uma

canja, ele tem que tocar coisas mais ou menos conhecidas, ou pelo menos perguntar antes pra ver se quem vai acompanhar conhece a música, né”.

Percebendo a roda de choro como lugar de sociabilidade, entende-se que há algum nível de padronização desse evento cultural de grande relevância para o cenário musical brasileiro que é responsável por gerar interação social há décadas, e para divulgar a obra de grandes artistas brasileiros. Portanto, a roda tem dentro de si a principal característica de estar nos meios informais gerando a intersecção entre pessoas e artistas da musicalidade de significado coletivo para aqueles que estão em volta dela. Desta maneira, os padrões das rodas, onde é proporcionado a interação social com uma significação evidente, não pode estar desarticulado com relação aos outros eventos sociais que se ancoram nas rodas de choro como fenômeno em seu fazer musical (Blacking, 2007; Freire *et al.*, 2011).

A roda, por ser informal, possui duas características: ela acontece em forma de encontro, e ela é aberta. Por acontecer em forma de encontro, não é necessário que haja outros encontros para ensaiar, pois não precisa que seja ensaiado, tendo em vista que as músicas tocadas no choro são clássicos. Isso quer dizer que ela tem uma forma própria, onde todos tocam dentro daquilo que foi fixado historicamente e culturalmente, não necessitando de ensaio. Conseqüentemente, a roda é aberta porque os músicos presentes podem aparecer para tocar na roda, mas têm duas condições mínimas para adentrar a roda em questão: ter domínio técnico do instrumento, que seja nivelado com a roda e ser aceito pelos músicos para tocarem naquele espaço de atuação musical (Blacking, 2007; Freire *et al.*, 2011). Em concordância com essa informação, vemos o exemplo de Rafael e de Lucas, respectivamente:

Matheus: “Você não fazia ensaios, né?”

Rafael: “Não, não precisa. porque todo mundo já sabe como é que funciona. por quê? Todos os choros são standards, ou seja, todos os choros tem uma forma pré-estabelecida de como funciona aquilo ali”.

Matheus: “Ele é convencionado assim, né?”.

Rafael: “Ele é convencionado, então se você passa um repertório, você sabe que o repertório, ele vai ser tocado daquele jeito. A não ser, que você queira fazer um trabalho de arranjo em cima desse repertório, aí você precisa de ensaio, por quê? Porque você não sabe o que vai acontecer nesses arranjos. Se for um trabalho, ‘vamo tocar daqui a duas horas no barzinho com tal repertório? bora, tá tudo certo’ os chorão, eles fazem desse jeito, por quê? porque eles sabem o que vai acontecer”.

Rafael: “Entendeu? o choro ele não ensaia, porque toda forma do choro ele tem as obrigações. O que é obrigação? É a palavra obrigação mesmo, por quê? Tem que acontecer daquele jeito, então não precisa ensaiar...”.

Matheus: “É uma estrutura de funcionamento, assim, pré-estabelecida, né?”.

Rafael: “Pré-estabelecida, então mesmo que você improvisar dentro do choro, é sobre uma forma pré estabelecida”.

Lucas: “A roda é isso né, acho que o mais legal da roda é o lance de ser aberto, sacou? É uma coisa que mudou com o tempo porque antes a roda não era aberta assim, esse lance de qualquer pessoa entra e toca de uma maneira mais aberta assim, isso é atual”.

Matheus: “Isso é importante, pra dar espaço pras pessoas que estão aprendendo assim...”.

Lucas: “Com certeza, com certeza. Eu mesmo aprendi na roda, eu tive a maior sorte do mundo na verdade, que a roda que eu aprendi é a maior roda de Brasília e que muitos consideravam a maior do Brasil, que eu considero também, que é a roda do F.C., né? Que rolava lá no Dec Norte, tá ligado, o Dec Norte?”.

Matheus: “Não conheço...”.

Lucas: “É perto do Lago e tinha um restaurante chamado Vila Madá, cara, que foi lá que começou tudo assim pra mim, que eles deixavam eu tocar, se toda semana eu trouxesse uma música nova”.

Matheus: “Caraca...”.

Lucas: “Era o ponto chave pra entrar na roda [...]”.

Em síntese, percebe-se que o choro possui uma forma de ser feito e com normas que foram construídas ou convencionadas historicamente e que a participação de um músico está sujeita a aprovação e condicionantes a depender do espaço que se queira adentrar.

A música no sistema musical reconhecido na roda de choro é o elemento principal que vai gerar a produção da atividade social de interação, comunicação, divulgação e demonstração de criatividade no âmbito coletivo. Desta forma, para a pessoa que desenvolve sua sociabilidade inserida em um contexto social hierárquico, sua respeitabilidade está diretamente ligada à capacidade performática. (Freire *et. al.*, 2011; Blacking, 2007).

A roda de choro forma como elemento base de um sistema cultural onde a música está no centro das relações humanas e artísticas, um processo de endoculturamento próprio. Sobremaneira, com uma carga simbólica e com a subjetivação de símbolos que dizem respeito ao universo do choro, o praticante do gênero está em um amálgama de significados específicos e individualizantes. Nesse ínterim, a *performance* é a grande responsável para dar valor simbólico e sentido material para os participantes da roda como um todo integrado, onde os símbolos passam a se tornar conhecidos e também são revisitados. Finalmente, esse processo de aculturação está ligado diretamente ao sistema social, que envolve o fenômeno das rodas de choro, dando sentido para o gênero como categoria do choro envolvido em uma ordem sonora (Freire *et al.*, 2011; Blacking, 2007).

O sistema cultural do choro conhecido nas rodas é constituído e fortemente influenciado pelos valores vigentes na sociedade atual, que tem em sua estrutura, formas de funcionamento próprias quanto aos papéis de gênero. Nessa perspectiva, vê-se a predominância latente do universo masculinizado no meio musical que é produto da visão de mundo do patriarcado, cujas determinações do lugar ocupado pelas mulheres é pautado em seu desfavor em larga medida. Desse modo, a presença feminina na música em geral é muitas vezes dada pela chancela do masculino e tem como resultado disso a invisibilidade dada à medida em que o lugar do feminino é explorado. Conforme essa afirmativa, que visualiza o papel masculino no lugar da opressão quanto a ações de exploração, impõe papéis e formas de comportamento para o corpo feminino, temos o relato de Margarida:

Margarida: “Porque é muito diferente a gente tocar com homem e tocar com mulher... não sei como é essa relação pra você, mas é como se fosse uma competição muito grande tocar com homem e com mulher é um acolhimento muito grande, sabe? Você se sente realmente parte ali, você não tem que provar nada pra ninguém. Porque eu sinto muito isso com homem, né? Você deve sentir um pouco também. Quando você tá tocando numa roda assim, você fica meio que aquele clima de tensão, sabe? De quem vai fazer melhor do que o outro, parece que é uma selva. Aí é muito bom tocar com as mulheres...”

O papel social definido pelo gênero está amplamente difundido na sociedade e está ligado até mesmo na escolha dos instrumentos de maneira a diferenciar o prestígio do masculino em contraponto com o feminino. Sob esta senda, Frydberg (2010) explica com mais detalhes a relação entre a possibilidade de escolher um instrumento musical ou outro para o caso do choro, que é amplamente determinado pelo lugar ocupado por cada pessoa nas relações de gênero. Enfim, ela explicita que:

“A distribuição entre homens e mulheres representa também a hierarquia entre os instrumentos musicais no universo do choro. O violão, o cavaquinho e o bandolim, instrumentos mais nobres por serem de corda e por estarem na origem dos regionais de choro são os mais valorizados e espaço masculino, tanto nos alunos quanto nos professores, há apenas uma mulher professora de cavaquinho.

A flauta, instrumento de sopro tradicional no choro, mas que também transita por outros universos musicais, se caracteriza por ser um instrumento misto, tanto masculino quanto feminino. Já a percussão possui características ambíguas, cada vez mais mulheres estão tocando pandeiro trazendo o feminino para dentro de um ambiente masculino, todavia a percussão de forma mais ampla permanece sendo um espaço masculino. O canto é, sem dúvida, o espaço feminino dentro do universo ainda majoritariamente masculino do choro. Os lugares do feminino e do masculino são assim determinados e, ao mesmo tempo em que são determinados pelos instrumentos que se toca, também atribuem gênero a eles” (Frydberg, 2010, p.2).

De acordo com Margarida, os papéis definidos pelos homens às mulheres, tornam o ambiente em que se toca conflituoso, pouco acolhedor e acima de tudo discriminatório. Não obstante, Margarida continua seu relato e explica como funciona o machismo perpetrado por homens em rodas de choro:

Margarida: “Eu sentei, na hora veio um cara, ele chegou... uma pessoa, né, aleatória. Chegou e me pediu o pandeiro, né. Aí me pediu o pandeiro, aí eu: “tá...” deixei ele tocar uma, aí ele não me devolveu o pandeiro, cara. Ele monopolizou o pandeiro. Aí eu peguei de volta, aí ele ficava fazendo uns comentários, assim, meio machistas, tipo assim: ‘ai nessa hora faz isso aqui também’. Ele querendo me guiar o que é que eu tinha que fazer ali, sendo que eu tava tocando o negócio, sabe? Eu tinha total autonomia pra fazer o que eu quisesse e ele tava falando: ‘ah, não, faz assim ó...ah, nessa hora, vai ter isso aqui, faz isso’ Ou então a pessoa chegou e falou: ‘Ah, você tá tocando direitinho, hein?’ Sabe? Esses comentários nada a ver, cara, que só desmotiva... Então eu vejo muito essa coisa na roda, essa coisa do machismo, né? Da gente tá provando toda hora, né? E se erra alguma coisinha, a gente é martirizada. Os meninos erram toda hora e ninguém tá nem olhando, eles agem com super naturalidade, agora quando uma pessoa, eu erro, por exemplo, todo mundo: ‘Ái, meu Deus’. Então essa coisa do machismo que eu vejo muito nas rodas, tem diminuído um pouco, né? Não sei se é porque eu tenho estado mais presente nas rodas, ou se eu tenho estudado mais e melhorado meu nível, ou se... Não sei o que é, talvez um pouco de cada coisa também,

né? Se as pessoas ficaram mais tolerantes também. É... menos machistas, né? Mas essa é a história, né? Da coisa ruim...”

No mesmo sentido dessa fala, observa-se que as pessoas e os contextos musicais variam, mas as práticas machistas são sistêmicas e desencadeiam processos que inibem o fazer musical feminino. Por isso, a lógica da opressão se reproduz no sentido de normatizar um sentido para a ação feminina que não está associada ao fazer musical, mas em determinar espaços de atuação e desestimular o seu desenvolvimento sociocultural. Isto posto, Paula sobressai:

Paula: “Tem algumas coisas que até, assim, eu vejo eles fazendo em algumas situações também, né, mas por exemplo, tipo assim, é um tipo de comentário que as pessoas fazem, quando ela acha que a outra pessoa tá num nível abaixo, sacou? Então tipo assim, chega alguém, mais iniciante do que eu, tocando pandeiro, ou tocando alguma coisa, um amigo que é mais iniciante ou alguma amiga, vem tocar na roda, aí a pessoa faz uma parada massa ai fala ‘pô, massa, e não sei quê’, ou tipo, que toca uma música chique, e você: ‘pô massa, ela é difícil’, e dependendo da forma que você fala, fica parecendo que você se surpreendeu que a pessoa conseguiu fazer e não tipo: ‘tô botando fé, que massa, tô incentivando’. Às vezes é tipo ‘boa!’ mas um tipo: ‘boa, eu não esperava que você fosse capaz, mas você tá fazendo’ rola esses elogios também, que beleza, você quer botar pra cima, você quer que a pessoa continue, mas na real que aquele seu comentário foi porque você não esperava que aquela pessoa era capaz de fazer isso. Isso rola muito com as mina também. Isso eles falam muito com as mina: ‘caraca, você...’. Tipo a J.C que manda super bem, chega numa roda e manda benção, as pessoas quando ela chega, elas acham que ela é iniciante, quando ela pega o instrumento e manda ver, aí tipo: ‘Nossa!’, não é só porque ela é boa, é porque sua expectativa também tava baixa, sacou?”

Dessa declaração, entende-se que há imposições de gênero em que as choronas precisam enfrentar desde o início de sua trajetória musical e da sua

própria vida, desde que elas nascem. Não sendo justo que essas determinações de comportamento devessem existir na roda de choro (nem em qualquer espaço), talvez fosse importante para o corpo masculino de chorões refletirem sobre a imagem que criam das mulheres nesses espaços. Sabe-se que há barreiras enfrentadas somente por mulheres e que a estratificação feita pelos papéis de gênero são desagregadores para o progresso social e, em grande medida, deturpa a evolução da técnica.

Sabendo da grande relevância da presença feminina no choro, compreende-se que ao longo do tempo muitas mulheres vem seguindo o exemplo de suas inspirações. Sob essa perspectiva, elas demonstram grande vitalidade e resiliência para lidar com as dificuldades da realização musical e de desenvolver tecnicamente nas rodas. Assim sendo, há nos acertos de Margarida e Paula objeto de grande admiração e pode servir de espelho para homens e para outras mulheres se espelharem e buscarem se desenvolver musicalmente e no espaço do choro:

Margarida: “Importante? Estudar, né? Isso que eu acho importante. Dar prioridade pra aquilo. Se você quer fazer algo assim você tem que dedicar um tempo pra aquilo, né? Eu vejo muita gente falar que é difícil, que não consegue. Aí, você pergunta pra pessoa: ‘Você estuda?’, E a pessoa: ‘Ah, eu toco de vez em quando’, Aí eu fico tipo assim... É muito claro eu vejo por mim, porque eu não tocava nada, sei lá, 3-4 anos atrás, mas hoje eu já consigo tocar alguma coisa, né? Não toco muito, mas eu já sei algum básico, [...] Então estudar é essencial, cara. Dedicar tempo àquilo. Não só estudar, mas ouvir música, viver a música. É... ler sobre música, estar em contato com pessoas que tocam, se inspirar por pessoas. Acho que isso é importante. Se você tá se propondo a fazer uma coisa, você está totalmente envolvido por aquilo, né? Acho muito importante... É o que eu faço da minha vida, né? Eu me entreguei de corpo inteiro a ela...”

Paula: “É um reflexo, e cara, música é, né...a sua música é o que você é, né? Então, acho que é isso. Um movimento que eu vi muito já, rolando, das mulheres que tocam samba, ressignificando algumas coisas, ou

tirando músicas do repertório mesmo, não só grupo de mulheres, mas grupos que tem mulheres, que falam abertamente sobre isso no grupo de samba, tipo tal música não rola mais de tocar mais, sacou, é muito ofensivo, porque algumas músicas tem isso de: 'ah era a época, tá contando uma história', em certo nível, existe isso, e as músicas são e merecem continuar, tem música que não engole mais, que não dá mais, tem mulheres fazendo versões da música, né?"

Paula: "Eu tinha 30 bandas, aí eu falei, que eu tava com tempo curto, mas que eu tava sendo mais cuidadosa com os projetos que eu escolhi, que eu só toparia, se o rolê delas fosse do estudo, sacou? Do tipo, da dedicação, de descobrir repertório novo, e da gente se puxar pra frente, e não pra ficar fazendo a mesma coisa que a gente sempre faz, aí ela falou: 'Nossa é, exatamente, esse meu ponto. Eu tô te chamando, mas eu gostaria que você entendesse que é uma parada que a gente quer fazer andar pra frente, a gente quer responsabilidade, a gente quer dedicação', sacou? Então a gente se alinhou, isso foi o mais importante, de eu estar tocando bem ou não, foi a gente ter se alinhado. Então, deu certo..."

Percebe-se um grau de seriedade e dedicação notórios entre as mulheres choronas e do meio musical de modo geral. Elas vão de encontro a toda normatividade masculina que por muito tempo buscou e ainda busca determinar o que podem fazer em seus espaços de atuação musical. No entanto, são pessoas determinadas, muitas delas sonhadoras, que buscam o exemplo dado por figuras como Chiquinha Gonzaga, Lina Pesce, Tia Amélia e Ademilde Fonseca, inspirações e refazimentos. O fortalecimento de um sonho maior que mora no âmago feminino em compor, arranjar, interpretar, estudar, entender e à sua maneira, integrar o gênero musical do choro precisa ser defendido. Da mesma forma, necessita-se que seja fomentado, revigorado, mas acima de tudo, ser respeitado na medida de deixar-se existir e fluir autonomamente. Assim, a presença feminina no choro tão logo está ganhando forças e representatividade, pois dessa maneira, que continue sendo lugar de inspiração e acolhimento para tantas outras figuras femininas emergentes.

Desse modo, o envolvimento entre chorões e choronas nos espaços que existem para a produção artística é marcado por uma ordem musical construída historicamente e culturalmente por indivíduos de diversas localidades do Brasil. Nesse sentido, tal ordem musical dialoga diretamente com uma diversidade de ordenamentos sociais que são vistos e estruturados na forma da interação e da disputa nos lugares em que o choro e sua representação está presente, sistematicamente. Tais modelos estruturais que determinam a ordem como se dão as relações sociais amplamente configurados culturalmente como produtos históricos, definem o comportamento frente aos eventos sociais e circunscrevem os fenômenos. Isso diz respeito ao que é permitido tocar, mas também ao que é interdito nas interações, por meio da ética também, e através do que se espera do comportamento resultante daqueles que atuam nos espaços do choro bem como dos seus espectadores.

Assim, a ordem musical que paira sobre os praticantes e apreciadores do choro está diretamente ligada a ordenamentos sociais que aparentemente são independentes por sua vez. E, por fim, a crítica principal desse capítulo reside no fato de que há uma expectativa social definida por homens de como devem se comportar sujeitos femininos em caso de participarem de rodas de choro. Pois, o que as entrevistas com mulheres demonstram, em suma, é que os homens, quando se trata de interagir com mulheres em rodas, colocam-se a princípio como sujeitos mais versados em termos musicais. Dessa forma, quase que em uma ordem biológica, afirmam-se em suas ações de maneira desigual, como se fosse natural a um indivíduo masculino ter mais qualidade técnica e capacidade musical do que um sujeito feminino. Isso é incorrer não somente em uma incongruência ao colocarem-se indevidamente como mestres do ofício da música, mas justifica o preconceito, a desvalorização das mulheres como um todo. Acima de tudo, esse tipo de comportamento perpetrado exclusivamente por homens, demonstra a presença, ainda que em estado germinativo, de comportamentos de risco às mulheres por estabelecer traços de misoginia que justificam (injustamente, claro) a violência contra a mulher. De fato, o pacto masculino de não observância dos direitos das mulheres deve cair por terra imediatamente, não importa em que espaço, não importa qual ofício. A liberdade, o direito à vida e ao trabalho são direitos

fundamentais e devem ser assegurado às mulheres. E, portanto, os homens precisam mais do que nunca serem educados culturalmente (incluindo por meio do Estado) a respeitar a inserção de mulheres em qualquer espaço, incondicionalmente.

Capítulo 3 - Manifestação autêntica do choro: repertório e improvisado pelo cavaco de Waldir

O desenvolvimento do choro em uma de suas manifestações de maior peso e historicidade, com certeza, assenta-se na figura inconfundível de Waldir Azevedo. Ele foi responsável por refazer a ordem musical do choro de sua época, trazendo inovações e uma nova forma de se compor choro no cavaco que lhe concedeu muitos prêmios e a ele é creditado uma parte substancial dos clássicos de choro para o pequeno instrumento de quatro cordas.

Waldir, também faz parte da história de Brasília e participou dos encontros musicais que foram supracitados anteriormente no capítulo 1 e por seu prestígio no meio musical foi aclamado em diversos palcos da capital. De certo modo, sua volta aos palcos se deu pela insistência dos seus pares e do público conhecedor de sua obra, que pediram muito que houvesse um retorno para suas elogiosas apresentações, e assim foi feito.

O repertório do choro foi construído ao longo do tempo a partir da solidez de obras dos seus representantes que deram o passo inicial para que suas obras se tornassem, a partir de um dado momento, ponto de referência e como uma base para solidificar a memória cultural do choro (Cazes, 1998; Cazes, 2011).

Nas rodas de choro, geralmente são tocados os clássicos ou *standards*, como são conhecidos os choros com algum grau de validação histórica e social que em grande parte são composições de pioneiros do gênero, primeiramente, mas também os que são produzidos no momento de sua revitalização na década de 70. Ainda assim, existem os choros contemporâneos criados em sua maioria por artistas profissionais reconhecidos pela suas contribuições performáticas tanto em interpretações quanto em gravação. Desse modo, o repertório das rodas são variados e seguem a uma lógica própria de construção em harmonia com o contexto específico de cada lugar de *performance* a que se situa de maneira individualizada em cada espaço. Em concordância com essa contextualização própria, o Cazes (2011) evidencia:

O processo de acúmulo de repertório da roda de choro ao longo de um século e meio tem se revelado seletivo e não linear. Seletivo, pois para fazer parte do repertório de clássicos ou standards, uma mesma música precisa ser aprovada por diferentes gerações de músicos,

com formações e informações musicais diversas, alterando-se por vezes seu andamento e levada e até sua harmonização, mas mantendo-se a linha melódica original (Cazes, 2011, p.112).

E no mesmo sentido, complementa: “O processo de acúmulo de repertório foi não linear, pois nem sempre o repertório chegou à roda de choro na mesma época em que foi lançado, editado ou gravado em disco” (Cazes, 2011, p.112).

A construção do repertório de choro em cada roda se dá de forma coletiva por meio da percepção dos músicos e participantes, de modo em geral, que vão determinando com algum grau de seletividade. Pois, a maneira pela qual os choros são apresentados inicialmente pela roda geram maior sentimento de pertencer àquela realidade manifestada culturalmente, principalmente no contexto afrobrasileiro (Filho, 2009; Cazes, 2015). Conforme é visto pelo contexto do choro no território brasileiro, há uma diferença entre as regiões sobre o repertório que é tocado em cada lugar e como se desenvolve a apreciação. Assim, Túlio, avulta:

Túlio: “Cara, repertório é importantíssimo. Repertório, eu diria que é a coisa mais importante assim, porque é com isso que você tá trabalhando, é exatamente isso que você vai apresentar pro público. Quem nunca ‘gelou’ quando alguém virou e falou: ‘toca alguma coisa aí pra gente’, não sabe o que é ser músico, sacou? Porque a gente vive disso, [...] você tem que ter sempre alguma coisa na manga, sempre um negócio ali. E, cara, uma coisa que eu tenho reparado ultimamente e eu acho que dá uma manga pro seu estudo, que é os repertórios em diferentes estados. Cara, eu acompanho muito os chorões de São Paulo, assim, a gente sempre vai ter uma galera mais conservadora e uma galera pra ‘frentex’ assim,[...] São Paulo no choro é um negócio diferente de Rio no choro, Brasília outra coisa, Nordeste outra história”.

O repertório integra a estrutura básica de funcionamento das rodas de choro, e torna possível a expressão criativa do improviso de maneira própria da perspectiva do intérprete em face do repertório tocado. É nesse contexto que Waldir é visto como grande mestre da música brasileira, pois ele uniu em um novo tipo de

ordenamento musical a forma do repertório e do improviso inovadores. Essa base associada a elucidação performática do músico torna única a forma de tocar de cada indivíduo e garante a longevidade da estruturação e execução em multiplicidade do gênero do choro. No entanto, ainda que a matéria do improviso seja bastante discutida e cause um certo “rebuliço” entre os chorões, o fato é que ele é imprescindível para a roda e marca registrada de Waldir (Cazes, 2015; Filho, 2009; Bernardo, 2004).

Deste modo, o improviso está diretamente ligado ao que o músico é capaz de fazer com o repertório, dando a ele uma coloração individual e de utilização de sua criatividade como meio principal de um recurso interpretativo que é próprio do estilo de cada um. Nesse sentido, é possível destacar que o improviso sugere algo de um fazer substanciado na qualidade musical própria do músico e que é comum aos mais experientes, os quais têm maior conhecimento da forma como aquela música é apresentada na roda. No entanto, quando se diz de Waldir, essa qualidade é mais aparente, pois algumas das músicas mais conhecidas dele vieram de improvisos e de composições que a princípio não se sabiam ser grandes achados até seu grande sucesso comercial logo em seguida. Para a maioria dos improvisadores, percebe-se que o improviso está ligado a um movimento de sutileza do músico que se adequa a melodia sem modificá-la em sua forma, mas fazendo alterações oportunas e; portanto, Cazes (2011, p.124) revela:

Muitas vezes em meio a essas pequenas mudanças, ornamentações de frase, variações de dinâmica, aproximações cromáticas, etc., surge um trecho de melodia nova, que se desenrola por poucos compassos, voltando-se então ao tecido melódico original.

A concepção do repertório na roda forma a base pela qual se dá o desenvolvimento da manifestação cultural em questão com todas as nuances sociais que são exigidas dos eventos em que se realizam tais rodas. Por isto, se toma a definição de ordem musical, ou seja, ela está presente na diversidade de normas sociais associadas ao funcionamento das rodas e apresentações de choro em seu contexto cultural mais amplo. À vista disso, o improviso que está diretamente ligado ao repertório, nasce dele e é conduzido também por meio desse pilar dos eventos nos quais se envolvem diferentes sociabilidades. Em resumo, essa

comunicação dá-se pela via da oralidade que é a base da educação informal da roda e que desde os primórdios das rodas de choro funciona dessa maneira como forma de interlocução dos mais versados aos menos experientes (Cazes, 2011; Fiorussi, 2012). Desse modo, Ribeiro (2019, p.42), quanto a transmissão musical no meio da educação informal, distingue:

[...] Já elementos do acompanhamento rítmico-harmônico, como as “levadas” e fórmulas harmônicas, eram transmitidos através da oralidade. A troca dessas informações acontecia através de interações sociais como a roda de choro. Alguns músicos mais experientes, que tinham uma compreensão geral das práticas musicais comuns ao gênero, costumavam exercer também uma função didática, transmitindo seus conhecimentos a músicos iniciantes.

O choro passa por um período de revitalização e de transformação de cunho social em sua composição, que está ligado a reformulações a partir do âmbito da participação de músicos jovens. Percebe-se dessa nova fase do choro modernizado e com novos elementos de aprendizagem e transmissão convencionalizada dos seus elementos característicos. Dela entende-se que não só proporciona uma abertura para a região Centro-Oeste despontar em estabelecer e formalizar um fazer próprio e individualizado do choro, mas que da mesma forma mantém os elementos da roda. Desses pontos elementares à roda, vê-se como “tradicional” a forma viva e recorrente em seu modo de expressividade tanto técnica quanto a nível de sociabilidade. As rodas não desaparecem tendo em vista ao modo de se apresentar no palco, a transmissão oral da técnica como um modo de fazer específico não é desfeito nem prescreve. Por conseguinte, é ampliado a novos espaços e continua a ser produzido de forma latente nas rodas que são o espaço ao mesmo tempo de disputa e de aprendizado dos músicos profissionais e em formação (Rios *et al*, 2012).

A interpretação de um músico é aprendida antes de sua manifestação materializada na coletividade onde se expressa a música, e desse meio pode-se aprender sobre ela de maneira ativa, simplesmente por estar presente em uma coletividade que cultive as artes sonoras. Em vista disso, há algo que torna uma *performance* com mais prestígio entre as demais que são as gravações que distinguem tal manifestação como um dado de referência para músicos que

executam a partir dali sua individualidade na obra. Entretanto, não somente para os músicos, mas a audiência tem aquela gravação como um referencial para o improviso (Freire *et al.*,2011; Blacking, 2007). Sobremaneira, a arte de improvisar existe consoante algumas regras e funcionam integrando os diversos instrumentos para fazer com que o solista fique à vontade e que todos os outros acompanhadores tenham seu espaço. Sobre isso Leonardo e João discorrem, e explicam como funcionam algumas técnicas que estão diretamente associadas ao aprendizado e ao improviso:

Leonardo: “Ah...isso é um pouco complexo, isso é conteúdo pra muitas horas mas, de forma geral, eu sinto assim que o choro é um conhecimento assim, do campo harmônico, assim, em várias tonalidades, você tem que tá com o campo harmônico e as funções tonais, muito... Tanto de baixo do dedo como no ouvido, né? Eu sinto que isso é um pré-requisito, assim, as inversões, as inversões dos acordes, pra gente...”.

Matheus: Sim! Principalmente pro violão 6 cordas que é o segundo violão, né? Que você tem que tocar na terça do 7, aí tocando na terça do 7 se você não souber as inversões pra tocar na terça dele...”.

Leonardo: “É... Aí entra a questão, por exemplo, porque assim, depende de como você vai tocar seu violão de 6, porque se você quer buscar essa abertura, né? Você puxar as terças, as quintas e você fazer um movimento com a harmonia, é que é realmente o estudo maior, e aí entra essas questões tipo assim, depende também, de como você quer fazer esse estudo, de como você quer explorar o violão de 6, né? Então, alguns momentos que você quer ir um pouco mais pro agudo e explorar e fazer uma diferença do violão de 7, porque o violão de 7 vai tá ali sempre no grave, né?”.

Leonardo: “E o violão de 6 não você pode ir um pouco mais pro agudo e depois voltar, assim, mas claro que isso não é uma questão muito dada, porque também tem questões que por mais que o gênero tenha essa característica, você, muitos violonistas, que eles exploram o violão, né?”

Mesmo o violonista de 7, como o violonista de 6 que eles vão explorar o grave do violão, por exemplo, eu penso muito isso na criatividade, né? Por exemplo, ao mesmo tempo que você explora um grave, você pode ir em algum momento de uma repetição da parte B ou da parte C ou da parte A, você fazer algo diferente, né?”.

João: “Primeiro: ouvir muita gravação. Tá por dentro dos últimos lançamentos de CD’s, de tudo é impossível, mas ouvir os choros básicos e mais alguns que são lançados aqui e ali, mas aí é uma coisa que é do gosto de cada um. De acordo: você tem que dedicar um tempo pra estudar o seu instrumento, e aí, é de cada um é do tempo de cada um. Eu por exemplo no violão 7 cordas, eu tenho, eu dedico algumas horas por semana, eu particularmente não consigo estudar todos os dias. Eu estudo uma técnica que eu acho que na hora de tocar vai me facilitar, e isso é pra qualquer instrumentista, né? Agora numa roda de choro, se eu sei que tem um violonista de 7 cordas, por exemplo, eu vou levar um de 6 cordas [...]”.

Vê-se a maneira de tocar e sua concepção, tem como ferramenta tecer críticas e analisar outras performances que vieram depois dela. Nesse sentido, o fato é que existe uma ordem musical construída coletivamente por um grupo que tem na manifestação cultural do choro a expressão de uma organização que vai para além dos sons, mas é de cunho social. Deste jeito, Freire *et al.* (2011, p. 149), realça:

Se considerarmos que a interpretação é o modo como um indivíduo expressa sua personalidade em um sistema musical, pode-se inferir que a interpretação deve conter, também, reflexos do modo como o intérprete compreende sua realidade e seu sistema social.

E complementa:

[...] percebe-se que o estudo da *performance* e da interpretação irá acessar aspectos da ordem sonora de um sistema musical — reflexo da ordem social que organiza uma coletividade; mas irá, também, acessar os modos como cada intérprete compreende tal ordem

sonora, e como ele se vê e se insere na ordem social da qual faz parte.

Sobre produzir arranjos próprios, com novas roupagens e vias interpretativas, sobre os clássicos para aquilo que se toca e manter repertório agradável tanto para os músicos quanto para a platéia, Vinícius notabiliza:

Vinícius: “Então, assim, eu acho que é muito importante começar sempre pelos clássicos, então eu comecei a fazer o choro lá no feitiço mineiro, aos sábados, toquei um tempo lá, e aí, tocava essas músicas, o pessoal que tava lá almoçando, sempre tinha uns bonitinho pedindo: “toca carinhoso, toca não sei o que...” Aí eu vi que não tinha jeito, que eu tinha que aprender a tocar os clássicos, até pra agradar a plateia, então, manter o seu trabalho ali...”

Vinícius: “[...] Vai agradar a platéia, então assim...eu comecei com essa coisa, que eu também tenho que agradar a platéia, não só me agradar... Tem que fazer esse jogo de cintura...tem que começar sempre pelos clássicos, assim, com os grupos que eu tocava, a gente tocava os clássicos, mas a gente também tocava outras coisas, coisas novas, coisas que a gente.. .A gente pirava no Dois de Ouro, Dois de Ouro era o grupo do Hamilton e do Fernando César, antes do Hamilton fazer carreira solo, então a gente via os caras tocando, quebrando tudo, a gente tirava as músicas deles, então assim, a gente tocava muito o lado B também, a gente tocava os lado A, sabe? E a gente fazia questão também: ‘Vamos tocar lado A? Vamos tocar então os clássicos, mas vamos fazer os arranjos pra soar diferente dos outros’. Então a gente sempre tinha essa de tocar clássicos com uma outra, com a nossa cara pelo menos, assim sabe? Dar um sabor diferente, sabe?”

Dando uma visão de como acontece a construção do repertório, tendo como base a relação dos músicos com outros músicos, que são validadas coletivamente em cada ambiente, João, relata:

João: “O repertório ele se constrói, eu penso assim, na troca de informações com outros músicos,né? Então você pode ter contato com outros músicos, ou pelo whatsapp, ou pelo youtube, tem os canais digitais. Você vê alguém, você troca informações com outros músicos: ‘Olha, tem um choro aí bacana, estuda aí, vai que um dia a gente vai tocar aí, né?’ E além dos choros bem conhecidos e bem tradicionais, por exemplo eu vou citar aqui até um pouco superficial citar isso, por exemplo, Noites Cariocas de Jacob do Bandolim, Brasileirinho, Pedacinhos do Céu de Waldir Azevedo...Então, tô citando aí alguns choros básicos [...]”

Sob esse prisma, a execução está sujeita a uma forma de fazer que é elemento da ordem musical de forma mais fundamental para o funcionamento da música em um sistema cultural. Desta maneira, esse elemento é a técnica, ou seja, um modo de fazer próprio daquele conjunto simbólico de ações sociais que é passado por gerações e estão ligados à tradição enquanto modo de fazer musical. Partindo desse pressuposto, é possível dizer que Waldir reestrururou o modo de funcionamento e existência do choro por uma reformulação completa da ordem musical. Nesse sentido é possível dizer que ele criou uma nova tradição musical para o meio do choro que até então não existia, e fez de uma gama de inovações uma nova escola de instrumentistas, intérpretes e compositores do choro.

Então, ao visualizar a técnica de Waldir, estamos diante de ações que materializam a continuidade de seu estilo interpretativo e está diretamente ligado ao corpo em seu lugar de simbolismo e expressão do que é o choro. Em consequência, há uma variedade de fatores ligados à técnica corporal que visa não somente o toque do instrumento, mas individualiza a *performance*, dando lugar às regras de etiqueta e convivência da roda. Desta forma, o que se diz respeito da técnica do chorão e o aprendizado entre músicos dentro da roda de choro inseridos em um modo de pensar e agir em um contexto social que individualiza a ordem musical (Blacking, 2007; Mauss, 2003). Conforme o que foi dito, João demonstra que

aprendizado, técnica e execução são elementos em congruência no trecho em que diz:

João: “Então essa coisa da roda do choro, o que eu penso o seguinte, do ponto de vista psicológico o músico que vai lá pra dar canja, ele pode ter várias intenções, mas os músicos, os bons, que estudam muito, eles vão lá pra demonstrar *performance*, pra ele mostrar pro outro algo assim: ‘Olha, tá vendo o quanto eu tô estudando?’, ‘olha só que frase bacana que eu fiz aqui’, e pra impressionar não só os músicos que estão acompanhando ele mas como o público em geral [...]”.

João: “Então numa roda você além de demonstrar que tem técnica, que ouve bem e que toca bem, você tem que mostrar capacidade de aprendizado, ou seja, vendo quem toca melhor do que você e você aprender com aquilo, resumidamente é isso...”.

Sobre as técnicas do corpo, Mauss (2003) diz que há na palavra “diversos” a dificuldade de entendimento sobre o que é essa diversidade significa do âmbito da técnica e do fazer específico de cada lugar. Sobre a técnica ele diz que a sua característica primeira é a especificidade dela. Assim ele diz: “Toda técnica propriamente dita tem sua forma” (Mauss, 2003, p.403). Por exemplo, fazendo algumas constatações sobre o modo de andar de algumas pessoas e o modo pelo qual aprendeu a correr quando jovem no ginásio, ele entende que o *habitus* ao qual está sendo constituída a relação com o corpo é primariamente dado pela educação. Assim ele diz: “Ato técnico, ato físico, ato mágico-religioso confundem-se para o agente” (Mauss, 2003, pp.407). Sob a égide desse autor, técnicas são modos de agir ligados diretamente à tradição e que há neles alguma eficácia. Assim, ele diz:

Chamo técnica um ato *tradicional eficaz* (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral” (Mauss, 2003, p.407).

Por conseguinte, essa eficácia que é o resultado do aprendizado de uma técnica é o que Mauss explica sobre o sentido da tradição para perpetuar um fazer em específico imbuído de seus signos. Por conseguinte, primeiramente adaptar o corpo ao seu uso, criando e reproduzindo sons por meio de comportamentos e formas transmitidas por meio da oralidade e da convivência em grupo. Isso explica o peso da historicidade que reside na figura de Waldir, pois uma grande característica da eficácia de sua técnica é de âmbito histórico, uma vez que seu fazer musical que age dentro de um ordenamento proposto por ele se solidifica para posteridade levando ao grau de método ou prática de saber popular que a partir dele foi inaugurado e tem continuidade histórica em sua manifestação e aprendizado. (Blacking, 2007; Freire *et al.*, 2011; Mauss, 2003).

Sendo um dos maiores expoentes do choro e no que é referente a inovação da *performance* e da técnica no universo musical do choro, Waldir Azevedo, o grande cavaquinista é um dos maiores de todos os tempos. O fenômeno nasceu em 1923 e desde cedo já tocava instrumentos como o bandolim, o violão seis, o violão sete cordas e o violão tenor. Ele começaria a tocar o cavaquinho somente anos mais tarde, depois de ser chamado para uma seleção para um regional de Dilermando Reis na Rádio Nacional. Nos anos posteriores, teve grande sucesso de vendas com o lançamento de “Brasileirinho”, considerada uma das músicas mais importantes para a formação de um cavaquinista (Cazes, 1998; Bernardo, 2004).

A discussão em torno do cavaquinho entre os instrumentistas foi dado por suas características organológicas que atribuíam a esse instrumento um timbre único, mas envolvia a problemática da afinação. Instrumentistas de renome como Cazes e Benon, trazem a reflexão em suas obras sobre como esse instrumento pode ser considerado limitado por alguns, e como ele é reverenciado por muitos. Principalmente pela grande relevância que tem Waldir Azevedo, a procura pelo cavaquinho certamente aumentou de maneira considerável tendo em vista os sucessos que vieram na obra de Waldir como “Delicado” e “Vê se gostas”. (Cazes, 1998; Benon, 2018).

Waldir Azevedo foi sem dúvida um pioneiro e responsável por muitas inovações tanto no que corresponde à execução quanto como compositor, sendo

dele a assinatura musical que levou o cavaquinho ao espaço de instrumento solo. Anteriormente, o cavaco estava condicionado a ser utilizado em uma característica mais rítmica e harmônica, fazendo a vez de “cavaco centro” e com uma forma de tocar que favorecia mais a esse viés. No entanto, Waldir desenvolveu e difundiu uma nova forma de tocar, privilegiando o conteúdo solista, fazendo modificações no instrumento e na técnica para dar mais corpo ao soar das notas. Então, Cazes (1998, p.109; 110), salienta:

Dono de uma sonoridade avantajada, tocava com uma mão direita solta, de maneira a obter grande volume do instrumento. Usava cordas bem altas para não estalar e, assim, manter seu padrão de sonoridade. Quando começava a tocar causava forte impressão pelo volume e perfeito acabamento.

A inovação de Waldir estava presente não somente em sua forma de compor e interpretar, mas também na formação de seu regional, o qual se apresentava em programas de rádio. Desse fato, percebe-se que a inovação de Waldir vinha em grande parte dos instrumentistas que o acompanhavam no momento seguinte que assumiu o regional criado por Dilermando Reis. Dessa maneira, houve nesse período de inovação uma diferenciação entre outros regionais ditos mais “tradicionais” e o regional de Waldir, que incorporou alguns elementos que na época eram incomuns. Um desses elementos foi a presença de um contrabaixo elétrico no lugar usual do violão sete cordas e, no caso deste regional, a grande liberdade criativa dos violões que não faziam a sobreposição de terças. Essa forma de tocar consiste em que o violão de seis cordas toque fazendo o movimento de colocar as notas e inversões nas terças com relação ao que o violão de sete cordas, ou quando outro de seis está tocando (Benon, 2018; Bernardo, 2004).

O regional de Waldir, no que diz respeito ao assunto de inovação e criação, diferenciou-se muito da ideia que pregava Jacob do bandolim quanto à preservação do modo de se fazer o choro. Para o cavaquinista, não havia fronteiras tão rígidas que não pudessem repaginar a estrutura do choro contando com instrumentos novos e novas abordagens criativas possíveis (Benon, 2018; Bernardo, 2004).

Durante sua trajetória musical, o cavaquinista de maior sucesso no que tange a música instrumental de todos os tempos no Brasil era desde cedo um músico que tocava vários instrumentos e era, por isso, multi-instrumentista. Conseqüentemente, é considerado também um dos maiores sucessos comerciais de todas as épocas e o maior no gênero do choro, tendo lançado diversos discos em vinil e com uma vasta obra composta (Benon, 2018; Bernardo, 2004).

A obra de Waldir, bem volumosa e com tantos discos vendidos, por certo, agradaria a muitos e àqueles que quisessem se arriscar em tocar seus choros bem como diversos ritmos que compunha. Conforme a ideia de que a obra de Waldir é muito extensa e não se resume apenas aos seus maiores sucessos Vinícius, conversa sobre parte do processo de aprender o repertório de Waldir:

Vinícius: “Os clássicos assim a gente já tava tocando, sabe? A gente sempre tem que buscar outras informações. Mais tarde, quando eu comecei a buscar os discos do Waldir Azevedo, comecei a pirar com Waldir, e aí tive contato com o Eli, que era o cavaquinista que tocava com o Waldir. Eu comecei a ir atrás das músicas diferentes que tinham do Waldir, eu falei: “Cara...” Quando eu comecei a solar eu falei: “Eu não vou tocar essas músicas de sempre: Carinhoso, sabe? Não queria tocar Brasileiro, não queria tocar essas coisas de sempre, tão batidas, eu já estava cansado de tocar. E aí comecei com o Eli, com o Evandro, comecei a estudar. O Vinícius também que era um... Vinícius Giuliano que era um cavaquinista de Minas Gerais, que morou aqui por um tempo. Começaram a me ensinar as músicas do Waldir que era o lado B, aí eu comecei a tirar o lado B, comecei a tocar as músicas que eu gostava de ouvir no carro, tinha umas fitinhas do Waldir botava pra tocar no carro direto. Então assim cara, eu queria tocar músicas diferentes, mas por outro lado, isso foi ruim, porque... por um lado foi bom, porque eu fui desenvolvendo essa técnica de tocar e ser solista, mas como eram músicas lado B, muitas vezes chegava nas rodas e o pessoal não sabia acompanhar, então, poucas vezes eu tive oportunidade de solar essas músicas, entendeu?”

Tal relato demonstra a grande variedade presente na obra de Waldir, que mesmo sendo um dos maiores sucessos comerciais de todos os tempos no choro, tinha músicas pouco conhecidas até pelos músicos nas rodas. Por isso, o lado B de Waldir ainda pode ser muito explorado por aqueles que querem se aventurar em seus solos e aumentar seu repertório no vasto universo do notório cavaquinista.

Outrossim, vê-se que a importância de Waldir se dá em vários âmbitos concernentes à música. Primeiramente, à sua historicidade, pois a partir dele inicia-se uma nova escola para o cavaquinho brasileiro e a história do choro ganha um novo e grande capítulo sobre o trajeto percorrido pelo Brasil, além da capital e América Latina, e a imensidão de sua obra, reconhecida em todo o mundo. Segundo, as suas inovações para o ordenamento musical, que levavam o público e os críticos a tecer belos e entusiasmados comentários sobre sua *performance*. Terceiro, a sua grande desenvoltura para composição e formação de repertório clássico aliado a uma qualidade técnica para improviso notória.

Considerações Finais

Este trabalho buscou elucidar trajetórias musicais a partir do caso concreto da vida de músicos de diferentes níveis técnicos com a intenção de dar luz ao seu referenciamento cultural de maneira ampla. Tais referências dizem respeito à formação do músico como manifestação de um processo endocultural de participação no meio artístico e no próprio desenvolvimento humano.

Salienta-se, dessa maneira, que as diferentes sociabilidades que convergem nos espaços onde há manifestação da prática cultural do choro estão associadas a uma ordem musical de cunho social. Desse modo, há diferentes perspectivas narradas sobre como acontece a roda de choro seguindo uma etiqueta, uma ética bem como regras de composição de instrumentos na roda.

Ainda no sentido da ordem musical como elucidação do encontro de várias narrativas culturais, percebe-se que a cosmovisão individual se encontra no coletivo e vice-versa. Isso quer dizer que o modo de se relacionar com outros participantes da roda está enviesado por uma visão concebida como fator externo da roda de choro segundo o que é percebido por exemplo nas relações de gênero envolvendo a desigualdade entre homens e mulheres que atuam no meio. De fato, o que se percebe é que os indivíduos masculinos adotam posturas e comportamentos diferentes a depender do gênero da pessoa quando tratam a matéria do choro. Eventualmente, homens assumem a posição de mestres ou grandes conhecedores que se permitem ao juízo de valor pelo trabalho feito por mulheres com a intenção de deslegitimar práticas musicais femininas mesmo que não seja declarada essa vontade. Esse objetivo desagregador é reforçado como elemento negativo da roda quando a posição de legitimador não se supre pelo meio e o corpo masculino demonstra surpresa ou alguma comoção insalubre. Afinal, a autocrítica é o bastante na medida que a percepção de si no meio se aguça e onde a educação e o companheirismo podem ou devem ocorrer. Vale ressaltar que visualizar o elemento negativo é dever de todos com a devida adequação dos diversos marcadores sociais principalmente de origem, de cor, de gênero, de idade entre outros.

Sobre os caminhos possíveis de ser inserido no meio musical, o choro é vivido como uma atividade de enobrecimento e engrandecedora do ponto de vista cultural. Na medida em que se percebe o desenrolar das rodas como o

desenvolvimento do indivíduo, constituído de toda a sua complexidade, torna-se possível analisar a roda como fato social que é atravessado pela emergência da diversidade de sociabilidades. Segundo essa visão de que o choro se dá por meio de reuniões de pontos de vista e de perspectivas musicais integradas, vemos que desde o início da difusão do choro em Brasília, as reuniões se faziam primordialmente em função da cordialidade entre os chorões. Nessa medida, podemos ver nisso, um ponto positivo de integração que ocorria no passado que pode ser resgatado para manter o choro vivo como tradição na cidade, sendo feito o caminho contrário a que hoje se percebe no meio que é de grande centralização e de manutenção de privilégios, principalmente quanto ao sentido geográfico. Basta fazer uma pergunta simples para que percebamos esse cenário: onde ocorrem as maiorias das rodas de choro no Distrito Federal? Qual motivo de ser assim? Sabendo dessas variantes, podemos falar que há cordialidade nos encontros? São perguntas que ficam para os praticantes de choro das diversas localidades do Planalto Central para que venham mais reflexões sobre a integração entre diferentes regiões nas cidades satélites em torno de Brasília.

Um dos fatores principais do trabalho é compreender que há diferentes trajetórias e que pessoas comuns podem ser extraordinárias nos seus contextos e que o espaço do choro não deve estar somente respaldado pelos baluartes e artistas consagrados. De fato, podemos apreciar o choro e suas diversas formas de existir e estar em diferentes espaços, fazendo deles lugares da cultura no sentido de existir com especificidade e qualidade própria, autônoma e acima de tudo, viva. Outrossim, tal afirmação vai ao encontro da ideia de descentralização das práticas culturais do choro para uma diversidade maior de pessoas e lugares que busquem integrar novas possibilidades de interpretação artística e de avivamento de outras ordens musicais ainda não conhecidas e difundidas no território. Portanto, como vimos nas entrevistas, a territorialidade influencia diretamente sobre a ordem musical vivida e construída coletivamente tanto na sociabilidade que trazem novidades criativas quanto no repertório que se desenvolve autonomamente naquele lugar de cultura como uma abertura a diferentes possibilidades e interpretações.

Sabe-se que os antigos deixaram a nós uma herança de fazimento da cultura, cunhando o choro como gênero brasileiro em contexto de uma brasilidade urbana e de origem negra. No contexto de Brasília, a imagem do choro vai ao encontro do nascimento da cidade e dá brilho a um lugar em construção que não tinha muitos meios de socialização. Os encontros nas casas de chorões, que aconteciam informalmente, por outro lado, se transforma, tornando o espaço antes particular em instituição de ensino e lugar de apresentação para artistas diversos. Essa semente do choro em Brasília foi de grande valor para a posteridade onde se alçaram voos ainda maiores pelo legado em que se construiu a partir desses encontros de pequenos grupos. Além disso, deixaram uma grande herança cultural que agora, décadas depois, floresceu e deu frutos a partir do esforço das gerações antigas que cultivaram nos jovens a riqueza cultural do choro. Prova de que o trabalho minucioso desde os anos 60 deram certo, foi que após anos buscando maior representatividade e intervenção institucional ativa para divulgação e difusão do choro em território nacional e no mundo, o choro foi reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio imaterial do Brasil, inscrito nos livros de expressões. Isso em larga medida, traz a música brasileira ao lugar do interesse público, de investimento e cuidado com a memória, onde é reconhecido seu valor histórico, sua herança cultural e assim começa novos projetos para expandir seu legado pelo território nacional.

No afã de exemplificar e falar sobre individualidades no choro que trouxeram grandes contribuições atemporais para a música, cito em um dos capítulos um dos maiores de todos os tempos, Waldir Azevedo. Ademais, vale ressaltar que sua genialidade só tem sentido próprio quando a percebemos na sua relação com o coletivo, na medida em que suas composições são legados históricos e culturais que não se encerram em si mesmo ou somente na personalidade do Waldir, mas que são estatutárias de uma identidade nacional pela qual foi manifestada por esse grande artista. Desse modo, ainda que seja um chorão consagrado e que esteja no escopo de maiores sucessos comerciais da música brasileira de todos os tempos, pode ser visto em sua biografia que o autor de 'brasileirinho', 'delicado', 'vê se gostas' e muitas outras faixas, estava interessado no povo brasileiro, na construção de uma identidade musical e de nacionalidade do

Brasil. Tal fato, é percebido na origem humilde de Waldir que traz na sua música uma nova forma de compor e tocar que se deu a partir de inovações inerentes a sua criatividade moldada ao seu contexto sociocultural, que para ser possível, precisou refazer, por exemplo, os papéis estabelecidos até o momento para o cavaco e a formação dos regionais. Waldir, foi uma nova percepção da ordem musical, a prova que descentralizar a prática musical pode dar muito certo e que a inovação pode ser benéfica para o cenário musical, que no caso, nunca mais foi o mesmo.

Quanto a produção deste trabalho e do período histórico em que se encontrava toda a humanidade, ficamos cientes que houve percalços no caminho, pois o contexto da pandemia, e até mesmo dificuldades próprias da manutenção da vida acadêmica, e outras diversas particularidades da vida pessoal que se sobrepuseram durante o processo de formação acadêmica da graduação, deixaram lacunas não contempladas nesta monografia. Portanto, talvez a alcunha de etnografia das ciências sociais pura não tenha sido abarcado com a delicadeza e habilidade necessária para ser lograda como tal. No entanto, ainda que não seja um trabalho que tenha a pureza necessária, está enquadrada como uma etnografia onde foram feitas análises descritivas de entrevistados e revisão bibliográfica. Por fazer parte de um trabalho etnográfico da música, é uma contribuição singela, porém que vai de encontro ao problema que somente um grupo específico pode tocar choro com legitimidade ou ser chorões e choronas.

Deste modo, os pontos suscitados neste trabalho se inter-relacionam e são partes de uma unidade que visa contribuir com um pensamento de ordem musical ou musicológica que está circunscrita à seara de tocar choro, ouvir e ser ouvido e, acima de tudo, demonstrar que há sempre novas possibilidades e que o choro não se encerra em nenhum tempo, lugar ou agência.

Referência Bibliográfica

BENON, Leonardo Bodstein. **O estilo interpretativo de Waldir Azevedo: aspectos técnicos e expressivos**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2018.

BERNARDO, Marco Antônio. **Waldir Azevedo: Um cavaquinho na história**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência (A-K. de M. Schouten, Trad.). Cadernos de Campo, v. 16, 2007.

CARNEIRO, Gabriel de Campos. O choro de uma cítara: Biografia micro histórica do músico (Heitor) Avena de Castro. Dissertação de Mestrado PPG - Música em Contexto, UnB, Brasília, 2015.

CAZES, Henrique. O Choro do quintal ao Municipal. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

CAZES, Henrique Leal. OS CHORÕES E A RODA. Rio de Janeiro, 2011.

DE MIRANDA CLÍMACO, Magda. Choro em Brasília: Resistência, enfrentamento da ordem estabelecida e construção de um “lugar de memória”. **MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, v. 1, n. 2, p. 37-51, 2020.

DIAS, Beth Ernest. **Sábado à tarde: Avena de Castro a cítara e o choro em Brasília**. X2 Produções, Brasília, DF, 2016.

FIORUSSI, Eduardo. **Roda de choro: processos educativos na convivência entre músicos**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFSCar). São Carlos: UFSCar, 2012.

FRANCISCO, Severino. **Música: da poeira à eletricidade**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

FRYDBERG, Marina Bay. **Entre os instrumentistas e as cantoras: o lugar do feminino e do masculino no samba, no choro e no fado**. In: Fazendo Gênero 9, São Paulo. Anais. **São Paulo: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**, 2010. p. 1-8.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha, SILVA, Gabriela Tunes, & FREIRE, Ricardo Dourado. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. Per Musi, 23, 2011.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. O choro dos chorões de Brasília. Dissertação de Mestrado. Brasília, Universidade de Brasília (UnB), 2009.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro, cá e lá: seguindo trajetos, construindo circuitos.** Anuário Antropológico II/2013, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UnB), 2013, p. 53-72.

MARQUES, Fernanda Paulo. Educação Informal na roda de choro. 2017.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** Cosac Naify, 2003, p. 407 a 421.

OLIVEIRA, Rodrigo Eduardo de. 2006. **Flor-do-cerrado: O Clube do Choro de Brasília.** 2006.

PEREIRA, Erika Ruas. A trajetória do Clube do Choro de Brasília. Monografia de Graduação em Turismo, 2004.

RIBEIRO, Jamerson Farias. **A construção estilística do cavaquinho e os processos de transmissão musical no choro: a relação Galdino-Álvares-Canhoto.** Música Popular Em Revista, v. 6, p. 31-55, 2019.

RIBEIRO, Jamerson Farias. **O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldir Frederico Tramontano (Canhoto): a construção estilística de um “cavaco-centro” no choro.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.