

MUSICA

**VELHOS CHORÕES DE
JACAREPAGUÁ: UM ESTUDO
ETNOGRÁFICO SOBRE AS
PRÁTICAS MUSICAIS DO
REGIONAL TOCATA DO RIO**

MARINA BONFIM PACHECO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AGOSTO DE 2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MUSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MESTRADO EM MÚSICA

VELHOS CHORÕES DE JACAREPAGUÁ: UM ESTUDO ETNOGRÁFICO SOBRE
AS PRÁTICAS MUSICAIS DO REGIONAL TOCATA DO RIO

MARINA BONFIM PACHECO

RIO DE JANEIRO, 2020

VELHOS CHORÕES DE JACAREPAGUÁ: UM ESTUDO ETNOGRÁFICO SOBRE
AS PRÁTICAS MUSICAIS DO REGIONAL TOCATA DO RIO

por

MARINA BONFIM PACHECO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. José Alberto Salgado e Silva.

RIO DE JANEIRO, 2020

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P116 Pacheco, Marina Bonfim
Velhos Chorões de Jacarepaguá: um estudo
etnográfico sobre as práticas musicais do Regional
Tocata do Rio / Marina Bonfim Pacheco. -- Rio de
Janeiro, 2020.
159p

Orientador: José Alberto Salgado e Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2020.

1. Choro. 2. Jacarepaguá. 3. Regional Tocata do
Rio. 4. Etnografia. I. Silva, José Alberto Salgado
e, orient. II. Título.

Autorizo a cópia da dissertação “*Velhos Chorões de Jacarepaguá: um estudo etnográfico sobre as práticas musicais do Regional Tocata do Rio*”, para fins didáticos.


Marina Bonfim Pacheco



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

**VELHOS CHORÕES DE JACAREPAGUÁ: UM ESTUDO ETNOGRÁFICO SOBRE
AS PRÁTICAS MUSICAIS DO REGIONAL TOCATA DO RIO**

por

MARINA BONFIM PACHECO

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor José Alberto Salgado e Silva (Orientador)

Professor Doutor Samuel Mello Araújo Júnior

Professor Doutor Pedro de Moura Aragão

Conceito: APROVADA

AGOSTO DE 2020

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos amigos do Regional Tocata do Rio: João Cunha, Marlindo Augusto Barboza, Newton Nazareth, José Xavier de Medeiros, Jota Gomes e Severino do Ramo Ferraz (*in memoriam*). Este trabalho é para vocês e toda a velha guarda do Choro, de hoje e de outros tempos.

Ao amigo Juarez Cabral, grande violonista e integrante do Regional Tocata do Rio por muitos anos.

A toda a minha família, os Bonfins e os Pachecos! Em especial, Sérgio Pacheco, Soraia M. Bonfim Pacheco, Luiza Bonfim Pacheco, Francisco Bonfim Amorim e as matriarcas vó Isaura e vó Lurdes.

Ao grande flautista e meu primeiro professor de flauta Aristides Pascotini, que me apresentou ao Choro e exerceu influência tão positiva na minha formação musical.

À Professora Heloísa, amiga de minha mãe, que me apresentou à roda de Choro do Marlindo, em 2002, na rua Mamoré.

Ao grande mestre José Alberto Salgado por mais esta jornada tão bem orientada. Seu olhar vem me ajudando a evoluir na pesquisa, na profissão e na relação com o mundo.

A todos os professores que compuseram as bancas de qualificação e defesa: Maya Suemi Lemos, Luiz Otávio Braga, Samuel Araújo, Pedro Aragão e Ana Paula Rodgers.

Aos professores cujas presenças foram importantes em algum momento do mestrado e são inspiração, em especial: Luciana Requião, Érica Giesbrecht, Vincenzo Cambria e Regina Meirelles.

Aos amigos de vários tempos e lugares que são apoio e inspiração: Daiane Gonçalves, Artur Lopes Costa, Felipe Pacheco, Tom Marques, Beto Bonfim, Sara Resende (*in memoriam*), Thaís Goulart, Humberto Amorim, Monique Desiderio, Azael Neto, Flora Milito, Ingrid Mendes Lobo, Sub Oziel, Regina Ferraz, Vivianne Santiago e Janaina Calaça Oliveira

Aos chorões muito amigos do Regional Tocata do Rio: Cidinho Sete Cordas, Siqueira, Toni, Zelão, Gilson Verde e Fernando Nazareth.

Aos músicos e amigos que foram essenciais para a pesquisa: Déo Rian, Luciana Rabello, Renato Borges, Pedro Cantalice, Jamerson Farias, Tomaz Retz, Bira, Danilo Pacheco, Ivonete, Norma, Cely e todo o nosso querido público da Choroterapia.

À Lona Cultural Jacob do Bandolim e todos os administradores que por lá passaram e contribuíram para a realização da Choroterapia.

À Casa do Choro e à Escola Portátil de Música.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), pela concessão da bolsa de mestrado.

A todas as pessoas que torcem por mim e acreditam nas coisas feitas de coração.
Muito Obrigada!

O que a memória ama fica eterno.

Adélia Prado

PACHECO, Marina Bonfim. *Velhos Chorões de Jacarepaguá: um estudo etnográfico sobre as práticas musicais do Regional Tocata do Rio*. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta pesquisa dedica-se ao estudo das práticas musicais do Regional Tocata do Rio, grupo tradicional de Choro atuante na região de Jacarepaguá (Rio de Janeiro – RJ – Brasil). A partir dos relatos biográficos dos participantes, bem como de levantamento histórico sobre antigas gerações de velhos chorões, busca-se investigar e identificar como a atuação do Regional participa da tradição do Choro nesta região reconhecida, entre praticantes do gênero, como um reduto do Choro carioca. São realizadas considerações sobre a observação participante e propostos questionamentos sobre o preconceito etário, a partir da perspectiva deste grupo majoritariamente idoso. Através da escrita etnográfica, entrevistas, análise de documentos pessoais e produção de um filme etnográfico, são descritas e analisadas cada uma das práticas musicais, tais como os ensaios e o evento “Choroterapia”. Desta forma, pretende-se contribuir para a construção e para a preservação da memória do Regional Tocata do Rio e para o estudo da prática do Choro, em geral.

Palavras-chave: Choro. Jacarepaguá. Regional Tocata do Rio. Etnografia.

PACHECO, Marina Bonfim. *Velhos Chorões de Jacarepaguá: um estudo etnográfico sobre as práticas musicais do Regional Tocata do Rio*. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The present research is dedicated to the study of musical practices from the "Regional Tocata do Rio", a traditional Choro group from Jacarepaguá (Rio de Janeiro - RJ - Brazil). We seek to investigate and identify how the practices of the *Regional* take place in the tradition of Choro, using the biographical reports of the participants, as well as a historical survey of old generations of Choro. Jacarepaguá is recognized, among practitioners of the genre, as a hangout for carioca Choro. Thoughts on participant observation are carried out and questions about age prejudice are proposed, from the perspective of this mostly elderly group. By means of ethnographic writing, interviews, analysis of personal documents and production of an ethnographic film, each musical practice, such as rehearsals and the "Choroterapia" event, is described and analyzed. Being so, we intend to assist in building and preserving the memory of the Regional Tocata do Rio and in studying the practice of Choro, in general.

Keywords: Choro. Jacarepaguá. Regional Tocata do Rio. Ethnography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. João Dião da Cunha	22
Figura 2. Jorge Luiz Gomes, o “Jota”	24
Figura 3. José Xavier de Medeiros	25
Figura 4. Marina Bonfim Pacheco.....	26
Figura 5. Marlindo Augusto Barbosa	28
Figura 6. Newton de Souza Nazareth.....	30
Figura 7. Severino do Ramo Ferraz.....	32
Figura 8. Mapa das divisões administrativas do município do Rio de Janeiro	50
Figura 9. Regiões Administrativas e Bairros da Subprefeitura Barra e Jacarepaguá	51

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Conteúdos do ensaio 17Fev.2019.....	75
Quadro 2. Conteúdos do ensaio 27Jan.2019	76
Quadro 3. Conteúdos do ensaio 15Nov.2018.....	77
Quadro 4. Outros conteúdos presentes nos referidos ensaios.....	78
Quadro 5. Concepções musicais presentes nos referidos ensaios	79
Quadro 6. Comportamentos observados nos referidos ensaios	79
Quadro 7. Sonoridades presentes nos referidos ensaios	80
Quadro 8. Concepções dos integrantes e do público sobre profissionalismo.....	94

SUMÁRIO

Introdução.....	14
1 Velhos chorões de Jacarepaguá	18
1.1 Regional Tocata do Rio: o grupo e os indivíduos.....	18
1.1.1 João Dião da Cunha.....	22
1.1.2 Jorge Luiz Gomes.....	24
1.1.3 José Xavier de Medeiros	25
1.1.4 Marina Bonfim Pacheco.....	26
1.1.5 Marlindo Augusto Barbosa	28
1.1.6 Newton de Souza Nazareth	30
1.1.7 Severino do Ramo Ferraz (<i>in memoriam</i>).....	32
1.1.8 Considerações sobre os relatos biográficos dos participantes.....	33
1.2 Construindo a memória.....	34
1.2.1 A memória como prática	35
1.2.2 Outras plataformas de memória	40
1.3 O Retiro da Velha Guarda e outros grupos de velhos chorões	44
2 Choro – de onde vem e como acontece	55
2.1 Histórico e estrutura	55
2.2 Revisão de literatura	58
2.3 Roda de Choro – concepções, comportamentos e sonoridades	62
3 As práticas musicais	69
3.1 Os ensaios	69
3.1.1 Analisando conteúdos	74
3.2 A Choroterapia.....	81
3.2.1 Nosso público fiel.....	85
3.3 Apresentações eventuais	89
3.4 Concepções sobre profissionalismo.....	93
4 Método e perspectivas da pesquisa.....	97
4.1 A Etnografia em casa	97
4.1.1 Marcadores sociais orientando comportamentos	100
4.1.2 Ponderações metodológicas	103
4.2 O Filme etnográfico como ferramenta de potencialização da memória	105
4.3 A voz e a ação dos participantes transgredindo o preconceito etário	110
Considerações finais	118

Referências	120
Apêndices	124
Apêndice A – Questionário dedicado aos músicos do Regional Tocata do Rio.....	124
Apêndice B – Respostas ao questionário do grupo Regional Tocata do Rio.	125
Apêndice C – Repertório geral do Regional Tocata do Rio, em ordem alfabética...	137
Apêndice D – Roda de Choro na casa do Marlindo (22Dez.2019)	149
Apêndice E – Nosso público fiel (1).....	150
Apêndice F – Nosso público fiel (2).....	151
Apêndice G – Questionário dedicado ao público	152
Apêndice H – Uniforme utilizado nas apresentações eventuais	153
Anexos	154
Anexo A – Chorões do “Recreio da Velha Guarda”.....	154
Anexo B – Chorões do “Retiro da Velha Guarda”	155
Anexo C – Manuscrito da música “Hilda” (Mário Alvares da Conceição).....	156
Anexo D – Capa do jornal O Globo – Barra nº2.789 (ago.2017).....	157
Anexo E – Páginas 14 e 15 do jornal O Globo – Barra nº2.789 (ago.2017)	158
Anexo F – Página 16 do jornal O Globo – Barra nº2.789 (ago.2017).....	159
Anexo G – Página 17 do jornal O Globo – Barra nº2.789 (ago.2017)	160
Anexo H – Roda de Choro na casa do Marlindo (1994).....	161

Introdução

O Regional Tocata do Rio é fruto dos encontros realizados, desde 1994, por chorões¹ na casa do empresário e violonista Marlindo Barbosa (Jacarepaguá – Rio de Janeiro – RJ – Brasil). Há doze anos, este grupo promove apresentações voluntárias mensais na Lona Cultural Jacob do Bandolim, localizada no mesmo bairro. Com o principal propósito de divulgar o gênero, o Regional busca interpretar composições de amigos chorões, músicas autorais e, principalmente, composições pouco conhecidas de músicos consagrados. Além disso, realiza apresentações voluntárias em escolas, igrejas, casas de idosos, assim como eventuais apresentações remuneradas em casas de shows, hotéis e festas domiciliares em lugares variados na cidade do Rio de Janeiro.

Por estar inserido em uma região reconhecida, entre os praticantes do gênero, como “reduto de velhos chorões” e sua prática musical guardar muitas semelhanças com as de outras gerações de chorões de Jacarepaguá, este grupo participa de uma tradição construída no decorrer de muitos anos e se reconhece como responsável por resguardar e propagar uma cultura. Assim, este trabalho tem os seguintes objetivos principais: 1. identificar como as práticas musicais do Regional Tocata do Rio participam da tradição do Choro na região de Jacarepaguá². 2. registrar e divulgar esta prática. A importância desta pesquisa, portanto, está em produzir, atualizar e guardar a memória de uma prática musical que se encontra em constantes e profundos processos de transformação, como a diminuição da frequência e do volume de rodas de Choro na região, bem como do número de participantes. Além de contribuir com o registro desta prática musical, esta pesquisa pode gerar contribuições para os campos do Choro e da Etnografia.

O Regional Tocata do Rio conta, atualmente, com sete integrantes, dentre os quais, seis homens entre 60 e 85 anos³ e uma mulher de 29 anos⁴ (também realizadora desta pesquisa). O trabalho de campo, portanto, configura-se como um trabalho “em casa”, o que sugere “olhar literalmente o próprio quintal, investigando, como etnomusicólogo, a própria cultura” (NETTL, 2005, p. 207, tradução nossa). Procuro conciliar, assim, as funções de pesquisadora e integrante, através de constante observação e problematização

¹ Músicos experientes no gênero Choro.

² Veremos, no decorrer do trabalho, elementos que permitem considerar o Regional Tocata do Rio como pertencente a esta cultura. Esta premissa é retomada e discutida ao longo de toda a pesquisa.

³ João Cunha (cavaquinho), Jorge Gomes (pandeiro), José Medeiros (violão de sete cordas), Marlindo Barbosa (violão de seis cordas), Newton Nazareth (bandolim) e Severino Ferraz (pandeiro).

⁴ Marina Bonfim (flauta).

da minha presença em campo enquanto indivíduo, pesquisadora e participante. Por isso, no decorrer desta dissertação, refiro-me ao grupo ora em terceira pessoa, ora em primeira, pela escolha em não estabelecer uma relação forçosamente estrita entre estas funções. No último capítulo constam considerações mais detalhadas sobre a metodologia empregada nesta pesquisa, com descrições sobre a realização da etnografia em casa, bem como algumas ponderações metodológicas.

Apresento a metodologia no capítulo final pois considero o método intimamente relacionado às perspectivas da pesquisa, ou seja, às suas potencialidades de desdobramento e desenvolvimento. Foi fazendo, observando, analisando e me situando enquanto pesquisadora que desenvolvi maior entendimento sobre este trabalho e que pude identificar mais de suas possibilidades, a princípio latentes. Além disso, julgo que assuntos fundamentais do método, como os que apresento em “marcadores sociais orientando comportamentos”, apresentam considerável relevância social e, portanto, possibilidades: perspectiva. Desta forma, pretendi reunir no capítulo final os elementos que projetam esta pesquisa adiante.

Dentre os procedimentos metodológicos empregados constam: registros em fotos, vídeos e áudios, entrevistas semiestruturadas, questionários, observação participante e elaboração de filme etnográfico. A análise conjunta de documentos pessoais, incorporada posteriormente à lista de procedimentos metodológicos, foi motivada pela disponibilização voluntária dos mesmos pelo cavaquinista e líder do grupo, João Cunha. As interlocuções, realizadas tanto em conversas informais quanto em entrevistas, buscam promover uma relação construtiva e dialógica entre pesquisadora e interlocutores (SALGADO *et al.*, 2014).

A dissertação começa com a apresentação do grupo, onde constam dados históricos, informações sobre a minha inclusão como participante e um pequeno relato biográfico⁵, de cada um dos músicos, construídas mediante respostas a um questionário elaborado por mim e entregue individualmente, em meio físico e digital. São realizadas considerações sobre a etnografia dos indivíduos (RUSKIN; RICE, 2012) e sobre memória (BOSI, 1979; CONNERTON, 1999; HALBWACHS, 1990; REILY, 2014; TAYLOR, 2013), aqui entendida e aplicada como prática. Nestes relatos biográficos são evidenciadas, além de aspectos relacionados a formação e estudo musical, as motivações e perspectivas envolvidas neste fazer musical, bem com as opiniões pessoais sobre a própria prática.

⁵ As imagens apresentadas nestes relatos biográficos foram produzidas por mim e autorizadas pelos participantes.

Já a seção “Retiro da Velha Guarda” foi construída mediante pesquisa ao acervo Retiro da Velha Guarda⁶, da Casa do Choro, e entrevistas com interlocutores que participaram de antigas rodas de Choro de Jacarepaguá, como Déo Rian e Luciana Rabello. O Retiro da Velha Guarda foi um importante reduto de antigos chorões e acontecia no bairro da Praça Seca, com grandes e duradouras rodas de Choro.

Segundo Bosi (1979), a memória pode ser conservação ou elaboração do passado, portanto, a dimensão histórica da memória também está presente neste trabalho, afinal, existe um lugar de onde descende o Regional Tocata do Rio, que é tanto herdeiro quanto reelaborador de uma tradição. Assim, através da apresentação de informações históricas e da construção de relações entre as diferentes gerações de velhos chorões da região, são apresentadas e descritas semelhanças e diferenças entre as práticas destes grupos.

Dedico o segundo capítulo a caracterizar, com informações gerais, o Choro enquanto gênero musical. A importância desta definição geral é apresentar o contexto amplo em que está inserido o Regional Tocata do Rio. O objetivo desta seção é situar o tema desta pesquisa diante do seu assunto geral e fornecer suporte, contextualização e acessibilidade a possíveis leitores de outras áreas. Constam uma breve contextualização histórica do gênero, características referentes à estrutura musicológica e considerações sobre bibliografias que tratam do tema. Com o propósito de compreender o “como se faz” do Choro enquanto fenômeno amplo, é realizada uma revisão de literatura, de onde é possível tanto acessar conhecimentos sobre esta prática quanto investigar os procedimentos metodológicos mais adotados em pesquisas como esta. Cabe pontuar que o objetivo aqui não é contemplar tudo o que se entende sobre “Choro”, pois isto demandaria várias e extensas pesquisas. Sob uma mesma denominação, a prática musical pode apresentar inúmeras variantes. A caracterização pretendida neste capítulo limita-se a contemplar a realidade do Regional Tocata do Rio, a bibliografia consultada e os trabalhos encontrados na revisão de literatura.

Observa-se que a roda de Choro recebe recorrente atenção em etnografias sobre este gênero musical, constituindo-se em espaço privilegiado de observação, análise e compreensão das dinâmicas e relações existentes nesta prática musical. Desta forma, são descritos comportamentos, concepções e valores presentes na roda, através do modelo teórico proposto por Merriam (1964), contemplando os três níveis analíticos: 1. As concepções sobre música; 2. Os comportamentos relacionados à música; 3. O som

⁶ As imagens do acervo Retiro da Velha Guarda que constam em anexo nesta pesquisa foram autorizadas pela Casa do Choro, mediante devida menção à fonte.

musical propriamente dito. Para esta análise são considerados tanto os pontos de vista dos próprios participantes e interlocutores desta pesquisa, quanto de concepções gerais presentes em literaturas de referência sobre o tema, atentando para as variações ocorridas na dinâmica da roda de Choro com o passar do tempo.

O terceiro capítulo destina-se à descrição das práticas musicais (os ensaios, a Choroterapia e apresentações eventuais), com detalhes sobre o que acontece em cada uma destas situações, tanto com relação ao aspecto sonoro quanto aos aspectos comportamentais: os assuntos mais discutidos durante os ensaios, as interações entre os músicos, o envolvimento do público, entre outros. São apresentados quadros organizados por assuntos, como sugestão de análise e classificação dos conteúdos.

Por fim, o quarto capítulo apresenta a metodologia e aponta algumas perspectivas da pesquisa. Dentre os métodos adotados, estão a etnografia em casa (NETTL, 2005; DURHAM, 2004), a observação participante (RUBIO, 2018), a elaboração de um filme etnográfico (FELD, 2016; NOVAES, 2008) e o investimento em interlocuções construtivas e dialógicas (SALGADO *et al.*, 2014). Também são realizadas considerações sobre os marcadores sociais que orientam as relações entre os participantes do grupo (gênero, idade e formação). Por fim, apresento problemas relacionados ao preconceito etário (DEBERT, 1997; GOLDANI, 2010; NAZARETH, 2019) e destaco a própria atividade musical como uma ação de transgressão, sugerindo um olhar mais atento e responsável a esta questão.

1 Velhos chorões de Jacarepaguá

1.1 Regional Tocata do Rio: o grupo e os indivíduos

Marlindo Barbosa, o promotor dos eventos que deram origem ao Regional Tocata do Rio, costuma manifestar a grande satisfação e alegria que sente ao reunir os amigos para tocarem em sua casa: “o tempo podia parar, com a gente aqui tocando”, idealizou ele na roda do dia 03Nov.2019. Deste contentamento promovido pelo encontro musical e compartilhado com os demais participantes, surgiu a tradição das rodas de Choro dominicais na garagem do Marlindo, que acontecem desde 1994.

Alguns dos atuais integrantes do Regional Tocata do Rio são amigos desde esta época, outros foram se conhecendo no decorrer dos anos. Eu, por exemplo, conheci o grupo em 2002, a convite de uma amiga de minha mãe, ambas professoras de música de uma escola municipal localizada na mesma rua da casa do Marlindo. Neste tempo, meus estudos de flauta transversa estavam incipientes e, para mim, foi um grande incentivo participar daquela reunião de senhores músicos tão experientes. Apesar disso, não estabeleci, à época, a participação naquela roda como uma prática recorrente, tendo o meu contato com o grupo se limitado, somente, a um encontro inicial e pontual. Além do abismo que nos separava quanto à bagagem musical, havia significativas diferenças sociais (relacionadas, especificamente, à idade e ao gênero), manifestas para mim, então menina de doze anos, numa sensação mista de deslumbramento e deslocamento.

Em um sábado de 2008, por acaso, voltei a encontrar alguns daqueles senhores tocando em uma roda de Choro no jardim da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, onde funciona a Escola Portátil de Música⁷. Apesar de decorridos vários anos, nós nos reconhecemos e lembramos com alegria daquele primeiro encontro. A partir deste reencontro, fui convidada a participar do evento “Manhã de Choro na Lona”, promovido pelo Regional na Lona Cultural Jacob do Bandolim e, logo após, a integrar o grupo como flautista. Aquele deslocamento percebido em 2002, apesar de permanecer em uma medida menos sensível, cedeu espaço a uma sensação crescente de pertencimento à cultura. Amenizado o abismo da experiência musical (decorridos, para

⁷A Escola Portátil de Música é um projeto de formação musical através da linguagem do Choro. Desenvolvido pelos músicos Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Pedro Aragão, entre outros, acontece desde 2000, na cidade do Rio de Janeiro. Atualmente, funciona aos sábados nos aposentos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e oferece cursos de canto, harmonia, instrumentos diversos e prática de banda a um preço acessível para pessoas de classe média.

mim, seis anos de estudos formais de música e de vivência de Choro na Escola Portátil de Música), permanecem as nossas diferenças de idade e de gênero, que permeiam de maneiras variadas as nossas relações, e, conseqüentemente, permeiam a composição desta dissertação.

Em vinte e cinco anos de existência, o grupo já foi denominado “Chorando sempre”, “Som antigo” e “Entre amigos”. O nome Regional Tocata do Rio surgiu em 2004, segundo o cavaquinista João Cunha, com a ideia do seu irmão e pandeirista Wilsom. O motivo do nome é devido ao fato de seu pai, quando vivo, convidar os amigos para tocar dizendo: “—Vamos fazer uma tocata lá em casa!”. Já “Regional” é o nome usado para designar uma formação instrumental muito popularizada na MPB durante as décadas de 1920 e 1930, tendo o rádio como principal divulgador, conforme descreve Cazes (1998):

Para uma estação de rádio da época era indispensável o trabalho de um conjunto do tipo “regional”, pois, sendo uma formação que não necessitava de arranjos escritos, tinha a agilidade e o poder de improvisação para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referisse ao acompanhamento de cantores.

O nome “regional” se originou de grupos como Turunas Pernambucanos, Voz do Sertão e mesmo Os Oito Batutas, que, na década de 20, associavam a instrumentação de violões, cavaquinho, percussão e algum solista a caráter de música regional. (CAZES, 1998, p. 85).

O cavaquinista João Cunha complementa esta ideia do “Regional” explicando que o nome se deve ao fato de o Choro ser a nossa música regional do sudeste (carioca, especificamente), tal como é o Baião na região nordeste do Brasil, por exemplo. De fato, o Tocata do Rio apresenta muitas características em comum com os regionais da Era do Rádio, como a facilidade em acompanhar um instrumento solista ou cantor sem ensaio prévio, o conhecimento de extenso repertório de Choro, Seresta e MPB, a capacidade de harmonizar e criar introduções na hora e a sensibilidade em corrigir ou resolver rapidamente adversidades musicais ao vivo, como um cantor que canta atravessado, por exemplo. Alguns deles, como o bandolinista Newton Nazareth, o cavaquinista João e o violonista Cidinho⁸, participaram de conjuntos regionais na juventude e trazem muitas destas práticas para as nossas rodas e ensaios atuais. As mais recorrentes delas são a criação de introduções improvisadas e o acompanhamento “perseguido”, quando os

⁸ Lyzias Rodrigues de Oliveira, conhecido como Cidinho. Ele não é integrante do Regional Tocata do Rio, mas um grande amigo do grupo. Visita as rodas e participa de apresentações, eventualmente, substituindo o violonista de sete cordas José Xavier Medeiros.

músicos da harmonia (violões e cavaquinho) não conhecem a música e vão tocando pela intuição, geralmente sugerindo ao solista: “— Toca que a gente te persegue”.

Os integrantes do Regional Tocata do Rio apresentam experiências e formações musicais ao mesmo tempo comuns e diferenciadas. Comuns pois compartilham os códigos, hábitos, comportamentos e técnicas de um mesmo gênero musical, o Choro (e outros gêneros afins), e exercem o conhecimento destes elementos de forma integrada. Diversificada pois cada um tem seu repertório de experiências, sua trajetória e formação musical particulares. Há, entre nós, aquele(s) que toca somente “de ouvido”, aquele que lê cifra e partitura, outro(s) que lê somente cifra, que tem formação musical universitária, que já tocou em grupo de Rock e grupo de Fado, que toca em grandes hotéis e casas de shows ou que toca somente aos domingos com os amigos, por lazer.

Diante destas particularidades e da importância que elas apresentam para o entendimento das relações e dinâmicas presentes nas práticas musicais, recorro à etnografia dos indivíduos (RUSKIN; RICE, 2012) como referência importante, pois, além de contribuir para uma maior aproximação e familiaridade entre os leitores e os sujeitos da pesquisa, fundamenta os assuntos que serão abordados adiante. Segundo Ruskin e Rice (2012), “A cultura não pode ser considerada como localizada em um campo ou reduzida ao lugar onde há etnomusicólogos estudando. Cultura e campo são mais bem pensados como constituídos dentro e através das relações entre os indivíduos”⁹. (RUSKIN; RICE, 2012, p. 317, tradução nossa). Procuo, portanto, dedicar atenção individual aos sujeitos participantes: quem são estas pessoas que compartilham ideias e práticas, quais são suas experiências e perspectivas na música, como cada um atua e colabora, o que cada um deles pensa sobre a atividade musical individual e coletiva?

A relação que estabeleço com cada um também é específica, assim como a relação que cada um deles estabelece entre si. Há assuntos recorrentes em cada conversa que ajudam a caracterizar cada indivíduo, por exemplo: o Zé fala muito da boa relação que tem com sua esposa e de como gostaria de saber ler cifras, o Jota gosta de conversar sobre gastronomia, pois conhece muito sobre culinária e vinhos, o João gosta das histórias – de sua própria vida, das músicas e dos músicos de Choro –, o Nazareth conversa sobre suas práticas de escrita de poesia e de estudo de música, seu trabalho na época da Nestlé e sobre como gostaria de estar trabalhando agora, mas não consegue por causa da idade.

⁹ “Culture, she suggests, can no longer be thought of as located in a spatial “field” or place where ethnomusicologists study. Rather, culture and field are better thought of as constituted in and through the relationships of individuals.”

Marlindo fala sobre a família, sobre como gosta de reunir os amigos para fazer música e sobre como isto lhe faz bem. O Severino é muito calado e por isso não consigo definir um assunto que o caracterize, mas há uma peculiaridade nele: o hábito de tomar um cafezinho assim que chega aos lugares. Aliás, ele é o mais “bom de boca” do grupo.

É possível identificar também a divisão de papéis e a maneira como as diferentes personalidades se equilibram. Há, por exemplo, aquele que entra em contato para viabilizar os encontros (João), os que recebem em suas casas para os ensaios (Marlindo e Marina), aqueles que dão carona até os locais de ensaio/apresentação (João, Marlindo e Jota), o que direciona o ensaio e organiza os repertórios (João) e os que seguem suas orientações (todos os demais), os que protagonizam as situações de discussão mais recorrentemente (Nazareth e Zé) e assim por diante. Minha própria subjetividade, enquanto indivíduo, pesquisadora e participante é um elemento que também merece atenção e constante problematização, já que exige um olhar independente e, ao mesmo tempo, articulado entre estes papéis.

Ruskin e Rice (2012) propõem duas técnicas narrativas: 1. A escrita biográfica – “Quando abordada sob perspectiva etnomusicológica, necessariamente engaja o pesquisador em questões não só pessoais, mas sociais, históricas e culturais”¹⁰. (RUSKIN; RICE, 2012, p. 312, tradução nossa) e 2. O diálogo: “utilizado para descentralizar a autoridade etnográfica, situando o conhecimento e historicizando o encontro no campo”¹¹. (RUSKIN; RICE, 2012, p. 314, tradução nossa).

A apresentação de cada um dos participantes a seguir foi formulada mediante respostas a um questionário (Apêndice A), onde constam 14 perguntas diretas e uma sugestão de depoimento livre sobre a experiência pessoal no Regional Tocata do Rio. Estes questionários dedicados aos integrantes do grupo foram distribuídos em agosto de 2018 e respondidos entre agosto e outubro de 2018. Entreguei em mãos a cada um, e solicitei que respondessem por escrito ou por e-mail, conforme preferência. Quatro deles entregaram os questionários respondidos à mão (João, Severino, José e Jota) e dois deles entregaram via e-mail (Marlindo e Nazareth).

Quando consultado sobre a melhor forma de apresentar os questionários respondidos neste trabalho, o líder João considerou que não haveria problemas se eu

¹⁰ “Biographical writing, when approached from an ethnomusicological perspective, necessarily engages the researcher in a host of social, cultural, historical, and personal issues.”

¹¹ “The third narrative technique is dialogue, a postmodern ethnographic technique used to de-center ethnographic authority by situating knowledge and historicizing the field encounter.”

realizasse adaptações gramaticais ou de organização, mas sugeriu que os questionários originais também estivessem presentes, como forma de demonstrar que o grupo é composto por pessoas humildes. Sendo assim, apresento os questionários originais no Apêndice B desta dissertação, e a seguir realizo uma reescrita composta por paráfrases e transcrições de alguns trechos. Houve preocupação tanto em manter a originalidade dos depoimentos quanto em adaptá-los a uma leitura fluida e coerente com a estrutura de uma dissertação acadêmica, bem como à norma-padrão da língua escrita. Assim, houve adaptações na estrutura, mas o conteúdo de cada depoimento foi cuidadosamente preservado.

Nem todas as perguntas foram respondidas, nem todos os depoimentos livres foram feitos. Além disso, cada um respondeu à sua maneira, mais ou menos detalhada, portanto, há variações de tamanho entre estes relatos biográficos.

1.1.1 João Dião da Cunha



Figura 1. João Dião da Cunha
Fonte: elaboração da autora.

Nascido e criado no bairro da Abolição (Rio de Janeiro-RJ), João Dião da Cunha (Figura 1) tem 73 anos de idade. É aposentado, tendo trabalhado quase sempre com vendas de alimentos nas empresas Anglo, Sadia e Batavo. Nunca teve ou pretendeu ter a música como profissão: “amador por excelência, a mim basta o prazer de tocar Choro.

Eventos remunerados foram raros e sem importância para mim, diferentemente das nossas apresentações da Lona, onde recebemos sempre os aplausos e carinho do público”.

João começou sozinho seus estudos de cavaquinho, em 1975, primeiramente com a afinação do bandolim (G-D-A-E), e, depois, com a afinação D-G-B-D, a partir de um método simples de cavaquinho: “no cavaquinho sou o que se intitula ‘centrista’ e não solista, talvez por isso nunca compus nenhuma música”. João também declara: “muito embora conheça cifras (precariedade), meus estudos e pesquisas de música são feitos através de CDs de Choro que possuo (300 aproximadamente), assim como utilizando a internet. Não tenho pretensões de alcançar nada mais na música”.

Sobre a origem e os encontros do Regional Tocata do Rio, ele explica: “o conjunto nasceu a partir das reuniões de Choro que acontecem, ainda hoje, aos domingos, desde 1994, na residência do violonista (seis cordas) Marlindo Barbosa, no bairro da Freguesia em Jacarepaguá. Este nome foi sugerido em 2004, pelo meu irmão Wilsom, que era o pandeirista do grupo. Obs.: Tocata, além de ser um estilo de música erudita (Sonata, Cantata e Tocata) era também a expressão que se usava no início do século XX para a atual roda de Choro. Muito embora o violonista (sete cordas) do grupo, José X. Medeiros esteja ligado a mim musicalmente desde 1981, os restantes dos músicos foram conhecidos, basicamente, a partir de 1994. Eventualmente aconteceram mudanças (raras) na frequência e dinâmica de ensaios, mas os encontros aos domingos se mantiveram até hoje, apenas com alteração do horário, feitos inicialmente à tarde e, atualmente, pela manhã, a partir das nossas apresentações na Lona”.

Sobre as apresentações na Lona Cultural, João declara: “a audição ‘Choro terapia’ que realizamos desde 2008, mensalmente, na Lona Cultural Jacob do Bandolim é para mim, músico amador, a culminância de um trabalho sério de divulgação da história do Choro no bairro de Jacarepaguá, reduto de chorões de renome (Jacob, Déo Rian, Voltaire, Sá Neto, Toco Preto, Cincinato, entre outros) e também de rodas de Choro famosas, o que é o mote do trabalho que realizamos. Nosso público, muito fiel, embora diminuído provavelmente em face da violência da nossa cidade, é hoje a motivação maior para a continuidade do trabalho”.

Como perspectivas de melhoria para o grupo, João sugere que o estudo de música¹² seria coletivamente magnífico, mas um objetivo difícil de ser alcançado em virtude da idade avançada da maioria dos seus componentes. Ele se orgulha do fato de sermos o

¹² Aqui, por “estudo de música” entende-se estudo formal de música.

grupo de Choro mais atuante atualmente na região de Jacarepaguá, fato que considera importante para a divulgação do gênero. Aponta o repertório como principal diferencial entre o Regional Tocata do Rio e outros conjuntos de Choro, por ser bastante diversificado em virtude das nossas pesquisas.

Depoimento livre – “Fazer parte do conjunto pra mim é fundamental, chorão-viciado, já que, ‘mal-de-família’, fui ‘contaminado’ pelo Choro ainda criança. Meu pai, bandolinista amador desde 1924 (viu Ernesto Nazareth tocando no cinema Odeon!), ao promover reuniões musicais frequentes em nossa casa, me fez conviver com o Choro desde sempre, e, aliado ao prazer da pesquisa da história do gênero, a motivação maior fica por conta de ‘desenterrar’ composições esquecidas ou até mesmo desconhecidas, o que hoje se transformou na principal característica do grupo”.

1.1.2 Jorge Luiz Gomes



Figura 2. Jorge Luiz Gomes, o “Jota”
Fonte: elaboração da autora.

Morador de São João de Meriti (Rio de Janeiro – RJ), Jorge Luiz Gomes (Figura 2) tem 64 anos e toca vários instrumentos de percussão. Começou na música aos 15 anos, vendo e ouvindo seu pai e seus irmãos tocarem. Antes de se aposentar, era eletricitário. Não compõe e não teve a música como única profissão, mas gostaria de ter ganhado a

vida só com a música. Recebeu o convite para integrar o Regional após uma roda de Choro na loja Ao Bandolim de Ouro, localizada no Centro do Rio de Janeiro.

Avalia o evento Manhã de Choro na Lona como “um evento muito bom no sentido de divulgar o Choro, que é um gênero musical genuinamente brasileiro” e diferencia este de outros eventos remunerados: “quando remunerado, envolve prazer e obrigação. Na Lona, envolve prazer e amor pela música. Em ambos os casos, o profissionalismo está presente”.

Depoimento livre – “Uma das melhores experiências musicais foi ter sido convidado para fazer parte do grupo Tocata do Rio. Antes de fazer parte do grupo, eu já os conhecia através das redes sociais (YouTube). O ponto alto do grupo é o vasto repertório, o grande conhecimento musical e instrumental e a dedicação em executar as composições com fidelidade. A motivação para continuar é o estudo constante, a seriedade do trabalho e o compromisso de todos os participantes na busca do melhor para o Choro. Me sinto privilegiado em fazer parte de um grupo musical tão especial”.

1.1.3 José Xavier de Medeiros



Figura 3. José Xavier de Medeiros
Fonte: elaboração da autora.

Natural de Nova Palmeira (PB), José Xavier de Medeiros (Figura 3) tem 81 anos e mora na Praça Seca (Rio de Janeiro – RJ). É aposentado e ainda exerce a profissão de barbeiro. Sobre sua trajetória na música, o Zé declara: “toco violão de sete cordas e

cavaquinho desde menino. Aprendi com meu pai e fiz umas três composições. Eu conheci Luizinho do Bandolim, Miltinho do cavaquinho, já falecido, e, depois, Marlindo. Sempre toquei porque gosto muito dos meus colegas”.

Seus estudos são feitos ouvindo CD e não vê perspectiva profissional na música pois acha o campo muito restrito no Brasil.

Depoimento livre – “O evento que o grupo faz é de muita valia para mim. Eu acho, dentro do possível, o que nós fazemos de muita valia.”

1.1.4 Marina Bonfim Pacheco



Figura 4. Marina Bonfim Pacheco
Foto: Daiane Gonçalves.

Natural do Rio de Janeiro (RJ), Marina Bonfim Pacheco (Figura 4) tem 29 anos e mora em Pilares (Rio de Janeiro – RJ). Começou seus estudos de música em casa, com sua mãe, e posteriormente, com o professor particular e flautista-chorão, Aristides Pascotini.

É professora de música em duas escolas (uma da rede pública, outra da rede privada) e estudante de pós-graduação em música. Ainda que haja diversos problemas

relacionados à profissão de músico no Brasil, associados a questões políticas e sociais amplas, deseja continuar atuando profissionalmente na área da música.

Declara que o evento na Lona promovido pelo grupo é uma oportunidade de encontro, de promoção de cultura e de bem-estar entre todos os que participam: “o grupo colabora de maneira significativa para a perpetuação da cultura do Choro, principalmente no bairro de Jacarepaguá, onde exerce maior atuação. Além disso, promove oportunidades de entretenimento para apreciadores do gênero”. Quanto aos trabalhos remunerados, são esporádicos e bem-vindos, por proporcionarem um retorno financeiro aos músicos. Em comparação aos eventos na Lona, os trabalhos remunerados são mais formais e a relação com o público costuma ser mais distante. Há, no geral, uma disposição diferente dos músicos, devido ao compromisso de desempenhar uma função que gera uma retribuição financeira.

Seus estudos de Choro acontecem, principalmente, através de partituras, as quais consulta na internet ou acessa no acervo pessoal, utilizando também o YouTube como ferramenta importante de referências. “O estudo, porém, se consolida somente quando toco com o grupo”, declara. Tem algumas composições, mas nenhuma delas é Choro, curiosamente. Como perspectiva futura na música, deseja continuar exercendo o magistério e se dedicar, futuramente, aos estudos de arranjo e improvisação.

Sobre sugestões de melhoria para o grupo, propõe: “acredito que poderia haver um melhor aproveitamento dos ensaios se fixássemos melhor as convenções combinadas, como baixos, forma das músicas e harmonias. Para isso, seria necessário que cada integrante registrasse e ensaiasse individualmente suas partes, com o auxílio de anotações, gravações e áudios playbacks”. Cita a proposta voluntária como a principal diferença entre o Tocata do Rio e demais grupos de Choro: “como não constitui o nosso objetivo principal, não nos empenhamos em promover o grupo profissionalmente. Nossa atividade musical visa, essencialmente, o encontro entre os amigos músicos e os amigos do público”.

1.1.5 Marlindo Augusto Barbosa



Figura 5. Marlindo Augusto Barbosa
Fonte: elaboração da autora.

Morador da Freguesia, em Jacarepaguá (Rio de Janeiro – RJ), Marlindo Augusto Barbosa (Figura 5) tem 75 anos. Define-se como um “aposentado/trabalhador” e tem, juntamente com seus filhos, uma pequena empresa de serviços na área de abastecimento alternativo de água.

Na pergunta referente ao (s) instrumento (s) que toca, Marlindo indica “violão (?)”, com uma interrogação. Quando questionado sobre o uso da interrogação, ele justificou: “Porque eu não toco violão, eu só brinco com o violão. Eu não estudei, né, eu só participo. Não me considero um violonista, mas um cara realizado porque consegui chegar perto e tô lá né? Mas eu me sinto bem tocando violão, me satisfaz, me agrada. E não atrapalha, né, eu acho que não atrapalho muito vocês.”

Sua trajetória musical conta com, aproximadamente, dez anos: “quando me mudei para Jacarepaguá, fui estudar violão na escola de música do professor Henrique, no bairro Tanque, também em Jacarepaguá. Lá estudei por um ano e, por indicação do professor Henrique, fui conhecer uma roda de Choro, na Praça Seca. Foi ali que me apaixonei por Chorinho. A partir daí, fui me intrometendo nos grupos e nas rodas e consegui com que os novos amigos tivessem paciência de aturar este intrometido”.

Sobre a criação do Regional Tocata do Rio, Marlindo conta: “o mentor do grupo foi o João Dião, cavaquinista dos bons, que em certo momento sugeriu a criação do Tocata do Rio. Todos os componentes da primeira formação frequentavam as rodas de Choro que aconteciam aqui em casa. Eu tive a sorte de ser convidado a participar”.

Marlindo observa que não houve mudanças na região, na frequência dos encontros nem na dinâmica dos ensaios. Mas nos repertórios, sim: “o Tocata do Rio, através do João Dião e do bandolinista Newton Nazareth, passou a fazer um trabalho de pesquisa e divulgação de obras pouco divulgadas pela mídia. Tocamos o que quase ninguém toca”. A seguir, Marlindo avalia o evento Manhã de Choro na Lona: “o evento, que já completou dez anos, é muito importante para nós do Tocata porque nos motiva a estudar. É importante também para os frequentadores que gostam e apreciam o gênero e, também, porque têm a oportunidade de participar de um evento de música gratuito e já quase familiar, onde apresentamos músicas de qualidade que fizeram parte da juventude por eles vivida. Boa parte dos frequentadores têm nas nossas Manhãs de Choro a oportunidade de vivenciar o que não conseguem por falta de opções de lazer no bairro. O Tocata do Rio é muito importante para a divulgação do gênero Choro. O trabalho de pesquisa e divulgação feito pelo João Dião, bem como a divulgação feita pelo Newton Nazareth no YouTube, expondo nossas apresentações na Lona, ajudam muito a manter vivo esse gênero musical, carioca, tão bonito e que nós amamos. Cada grupo tem a sua característica. Mas o Tocata do Rio faz um caminho diferente. O Tocata traz para a mídia obras preciosas do gênero pouco divulgadas”.

Marlindo nunca teve a música como atividade profissional, mas gostaria de ter sido um músico profissional e vivido só de música. Considera que seus objetivos musicais foram alcançados: “estou feliz por estar participando do Tocata. Procuo melhorar o meu desempenho no violão tendo aulas particulares. Mas não tenho outras pretensões musicais”.

Sobre os aspectos positivos e negativos do trabalho com música, ele declara: “o lado positivo é conviver permanentemente com a ‘linguagem universal do amor’. Como explicar harmonias que tocam nossos sentidos? Quem inventou a música? Eu respondo, com toda a certeza: foi o Criador. O lado negativo, a meu ver, é a dificuldade permanente de obter trabalho bem remunerado. O mercado consumidor remunera muito mal os músicos que contrata”.

Como fator de aprimoramento musical para o grupo, Marlindo sugere a presença de um músico profissional do gênero para ajudar nos ensaios: “o fato de, excetuando você

Marina, sermos, todos, músicos sem formação didática torna o aprendizado mais difícil. Afirmo, por isso, que fazemos milagre no Tocata. Que tal, Marina, você assumir essa função e nos ajudar?”.

Depoimento livre – “Querida Marina, com o máximo prazer participo da sua pesquisa. O pequeno depoimento que você pede está atendido na entrevista logo acima, pois falar de música e de Choro me emociona e em algumas respostas da entrevista me estendi muito e já registram toda a minha experiência no Tocata do Rio e outras rodas por mim frequentadas. No meu planejamento de vida pretendo seguir com o Tocata do Rio até quando me for permitido pelo Criador e pelo grupo. Abraços a você e boa sorte na sua pesquisa.”

1.1.6 Newton de Souza Nazareth



Figura 6. Newton de Souza Nazareth
Fonte: elaboração da autora.

Nascido e criado no Bairro do Encantado (Rio de Janeiro – RJ), Newton de Souza Nazareth (Figura 6) tem 83 anos e mora em Cascadura (Rio de Janeiro – RJ). Começou a tocar a gaitinha de boca aos oito anos e, atualmente, toca bandolim. Trabalhou durante trinta e quatro anos na Cia. Nestlé, onde construiu uma carreira que começou como

escriturário e chegou a gerente administrativo. Ele nunca teve a música como única profissão e declara que jamais optaria por esta carreira¹³.

Já compôs algumas canções, mas não aprovou, justifica ele, “por causa da grande influência dos compositores famosos. Sempre acho que as linhas melódicas são plágios e eu preferi não divulgar, por motivos óbvios”.

Nazareth conta que os componentes do grupo são parceiros de longa data e que passou a desfrutar do convívio mais constante com os amigos em torno de 2009, quando fixou residência no Rio de Janeiro: “o encontro sempre foi nos fins de semana na casa do Marlindo, como acontece até hoje. Quanto ao repertório, sempre fomos fiéis ao Choro brasileiro. É lógico que a procura por novidades e músicas inéditas sempre estarão dentro dos nossos planos”. Como principal fonte de estudos, diz que está sempre recorrendo ao arquivo do YouTube, que é vasto e rico.

Como pontos de melhoria para o Regional, ele sugere a realização de ensaios com mais frequência, mas observa que “alguns componentes são empresários e têm que dedicar a maioria do tempo às suas empresas e isso dificulta tais encontros”. Considera que a principal diferença entre o Tocata do Rio e demais grupos atuais do gênero está diretamente ligada à parte financeira, já que não dependemos da música para sobreviver: “embora não haja qualquer retorno financeiro, eu acho que o *feedback* afetivo não tem preço. As palmas, o sorriso, o aperto de mão, os pedidos de música têm um valor estimativo muito mais valioso do que qualquer cachê milionário”.

Depoimento livre – “O convívio com os componentes do Regional Tocata do Rio corresponde a horas de imenso prazer, por se tratar de pessoas que têm os mesmos gostos musicais e isso proporciona momentos inesquecíveis, cujo ambiente faz muito bem ao ego. Além disso, o ambiente que se configurou nesse encontro semanal vem traduzindo a sensação de um ambiente familiar e um sentimento de bem querer mútuo. A torcida para que chegue logo o fim de semana é uma realidade e, assim, é realizado aquele encontro tão esperado.

É claro que as discussões e as opiniões diferenciadas sobre os acordes desta ou daquela música, às vezes, causam discussões mais acaloradas, com opiniões desencontradas, mas, ao final, as gozações entram em ação e tudo termina em ótimo ambiente. Não tenho dúvidas de que esse ótimo relacionamento vai perdurar por muito tempo e acredito que esse sentimento é o mesmo para os demais componentes”.

¹³ O Nazareth também pratica a escrita de poesias e crônicas e tem dois livros publicados. Em algumas de suas produções, ele expõe seu ponto de vista sobre o trabalho musical.

1.1.7 Severino do Ramo Ferraz (*in memoriam*)



Figura 7. Severino do Ramo Ferraz
Fonte: elaboração da autora.

Natural de João Pessoa (PB), Severino do Ramo Ferraz (Figura 7) tem 82 anos e é morador do bairro Éden, em São João de Meriti (Rio de Janeiro – RJ). Antes de se aposentar, exercia a profissão de barbeiro.

Está há onze anos no Tocata do Rio e declara: “toco meu instrumento, pandeiro, há 26 anos, e ainda estou aprendendo, porque vi, ou assisti, muitas vezes, o Jackson do Pandeiro”. Avalia o evento mensal na Lona Cultural como ótimo, assim como a relação do grupo com o público. Observa que “a maioria dos outros grupos se profissionaliza financeiramente, e o Tocata do Rio toca por prazer de tocar”. Além disso, considera que outros grupos de Choro são mais organizados e mais aparelhados.

Sobre seus estudos de música e sugestões para a melhoria do Regional, declara: “meus estudos são ouvindo CDs e não há objetivos musicais, até porque já passei dos 80 anos. O grupo tem que se profissionalizar mais. Quando o Nazareth critica, ele está certo. Conhecer cifras, eu também conheço. Tenho muita vontade de aprender a ler partituras, mas o meu ordenado não deixa. Mas para se profissionalizar, tem que ler partitura. O que eu acho da atuação do grupo é que está faltando mais uma percussão, assim como um violão seis cordas, um tantã e um tamborim”.

Como ponto de crítica, Severino desaprova o fato de regularmos os instrumentos a todo instante: “nos outros grupos eu não vejo isso, mexendo toda hora, e quando há apresentação dos outros grupos, eles já se apresentam afinados”.

1.1.8 Considerações sobre os relatos biográficos dos participantes

É possível identificar, nestes depoimentos, alguns elementos que recebem menção recorrente, como: o uso da plataforma YouTube como ferramenta de estudos, o reconhecimento de que uma das principais características do grupo é a busca por um repertório vasto e diversificado, o reconhecimento das dificuldades em ter a música como profissão, o engajamento do grupo na divulgação do gênero, o sentimento de satisfação por pertencer ao Regional e a gratidão pelo retorno afetivo do público. Além disso, observa-se o fato de nenhum dos sujeitos exercerem/terem exercido a música como profissão exclusiva, e o fato de, excetuando o Zé e a Marina, nenhum deles compor, o que caracteriza o grupo como, essencialmente, intérprete de outros compositores¹⁴.

Com o objetivo de apresentar melhor as motivações pessoais presentes nesta prática musical, destaco, a seguir, trechos dos depoimentos que tratam da participação de cada indivíduo no grupo e das avaliações que fazem sobre esta participação: “ótimo ambiente”, “ótimo relacionamento”, “gozações”, “pessoas que têm o mesmo gosto musical”, “momentos inesquecíveis, cujo ambiente faz muito bem ao ego”, “estou feliz por estar participando do Tocata”, “nossa atividade musical visa, essencialmente, o encontro entre os amigos músicos e os amigos do público”, “sempre toquei porque gosto muito dos meus colegas”, “a motivação para continuar é o estudo constante, a seriedade do trabalho e o compromisso de todos os participantes na busca do melhor para o Choro”, “a mim basta o prazer de tocar Choro”, “nosso público, muito fiel [...] é hoje a motivação maior para a continuidade do trabalho”, “a motivação maior fica por conta de ‘desenterrar’ composições esquecidas ou até mesmo desconhecidas”.

É possível visualizar, assim, alguns dos motivos existentes para que os participantes permaneçam tocando juntos por tanto tempo. São aspectos que permitem a manutenção do grupo e que estão relacionados a valores como bem-estar, prazer, amizade, estudo e compromisso. O flautista Leonardo Miranda, em depoimento a Henrique Cazes (2011), pontua muito bem que “naquele momento [na roda de Choro], você está mostrando o que faz de mais importante, para alguém que tem condição de entender”.

¹⁴ O Regional interpreta duas músicas do Zé: *Barba, cabelo e bigode* e *Uma valsa para Neva*.

Existe, portanto, uma consciência de que, para que um chorão possa exercer de maneira mais aprofundada a sua paixão pelo Choro, precisa de outros chorões para partilhar, tocar e ouvir compartilhadamente. [...] Enquanto isso, os músicos veteranos veem na roda, além do prazer de tocar, a continuação de uma tradição que eles cultivaram por décadas e isso causa grande motivação. (CAZES, 2011, p. 87).

Ainda no âmbito da motivação, a tradição é um elemento que merece atenção, pois, como aponta Cazes (2011), os músicos compartilham um sentimento de satisfação em fazer parte de uma história e em cultivar uma prática antiga. Desta forma, existe uma relação mútua em que tanto os indivíduos exercem seus papéis na tradição, quanto a tradição participa da formação destes indivíduos. Assim, justifica-se a importância do estudo dos indivíduos enquanto entidades complexas que merecem atenção particularizada, mas que somente fazem sentido juntos e dentro de determinado contexto.

Recorro ao conceito de memória social para fundamentar a discussão sobre esta relação estreita entre indivíduos, prática, motivação e tradição, a partir de Halbwachs (1990), primeiro enunciador da noção de uma memória coletiva, que distingue dois tipos de memória: uma interna e outra, externa. Ou então: a memória pessoal e a memória social, onde a segunda, bem mais ampla, dá suporte à primeira, já que toda memória pessoal advém de uma história coletiva. Diante da coexistência destes dois tipos de memória e do entendimento de que esta é uma prática que não se limita ao passado, mas é também constantemente elaborada no presente (REILY, 2014), apresento, nas duas próximas sessões, uma elaboração sobre a presença da memória social nas práticas musicais deste grupo. Primeiramente, a partir da prática, observando a atuação e os discursos dos indivíduos e, posteriormente, a partir de um levantamento histórico sobre outros grupos de velhos chorões com os quais o Regional Tocata do Rio guarda uma relação de continuidade.

1.2 Construindo a memória

Ao estudar a transmissão do conhecimento social através da performance, Taylor (2013) identifica a presença de duas dimensões. A primeira é a “expressão incorporada”, identificada como “repertório”; a segunda é o registro, representado em arquivos, textos e narrativas, identificados como “arquivo”. Nesta seção, encontramos ambas as dimensões participando da construção da memória. O “repertório”, relacionado ao conceito de memória enquanto prática (Reily, 2014), está traduzido nos saberes armazenados no corpo e nas ações, na presença e no “ao vivo”. Já o “arquivo” está

representado nos documentos pessoais, partituras, CDs, fotografias, vídeos no YouTube e demais suportes apresentados a seguir.

1.2.1 A memória como prática

“A memória não é sonho, é trabalho.”
Ecléa Bosi, 1979

Pensar a memória a partir do trabalho é subverter o ímpeto de associá-la somente a eventos passados, histórias, lembranças e recordações. Quando um dos temas presentes e importantes para a pesquisa é a perspectiva da idade, então, é ainda mais sedutor o risco de redução à nostalgia. Introduzir a memória a partir da ação e da prática, portanto, é apropriado para que a visão sobre os sujeitos da pesquisa parta do lugar da ação e da busca.

Para identificarmos as ações como ações — e não como meros acontecimentos corporais ou fisiológicos — é indispensável que as vejamos como ações com sentido. A categoria mais importante para a nossa compreensão da vida social não será, então, a de causa e efeito, mas sim a de sentido. (CONNERTON, 1999, p. 35).

Tanto os encontros promovidos pelas rodas de Choro informais na garagem do Marlindo quanto a realização de um evento mensal gratuito em um espaço público (a Manhã de Choro na Lona ou “Choroterapia”) representam iniciativas conjuntas carregadas de compromisso, preparação, responsabilidade e empenho. Toda esta ação é um exercício de memória e como defende Nora (1984), uma memória que é abrigada no gesto e no hábito. É a partir deste trabalho que se cria a possibilidade da constante revitalização e ressignificação desta prática musical, além do encontro entre pessoas que compartilham hábitos, gostos e interesses.

A despeito da visão dominante que associa velhice a improdutividade, vemos aqui “uma figura laboriosa da velhice, trabalhando para lembrar”, como observado por Marilena Chaui ao avaliar o trabalho de Ecléa Bosi (1979), que aponta para o desdobramento da tríade memória-trabalho-velhice: “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (BOSI, 1979, p. 17).

Portanto, a memória é aqui entendida como um meio de articulação entre o passado e o presente (REILY, 2014). A esfera do passado será abordada oportunamente, na seção

Retiro da Velha Guarda. Já a esfera do presente é observada a partir da própria prática musical e dos discursos que os participantes realizam sobre ela.

Ao estudar o conceito de memória com participantes idosos, parte-se de uma perspectiva privilegiada, pois, como bem observa Bosi (1979), sujeitos idosos fornecem históricos e experiências que podem ser observadas sobre bases sólidas, já que suas histórias estão consolidadas e sua fase de busca por uma estabilidade na vida já foi cumprida. Nas pessoas idosas, portanto, é possível verificar uma história social bem desenvolvida:

Elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade. (BOSI, 1979, p. 22).

Assim, procuro identificar como estes sujeitos atuam na construção e no exercício das memórias individuais e coletivas a partir de sua prática musical e o que pensam sobre a mesma, tendo como foco questões relacionadas à construção de identidades, aos discursos valorativos e aos recursos de registros/divulgação do seu trabalho. Esta investigação acontece a partir de interlocuções, questionários, registros em campo e exames conjuntos de documentos pessoais do grupo, privilegiando-se alguns questionamentos que permeiam e orientam toda a pesquisa: quais são as escolhas envolvidas ao fazer esta música? Com o que o grupo se identifica? O que acham representativo de si, do grupo e do gênero musical que praticam? O que valorizam/o que desvalorizam em música? Como os participantes avaliam sua própria atuação? Como promovem o registro e a divulgação das próprias práticas e o que pretendem melhorar neste sentido? Sobre estes assuntos, desenvolvo observações a seguir.

Nesta prática musical, há o culto ao jeito de tocar de chorões de referência e a busca por reproduzir estes modelos, bem como a preocupação em tocar corretamente, buscando fidelidade às gravações originais. “A palhetada que eu faço é a palhetada próxima à do Canhoto¹⁵. Porque o meu referencial é o Canhoto. E o jeito que a gente toca é daquele

¹⁵ Waldyro Frederico Tramontano (1908, Rio de Janeiro - 1987), mais conhecido como Canhoto, foi um cavaquinista protagonista na história dos conjuntos regionais e o responsável por consolidar o chamado “cavaquinho de centro”, com função de acompanhamento. Integrou o Regional do flautista Benedito Lacerda, que veio a tornar-se o Regional do Canhoto, em 1950.

jeito de 40, 50 anos atrás” (João Cunha em depoimento para esta pesquisa, 14Mai.2019¹⁶); “Agora é Rosa. Não faz introdução não. Jacob na gravação não faz introdução” (João Cunha, registro em caderno de campo, 25Nov.2018).

Esta característica de ter gravações consagradas como referência não é uma exclusividade deste grupo, mas sim uma prática comum do Choro, onde se observa, ainda em muitos casos, o apreço à tradição e a busca por preservação e promoção da mesma. Este apego à tradição, entretanto, não é intransigente, ou seja, não é empecilho para que os novos músicos exerçam sua liberdade criativa e inventem coisas novas. O depoimento da cavaquinista Luciana Rabello ilustra a busca por este equilíbrio entre a tradição e a inovação:

Porque quanto mais você se aprofunda numa linguagem, você entende que já fizeram isso antes. Você não está fazendo nada de muito novo, você está emprestando uma identidade sua. Essa é a coisa mais moderna que você pode fazer: colocar a sua digital numa tradição. Mas se a tradição não for mantida, perde o sentido. Então eu acho que o Retiro da Velha Guarda teve um papel fundamental [...] porque foram essas pessoas que fizeram o Choro existir durante 150 anos, não foram os experimentalistas. E os experimentalistas são desejáveis também, entende? Não estou criticando nenhuma das tendências. Elas têm que existir. Se não existissem esses caras, talvez não existisse a escola Portátil, a Casa do Choro. Isso faz parte de uma tradição que realmente tem que ser mantida. Mas ela não pode congelar ali. Por isso que eu digo que os experimentalistas são bem-vindos. (Luciana Rabello em depoimento para esta pesquisa, 07Dez.2019).

Tradição e inovação podem ser ideias conflitantes na prática do Choro. Ao mesmo tempo que há os defensores da prática “de raiz”, tal como era originalmente, há os de vanguarda, que procuram incorporar elementos novos ao que já existe. Consideramos o Tocata do Rio um Regional mais alinhado com o primeiro grupo, o da tradição, embora também haja, em sua prática, espaço para inovações e para a inclusão de interpretações próprias. Em nossos discursos há a valorização dos dois grupos, com elogios a músicos e conjuntos de ambos os perfis. A opinião do grupo sobre o assunto, portanto, converge com o depoimento acima da interlocutora Luciana: tomamos a tradição como referência do nosso fazer musical, enquanto estamos atentos e valorizamos o que acontece de novo.

O bairro de Jacarepaguá, onde hoje atua o Regional Tocata do Rio, já foi um grande ponto de encontro de chorões tradicionais. Dentre os grupos de velhos chorões já existentes na região, o mais conhecido é o chamado “Retiro da Velha Guarda”. Saber da

¹⁶ Referências a falas, sejam elas de entrevista, gravação ou registro em caderno de campo, estão grafadas desta maneira no decorrer do texto: “João Cunha, registro em caderno de campo, 14Mai.2019” ou “Luciana Rabello em depoimento para esta pesquisa, 07Dez.2019”.

existência do Retiro é importante para o entendimento da construção da identidade do grupo, já que o cavaquinista João Cunha recorrentemente menciona, com orgulho, o fato de sermos o único grupo de Choro em atividade em Jacarepaguá, há mais de 20 anos: “tem gente que faz esporádico, uma coisa ou outra. Mas de lá, fixo, semanalmente, só a gente” (João Cunha em depoimento para esta pesquisa, 14Mai.2019). Este reconhecimento vem associado ao orgulho de preservar o legado do Choro nesta região, considerada como um reduto de chorões.

Ainda sobre a construção da identidade do grupo, há o reconhecimento de que o nosso principal propósito é o resgate de músicas desconhecidas do grande público. Musicalmente, também identificamos alguns fatores que conferem identidade ao Regional, como explica o João:

Uma das características que o grupo tem, e a gente não pode perder essa característica, é procurar resgatar choros, coisas desconhecidas do público, mesmo do público de Choro. E outra coisa é uma característica rítmica que é nossa. A gente faz umas fermatas, uns breques diferentes das músicas gravadas. Isso é uma característica do nosso grupo. (João Cunha em depoimento para esta pesquisa, 14Mai.2019).

Esta característica rítmica a que o João se refere como sendo própria do nosso grupo é um indício de que, embora haja o uso de gravações consagradas como referência básica, há também uma brecha para o exercício da liberdade criativa e da construção de uma identidade interpretativa. Quando pedi a ele alguns exemplos de músicas em que estas “fermatas” e “breques diferentes” acontecem, ele não soube especificar, dizendo que é “em quase todas”. No vídeo¹⁷ em que apresentamos a música “Cochichando” (Pixinguinha) é possível perceber um breque diferente do cavaquinho em 00:05 e do cavaquinho + pandeiro em 00:27, 01:31 e 02:33. O breque é uma breve parada no meio da música, geralmente realizado por todo o grupo ao mesmo tempo, para que um só instrumento faça um pequeno solo. O exemplo da música “Cochichando” foi escolhido por mim para ilustrar este caso pois, além dos breques convencionais da música, há, nestas minutagens relacionadas acima, outros criados pelo nosso cavaquinista.

A defesa pelo resgate de repertório é reflexo de uma avaliação muito positiva que fazemos sobre o gênero musical que praticamos: “O Choro contamina. Sabe por que contamina? Porque desafia. Esses desafios da música é que te obriga a gostar” (João

¹⁷ COCHICHANDO de Pixinguinha. Clube Português, Rio de Janeiro: [s. n.], 2019. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Newton Nazareth. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EuhgL0MX1mo>>. Acesso em: 04 fev. 2020.

Cunha em depoimento para esta pesquisa, 14Mai.2019). Nas falas dos participantes, é comum encontrar avaliações que definem o Choro como “música de qualidade” e este parece ser um dos fatores que justificam o reconhecimento deste resgate como uma responsabilidade, quase como uma missão.

Entretanto, quando o valor “qualidade” é utilizado como categoria, o enaltecimento de um gênero musical (e no nosso caso, é sempre o Choro) pode acarretar no desprestígio de outro (s). Por exemplo, o trocadilho irônico “Sertanojo” já foi utilizado algumas vezes, entre o grupo, para referir-se à música sertaneja, bem como a Lambada foi mencionada como um gênero que fez grande sucesso e depois foi esquecida, sob o argumento de que o que não tem qualidade acaba perdido no passado.

Convém realizar uma interpretação crítica sobre estes discursos valorativos e lembrar que os próprios Maxixe e Lundu, alguns dos gêneros que deram origem ao Choro, hoje legitimado e consagrado como patrimônio cultural carioca, já foram, outrora, alvos de preconceito, tendo sido taxados como “músicas de vadio”. Sobre o Maxixe, Sandroni (2001) observa: “O maxixe era, pois, associado a grupos rebarbativos, e praticado disfarçadamente, na calada da noite e num bairro de má fama” (SANDRONI, 2001, p. 62). Ainda segundo Sandroni (2001), a música popular e a ideia da vadiagem, cujos símbolos principais eram a viola e a cachaça, sempre tiveram uma simpatia mútua. É esta associação que, mais tarde, dará origem à figura do malandro, ícone do Samba. Assim, gêneros musicais populares já foram ou são potenciais alvos de preconceito, que pode ser mais ou menos incisivo, de acordo com fatores como o tempo, a legitimação social e os interesses da indústria cultural.

Quanto aos registros e divulgações do Regional Tocata do Rio, é um ponto comum entre todos os seus integrantes a valorização do YouTube tanto como uma referência para os estudos pessoais de música quanto uma plataforma virtual que contribui para o registro e para a divulgação do trabalho do grupo, configurando-se, também, como um instrumento de produção de memória. Quando perguntei ao João sobre perspectivas de um legado para o grupo, ele lamentou o fato de não termos nenhum CD gravado, mas celebrou os mais de duzentos vídeos de nossas performances disponíveis na internet. Da mesma forma, o Marlindo considera a divulgação das nossas apresentações no YouTube como um fator que “ajuda muito a manter vivo esse gênero musical, carioca, tão bonito e que nós amamos” (Marlindo Barbosa, relato biográfico, 08Set.2018). Diante das várias menções positivas ao YouTube e da necessidade de maior organização dos nossos

registros neste site, foi criado um canal chamado “Regional Tocata do Rio”¹⁸, acessível a qualquer internauta. Neste canal, é possível acessar a playlist “REGIONAL TOCATA DO RIO”, onde estão sendo compilados, aos poucos, todos os registros em vídeo do grupo. Um canal com o nome do grupo permite concentrar nossas produções, além de possibilitar uma otimização na busca e no acesso, porém, o canal pessoal do bandolinista Newton Nazareth¹⁹ funciona, atualmente, como a maior fonte e o maior divulgador destes registros.

1.2.2 Outras plataformas de memória

O que aqui chamo de plataformas de memória são os meios concretos, os suportes materiais que contribuem para o registro, a preservação e a construção da memória do Regional, traduzidos nos “arquivos” de Taylor (2013). São eles:

1. Os documentos pessoais. A análise conjunta de documentos pessoais foi uma categoria posteriormente incorporada à lista de procedimentos metodológicos da pesquisa, mediante demanda dos participantes João e Marlindo. A proposta é, como sugere Rocha (2011), dirigir “um olhar atento e problematizador aos documentos, a fim de que eles possam trazer à tona diferentes aspectos” (ROCHA, 2011, p. 997). É possível identificar, nestes documentos, representações do que estes participantes consideram importante ser lembrado e relembrado, já que sua disponibilização para a pesquisa foi um ato voluntário.

Em encontro com o cavaquinho e líder do grupo, João Cunha, no dia 14 de maio de 2019, em sua casa, no bairro da Abolição (Rio de Janeiro – RJ), realizamos uma conversa sobre estes documentos, entre os quais constavam: fotos de rodas de Choro (na loja Ao Bandolim de Ouro e em casas de amigos músicos), fotos de apresentações (na Lona Cultural Jacob do Bandolim e no Teatro Armando Gonzaga), certificado de participação no concurso “Conjuntos de Choro” (na Sala Cecília Meireles, 1981), programações de eventos (na Associação Brasileira de Imprensa, no Planetário do Rio de Janeiro e no Recreio Shopping), matérias de jornais (jornal Nosso Bairro Jacarepaguá, O Dia e O Globo – Barra), relações de repertórios tocados pelo Regional em lugares diversos, poesias sobre o Choro e textos escritos à mão, pelo João, sobre o gênero, com

¹⁸ Regional Tocata do Rio. YouTube. [s. l.: s. n.], 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCu_iikHTAnzEIRXxeWhYA3Q>. Acesso em: 04 fev. 2020.

¹⁹ Newton Nazareth. YouTube. [s. l.: s. n.], 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCT5V0UPE3XsWy6Bd1B0IA5Q>>. Acesso em: 04 fev. 2020.

dados históricos, breve biografia de músicos expoentes do gênero e curiosidades sobre choros clássicos.

A conversa gerada a partir destes materiais desdobrou-se em alguns assuntos que já foram mencionados anteriormente, como: histórico do grupo, concepções sobre qualidade musical, opiniões sobre outros gêneros musicais, trabalho com música, procedimentos para tocar (lendo/de ouvido), registro e divulgação das práticas do grupo. Além disso, esta análise conjunta permitiu algumas considerações: das 37 imagens, dentre fotos de rodas de Choro, panfletos de divulgação de eventos e matérias de jornais presentes nesta compilação de documentos pessoais, constavam, entre dezenas de homens, as presenças de apenas duas mulheres musicistas: eu e uma violonista de sete cordas, cujo nome o João não lembrava na ocasião²⁰. Este fato evidencia a grande predominância masculina nesta prática musical, circunstância histórica evidenciada por Cazes (1998) ao referir-se à roda de Choro como uma espécie de “clube do Bolinha”. Outro dado evidenciado pelos documentos é que a quase todos os homens presentes nas imagens são idosos, reafirmando que esta não é uma característica exclusiva do Regional Tocata do Rio, mas de toda uma cultura circunscrita no que aqui denominamos “velhos chorões”.

2. O repertório geral do Regional (Apêndice C). Por ser um critério amplamente mencionado pelos participantes no decorrer da pesquisa, a listagem do repertório geral do Regional Tocata do Rio, que conta com quatrocentos e oitenta e nove músicas, consta como anexo desta dissertação, organizado em ordem alfabética, com os (as) compositores (as) e os tons das respectivas músicas. As partituras destas músicas também constituem acervo do grupo.

3. O acervo de CDs do João. Entre os mais de duzentos CDs, há representantes de outros gêneros musicais, como Samba, Bolero e Pagode. Embora não tenhamos dedicado mais tempo a conhecer este acervo, ele consta como uma fonte de estudos para o João, que compartilha cópias de alguns CDs com os demais integrantes do grupo, configurando-se, assim, também como fonte de alimentação de repertório para o Regional.

²⁰ Esta violonista é conhecida como Dona Teresa [informação posteriormente obtida com o violonista Leandro Montovani].

4. O filme etnográfico. Constitui procedimento metodológico para a pesquisa e será apresentado no quarto capítulo desta dissertação. Está disponibilizado no YouTube, com o título *Regional Tocata do Rio – filme etnográfico*²¹.

5. Os escritos do Newton Nazareth. O bandolinista tem dois livros de crônicas e poesias publicados, onde aborda temas diversos. Foram selecionadas quatro de suas crônicas para comporem referência para esta pesquisa: “Sabedoria Obsoleta: uma visão estigmatizada” e “O potencial Inútil” (ambas sobre preconceito etário), “Rodas de Choro” (sobre a prática musical) e “O músico – ‘O patinho feio’ do universo musical” (sobre o ofício do músico instrumentista).

6. O YouTube. Como já demonstrado, este é recorrentemente citado como um canal importante de divulgação do grupo, onde colocamos os registros em vídeo das nossas performances. Além disso, é muito comum, durante os ensaios, os músicos fazerem referência a alguma gravação quando há dúvidas sobre como proceder na execução de determinada música. Já por algumas vezes, os ensaios foram interrompidos por este motivo, resultando em discussões. Nestas ocasiões, algum dos músicos sempre recorre ao YouTube através do celular (ou, o que é menos comum, a um CD e um aparelho de som) para “provar” que sua opinião estava certa, tomando como referência a maneira como a música foi tocada em tal gravação (preferencialmente, de compositor ou intérprete de Choro bem conhecido).

O material registrado e as elaborações produzidas permitem identificar de que formas a memória está presente no fazer musical do Regional Tocata do Rio. Observamos alguns valores presentes no fazer e no falar sobre a própria prática, dos quais destacam-se: a busca pela manutenção de uma tradição na prática musical (tocar “tal qual o Regional do Canhoto”); a busca por fidelidade às gravações originais; o empenho em pesquisar novos repertórios e divulgar “obras preciosas”; a valorização do fato de o Regional Tocata do Rio ser o único grupo de Choro consolidado atualmente em Jacarepaguá; a definição do Choro como “música de qualidade”; a manifestação da vontade de promover maior divulgação do grupo; a valorização do hábito de divulgar as performances do grupo no YouTube e o reconhecimento de que: 1. A principal proposta do grupo consiste em resgatar e divulgar Choros desconhecidos do grande público. 2. O grupo apresenta particularidades musicais (“umas fermatas, uns breques diferentes das músicas

²¹ Regional Tocata do Rio - filme etnográfico. Rio de Janeiro: [s. n.], 2019. 1 vídeo (11 min 10 s). Publicado pelo canal Marina Bonfim. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CtWdqIVS8A&t=324s>>. Acesso em: 04 fev. 2020.

gravadas”). 3. O grupo contribui para a promoção de cultura e lazer no bairro de Jacarepaguá através do evento Manhã de Choro na Lona (ou “ChoroTerapia”).

Cabe, neste ponto, realizar um desdobramento sobre o espaço-tempo de atuação da memória. Até então, referimo-nos à memória enquanto prática no presente, como uma entidade existente em todo trabalho, escolhas e ações exercidos pelos sujeitos, bem como nos arquivos. Agora proponho estender o campo de visão para todo o grupo social no qual estão inseridos estes mesmos sujeitos.

Há, na cidade do Rio de Janeiro, uma valorização do Choro como uma das músicas genuínas e características deste local, especialmente entre seus praticantes e setores públicos vinculados à cultura. Fato que demonstra isto é a nomeação do Choro como Patrimônio Cultural Carioca, através do decreto nº 35550 de 03 de maio de 2012²². Este título é compartilhado especialmente com o Samba e consagrado por grupos culturalmente dominantes, compostos por músicos de classe média e inseridos na indústria cultural, embora estes gêneros tenham se desenvolvido e tomado forma, primeiramente, entre classes sociais marginalizadas.

Um movimento de revitalização do Choro vem ganhando dimensão especialmente nos últimos vinte anos, com a criação da Escola Portátil de Música e da Casa do Choro, instituições responsáveis por promover o gênero através de aulas, oficinas, shows, pesquisas, composição de acervos, publicação de livros, álbuns e gravações inéditas. A repercussão deste movimento acontece não só no Brasil como também internacionalmente, e não só entre idosos, mas entre diversas faixas etárias, com expansão cada vez maior entre crianças e jovens. Em seu depoimento público à Casa do Choro, em 17Dez.2018, Luciana Rabello, uma das fundadoras de ambas as instituições, declara: “Foi um idealismo? Foi. E foi uma necessidade. A gente fez a Casa do Choro para ter onde tocar. Porque não tem mais mercado, acabou. Se a gente não fizesse a Escola Portátil, a gente não ia ter essa alegria de ver a garotada tocando”. Percebe-se que a criação destas instituições envolve não somente motivações ideológicas, mas também econômicas, afinal, há demandas financeiras dos músicos com suas aulas e shows. Cabe pontuar, também, que além do idealismo de seus fundadores, estes projetos contaram com patrocínios de empresas como a Petrobras e o BNDES²³.

²² Decreto nº 35550 de 03 de maio de 2012 – disponível em <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4368015/4108332/19DECRETO35550GeneroMusicalDenominadoChoro.pdf>. <Acesso em 17Ago.2020.>.

²³ Cumpre ressaltar que atualmente a EPM já não conta com patrocínio e é um projeto totalmente independente financeiramente.

Esta, então, é a perspectiva presente-futura do gênero, em busca tanto de preservação quanto de investimento, renovação e ressignificação. Da mesma forma, há a perspectiva do passado, daqueles que contribuíram para compor o que há hoje. Sobre estes do passado, lanço luz sobre o já mencionado Retiro da Velha Guarda, um grupo de antigos chorões que, até a década de 1970, se reunia aos domingos, em Jacarepaguá, para realizar rodas de Choro nas varandas da casa do senhor João Dormund. A escolha por enfocar este grupo é simples: ele também existiu em Jacarepaguá e guarda muitas semelhanças com o Regional Tocata do Rio.

Vemos que tanto o Retiro da Velha Guarda quanto a Casa do Choro e a Escola Portátil de Música contribuem para compor o que Halbwachs (1990) chama de memória social (ou memória coletiva), aquela que estabelece uma continuidade entre os tempos e que mantém a experiência viva na consciência daqueles que dela participam. Ao contrário da memória histórica, que divide a sequência do tempo em períodos e existe no intelecto de pessoas que tem acesso a determinadas informações, a memória social vive na experiência e “estende-se até onde pode, quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos dos quais ela é composta” (HALBWACHS, 1990, p. 83).

Para compreender o funcionamento desta memória de forma mais ampla e contextualizar a existência do Regional Tocata do Rio, principal objeto de estudo desta pesquisa, dedico um espaço, a seguir, a apresentar o Retiro da Velha Guarda e outros grupos de velhos chorões, estabelecendo algumas correlações entre as práticas de várias gerações do Choro em Jacarepaguá.

1.3 O Retiro da Velha Guarda e outros grupos de velhos chorões

O conteúdo desta seção contou com grandes contribuições de dois músicos: a cavaquinista Luciana Rabelo e o bandolinista Déo Rian. Os dois músicos são amigos e, segundo Luciana, Déo foi o responsável por apresentá-la à Velha Guarda do Choro de Jacarepaguá, na década de 1970. Déo Rian participou tanto ativamente das rodas de Choro do Retiro da Velha Guarda quanto participa hoje das rodas na casa do Marlindo, com o Regional Tocata do Rio. Além de ser outro músico experiente e bastante respeitado entre os chorões, ele é um elo entre o passado e o presente do Choro em Jacarepaguá. É perceptível a satisfação que os músicos do Tocata do Rio sentem ao tocar com o Déo.

É importante ressaltar que grande parte das informações que se seguem foram recolhidas através de depoimentos pessoais sobre acontecimentos passados há algumas

décadas. Ao trabalharmos com memórias pessoais em pesquisa, há sempre a possibilidade de imprecisão quanto às lembranças ou aos dados. Assim, o conteúdo aqui apresentado é passível de revisão, complementação e atualização, mediante aprofundamento da pesquisa. Procurei atender ao tema mediante declarações dos interlocutores e disorro, portanto, a partir destas fontes.

A princípio, estruturei algumas perguntas para realizar uma entrevista com o Déo, em um momento reservado após a roda de Choro no Marlindo. Mas a interlocução acabou acontecendo de maneira bem informal, em uma conversa coletiva, entre nós dois e o violonista Zé, no intervalo do café. A conversa teve um conteúdo pré-elaborado e foi direcionada no sentido de obter e registrar informações mais precisas e elucidativas sobre o que era o Retiro da Velha Guarda. Até então, eu contava com poucas referências sobre o assunto, basicamente presentes no acervo Retiro da Velha Guarda, da Casa do Choro (o qual foi visitado e também colabora na construção desta pesquisa), e na tese de doutorado “O Baú do Animal”, de Pedro Aragão (2011), onde também constam depoimentos do bandolinista Déo Rian e considerações sobre o Retiro da Velha Guarda à luz do livro “O Choro: reminiscências dos chorões antigos”, de Alexandre Gonçalves Pinto (1936). Algumas informações presentes nestas referências são retomadas aqui, outras são complementares e vêm dar mais suporte ao que já há de registro sobre o assunto.

Segundo o Déo, o Retiro da Velha Guarda era uma reunião que acontecia aos domingos na casa do senhor João Dormund, em uma vila na Rua Maricá, no bairro da Praça Seca. Este senhor tocava violão e promovia rodas que reuniam muita gente e duravam desde as 14hs até as 22hs, com um grande jantar ao final:

Aí às 19h mais ou menos fazia aquele jantar, aquela mesa enorme, uma macarronada com carne assada. E ele era um funcionário médio da Casa da Moeda, não era ricoço. [...] Ele tinha bandolim, ele tinha violão, ele tinha cavaquinho, tudo em casa. Ele tocava muito pouco, quase nem tocava. [...] E era sempre aos domingos. Aí ia Jacob, ia Léo, o irmão do Pixinguinha, Amaral Peixoto, Cincinato...Tinha gente à beça lá, entendeu. E na porta tinha assim: "música sim, política não". (Déo Rian em depoimento para esta pesquisa, 22Dez.2019).

Ainda que o Retiro da Velha Guarda tenha existido durante a ditadura militar no Brasil, a política não era um assunto bem-vindo naqueles encontros, que tinham a música como assunto e objetivo principal. Diferentemente de outras práticas musicais muito difundidas na época, como os Festivais da Canção, por exemplo, que eram,

reconhecidamente, movimentos de cunho político e de grande apelo popular, a prática do Choro era localizada e tinha no entretenimento o seu valor primordial.

Além das longas rodas de Choro e dos fartos jantares, o Retiro da Velha Guarda rendia boas composições dos seus participantes. Algumas delas memoráveis, como o Choro “Vibrações”, de Jacob do Bandolim.

O Jacob fez “No Retiro do João”. Depois o Manoel Pedro, pai do Arlindo Nascimento, que era tremendo, tocava clarinete, lia pra caramba, fez o “Reconhecimento”, em resposta ao “Retiro do João”, que o Jacob fez. Aí o Jacob fez “Boas vindas”, que eu gravei até. “Boas vindas” fez pro pessoal de lá. Aí depois o Jacob fez o “Vibrações” lá na casa do seu João, mas num dia fora de... fora de tocar. Aí dedicou ao seu João. O seu João deu o nome, “Vibrações”. Porque o Seu João era espírita. (Déo Rian em depoimento para esta pesquisa, 22Dez.2019).

Déo conheceu o Retiro quando tinha 15/16 anos. A partir de seu depoimento é possível identificar três gerações de grandes encontros de chorões em Jacarepaguá. A primeira delas, anterior ao Retiro, era conhecido como Recreio da Velha Guarda (Anexo A) e acontecia na casa do senhor Alcebíades:

O Recreio da Velha Guarda foi antes do Retiro da Velha Guarda, foi no Alcebíades, que tocava violão, que eu não conheci. No livro do Animal tem um retrato dele, se eu não me engano. Porque quando o Alcebíades morreu, aí eles passaram pra casa do seu João, aí criaram o Retiro da Velha Guarda. O Alcebíades morava na Praça Seca também, mas em outro lugar, mais pra praça. (Déo Rian em depoimento para esta pesquisa, 22Dez.2019).

A segunda delas foi o próprio Retiro (Anexo B), que acabou quando o senhor João Dormund faleceu, entre 1966 e 1968. Após isto, duas outras grandes rodas foram criadas, ambas na Rua Coronel Tedim (bairro do Tanque): a do bandolinista José Bonifácio e a do violonista/bandolinista Luiz Santana, à qual também compareceu o nosso cavaquinista João Cunha, que diz ter ido lá somente umas duas vezes. Estas duas últimas rodas (aqui consideradas a terceira geração) eram em domingos específicos do mês e se revezavam. O Déo conta que nesta época havia muitos eventos de Choro, não só em Jacarepaguá, mas em outras regiões da cidade:

No segundo do mês era na casa do Zé Bonifácio. Eu não sei se no segundo era na casa do José Bonifácio ou do Luiz Santana. Eu sei que eles se revezavam. Já era certo, né, aquele domingo você ter a reunião na casa de um ou de outro. [...] Tinha muito chorão, entendeu. Não só Jacarepaguá, mas muitos lugares aqui. Penha, o Sovaco de Cobra, que eu nem cheguei a conhecer. Nunca fui lá porque tinha tanto lugar pra eu ir aqui... (Déo Rian em depoimento para esta pesquisa, 22Dez.2019).

Não há datas exatas sobre o surgimento ou o fim de cada uma dessas gerações de grandes rodas, mas sim uma ideia de faixa temporal, baseada em algumas informações que podem ser conferidas a seguir. O Recreio da Velha Guarda (primeira geração) acontecia na casa do senhor Alcebiádes (conhecido como “Bide”), que viveu de 1885 a 1955. De acordo com o catálogo disponibilizado pela Casa do Choro, a partitura mais antiga do acervo Retiro da Velha Guarda²⁴ data de 1905²⁵, ano em que o senhor Alcebiádes teria 20 anos. É possível (mas não há dados suficientes para comprovar) que o Recreio tenha existido desde esta época. É certo que em 1955 o Recreio já não mais existia, devido ao falecimento deste senhor. Segundo o Déo, logo após sua morte surgiu o Retiro da Velha Guarda (segunda geração), que aconteceu até a morte do senhor João Dormund, entre 1966-68. Estima-se, portanto, que o Retiro tenha existido entre 1955 e 1968. Já as rodas do José Bonifácio e do Luiz Santana, que vieram depois, aconteceram até, pelo menos, 1977, ano em que Luciana Rabelo declarou parar de participar destes encontros. Segundo o João Cunha, esta terceira geração de rodas existiu até início da década de 1980, quando o Luiz Santana faleceu.

Luciana Rabelo começou a frequentar esta última geração de grandes rodas a convite do Déo Rian, em aproximadamente 1975, e já em 1978 não ia mais, por conta das suas demandas profissionais. Quando começamos a conversa sobre sua participação nestas rodas, a primeira memória narrada por ela foi um episódio engraçado que ilustra a simplicidade de um dos senhores violonistas:

Tinha um senhor muito engraçado, eu não me lembro o nome dele, que tocava violão. Eu era adolescente, né, treze, quatorze, quinze anos, por aí. A imagem que eu fiquei dele foi da história que ele tinha colocado o violão de molho no sabão Rinso, pra lavar. Sabão em pó. Rinso era o nome do sabão em pó, uma marca de antigamente. Pra limpar, que tava muito ensebado o violão [risos]. Ai, meu Deus... Eu nunca me esqueci isso. E o violão descolou todo, foi um desastre total, claro. Essa é a lembrança engraçada que eu tenho de lá. (Luciana Rabelo em depoimento para esta pesquisa, 07Dez.2019).

²⁴ O Acervo Retiro da Velha Guarda, pertencente à Casa do Choro, recebe este nome, mas guarda partituras anteriores ao surgimento do próprio Retiro da Velha Guarda. É importante não confundir o nome do acervo com o nome do grupo. Todo o material dos velhos chorões de Jacarepaguá (de 1905 a 1970) encontra-se organizado em um único acervo, o Acervo Retiro da Velha Guarda. A denominação “Recreio” não é mencionada como título de acervo, mas consta em imagens de fotos mais antigas e no depoimento do bandolinista Déo Rian.

²⁵ Este dado carece de verificação, pois a partitura relacionada a esta data refere-se à música “Querendo bem”, de Pixinguinha. Porém, em 1905 Pixinguinha teria oito anos de idade, o que deixa dúvidas quanto à precisão das informações.

O espírito brincalhão e divertido também aparece no manuscrito da partitura Hilda (Mário Álvares da Conceição, Anexo C), datado de 12 de julho de 1966, onde há a seguinte observação escrita à mão, pelo senhor Honório de Matos: “com muita dificuldade por estar atacado do reumatismo e dos rins.”

O acervo Retiro da Velha Guarda reúne algumas das partituras utilizadas por estes músicos e conta com um total de 184 títulos, dos quais 150 são partituras manuscritas, 12 partituras editadas, 17 xerox de manuscritos e 5 xerox de partituras editadas. Não há registros de composições do senhor João Dormund, porém, há duas composições de sua esposa, Ondina Dormund. São elas: “Eu sei” (Canção) e “Olhos sem Luz” (Valsa dedicada ao amigo e flautista Berredo). Sobre a participação feminina no Retiro, Déo lembra: “Mulher ia lá assistir né, mulher dos músicos. Mas tocando eu não me lembro, me lembro só de homem” (Déo Rian em depoimento para esta pesquisa, 07Dez.2019).

Ainda que a esposa do dono do Retiro da Velha Guarda fosse compositora, nenhum nome de mulher consta no levantamento realizado pelo João Cunha ou pelo Déo sobre os chorões de Jacarepaguá conhecidos por eles. Ao sugerir o levantamento (sem restrição de tempo ou geração) a estes dois interlocutores, os seguintes nomes foram citados: Cincinato, Darli, Jacob do Bandolim, João Dormund, José Bonifácio, Juca Kalut, Luiz Santana, Manoelzinho da flauta, Miltinho do cavaquinho, Noel, Passarinho, Pedro Cantalice, Pitanga, Sá Neto, Siqueira, Tião do Bandolim, Paulo Roberto (filho do Tião), Toco Preto e Voltaire.

É bem provável que tenham existido muitos outros músicos além destes citados, já que, segundo o Déo, Jacarepaguá era um “reduto de chorões”. Atualmente, ele declara que “o Choro em Jacarepaguá acabou. Só tem aqui [na casa do Marlindo]. Eu não conheço lugar nenhum mais em Jacarepaguá que tenha Choro” (Déo Rian em depoimento para esta pesquisa, 22Dez.2019). De fato, muitas mudanças significativas ocorreram na prática do Choro em Jacarepaguá desde os tempos do Retiro da Velha Guarda. Estas mudanças parecem estar relacionadas diretamente a fatores como: a quantidade dos participantes, a duração, a frequência e a intensidade dos eventos, que eram maiores antigamente. Atualmente, por exemplo, não há nenhuma roda de Choro nesta região que dure oito horas. Estas mudanças fornecem um novo cenário do Choro na região, bem menos efervescente. Provavelmente por isto, o Déo considere que “o Choro em Jacarepaguá acabou”. Mas será que estas mudanças são suficientes para constatar o fim do Choro em Jacarepaguá?

Em matéria realizada pelo jornal O Globo (Anexos D a G), em 6Ago.2017, que apresenta eventos e grupos de Choro nas regiões da Barra e Jacarepaguá, é possível conferir, além do Regional Tocata do Rio, outros dois grupos atuantes. Um deles, o “Chorando em JPA”, no Bosque da Freguesia, e outro [não há menção ao nome do grupo] na Praça Augusto Ruschi (Recreio dos Bandeirantes), realizando suas rodas, respectivamente no quarto e no segundo domingo de cada mês.

A história de [Marlindo] Barbosa só comprova que um dos maiores músicos, compositores e bandolinistas do mundo felizmente estava errado. Jacob do Bandolim disse, uma vez, que o choro morreria com ele. Ledo engano. Em Jacarepaguá, onde moraram Déo Rian e o mestre Jacob, que promoveu inúmeros saraus em sua casa, e também no Recreio, músicos resgatam o gênero, seja em rodas antigas, símbolos de resistência, seja nas recém-formadas, que surgem para renovar o gênero. É assim há três meses no Bosque de Jacarepaguá. Sempre no quarto domingo do mês, das 10h ao meio-dia, o grupo Chorando em JPA se reúne para levar ao bairro os arranjos melódicos do choro. Sem número fixo de componentes, a roda está aberta a quem quiser participar. É música livre, improvisada e de qualidade. (AMIN, Júlia; BERTHONE, Rodrigo. Matéria no Jornal O Globo – Barra, em 6ago.2017).

Identificamos, de fato, uma diminuição da frequência e da duração destes eventos, bem como na quantidade de músicos participantes. Também notamos, entre os poucos grupos que ainda existem na região, uma maior presença de músicos jovens, que eram raros antigamente. Outra mudança perceptível é o deslocamento destas rodas para lugares públicos (Lona Cultural, Praça e Bosque), antes concentradas nas casas dos anfitriões. Assim, percebe-se que houve mudanças consideráveis nesta prática, porém, a cultura do Choro ainda permanece viva na região, e não somente através do Regional Tocata do Rio.

Praça Seca, Tanque, Freguesia, Recreio. Tantos bairros já citados anteriormente podem gerar confusões sobre a região geográfica de que estamos tratando. Por isso, convém apresentar algumas informações. O nome “Jacarepaguá” pode ser utilizado para nomear três regiões: tanto uma subprefeitura quanto uma região administrativa ou um bairro do município do Rio de Janeiro. “Barra e Jacarepaguá” é o nome dado a uma das sete subprefeituras do município. Fazem parte desta subprefeitura as seguintes regiões administrativas: Barra da Tijuca, Cidade de Deus e Jacarepaguá.



Figura 8. Mapa das divisões administrativas do município do Rio de Janeiro
Fonte: TRINCHEIRA MULTIPOLAR, 2014.

Segundo a organização destas estruturas administrativas, a subprefeitura atende três regiões administrativas com pouco mais de um milhão de habitantes. Na região administrativa de Jacarepaguá há os seguintes bairros: Anil, Curicica, Freguesia de Jacarepaguá, Gardênia Azul, Jacarepaguá, Pechincha, Praça Seca, Tanque, Taquara e Vila Valqueire. Já dentro da subprefeitura da Barra da Tijuca há os seguintes bairros: Barra da Tijuca, Camorim, Grumari, Itanhangá, Joá, Recreio dos Bandeirantes, Vargem Grande e Vargem Pequena. Na região administrativa da Cidade de Deus há somente o bairro Cidade de Deus.

Figura 9. Regiões Administrativas e Bairros da Subprefeitura Barra e Jacarepaguá

Subprefeitura	Região Administrativa	Bairros	População	Classe social
Barra e Jacarepaguá	Jacarepaguá	Anil, Curicica, Freguesia de Jacarepaguá, Gardênia Azul, Jacarepaguá, Pechincha, Praça Seca, Tanque, Taquara e Vila Valqueire	648.056	Média-alta, média e média-baixa e baixa
	Barra da Tijuca	Barra da Tijuca, Camorim, Grumari, Itanhangá, Joá, Recreio dos Bandeirantes, Vargem Grande e Vargem Pequena	336.493	Alta, média-alta, média e média-baixa
	Cidade de Deus	Cidade de Deus	50.411	Baixa

Fonte: REGIÕES..., 2020.

Assim, é recorrente a confusão quanto à delimitação geográfica que o nome “Jacarepaguá” possa representar, já que ele está presente em várias dimensões (subprefeitura, região administrativa e bairro).

Quanto à maneira de tocar e outras peculiaridades musicais presentes naquelas rodas (segunda e terceira gerações) das quais participavam o Déo e a Luciana, foram mencionadas as seguintes: 1. O silêncio e a organização: “eram super organizadas, assim... Como são as boas rodas de Choro, não é? Silêncio, ninguém falando durante as músicas” (Luciana Rabello em depoimento para esta pesquisa, 07Dez.2019). 2. O jeito “polqueado” de acompanhar: “era muito engraçado porque o acompanhamento, apesar do Jacob frequentar aquelas rodas, e foi o Jacob que trouxe muito isso pro Choro, do Samba-Choro, da levada mais sincopada, eles não gostavam não. Eles gostavam da levada de Polca, pra tudo” (Luciana Rabello em depoimento para esta pesquisa, 07Dez.2019); “Os antigos tocavam o Choro assim meio polqueado, né. Aquele sambado veio depois, com o Regional do Canhoto, Benedito Lacerda, entendeu” (Déo Rian em depoimento para esta pesquisa, 22Dez.2019). 3. O empenho em resguardar a tradição: “você vê, o acompanhamento era de Polca. Eles eram tradicionalistas mesmo e queriam preservar essa cultura daquela maneira tradicional” (Luciana Rabello em depoimento para esta pesquisa, 07Dez.2019). 4. Os procedimentos para tocar (com ou sem partituras): “partitura era só os sopros, a flauta, o clarinete que tocava lendo. Violão, acompanhador,

ninguém lia. Os acompanhadores naquela época raramente eram aqueles que liam” (Déo Rian em depoimento para esta pesquisa, 22Dez.2019).

Além disso, ambos os interlocutores, os dois jovens (entre 14 e 16 anos), cada qual na sua época, narram episódios que revelam a maneira como os antigos os receberam naquelas rodas: “a maneira carinhosa e receptiva que eles receberam a gente, sabe. A mim e meu irmão. Eles tiveram, assim, muito carinho com a gente. Porque eu acho que não aparecia gente nova há muito tempo. Então, quando eles viram dois garotos, eles ficaram muito comovidos, sabe?” (Luciana Rabello em depoimento para esta pesquisa, 07Dez.2019); “Aí eu cheguei e toquei um Choro do Zé Maria Passos. Pô, aí ganhei a velharada toda [risos]. Aí já viu né. Toquei um Choro de mil novecentos e antigamente pros velhos, pô.” (Déo Rian em depoimento para esta pesquisa, 22Dez.2019). Esta última fala revela um aspecto importante que será melhor tratado à frente: os comportamentos envolvidos na prática musical. Percebe-se que o Déo soube agir de forma a conquistar aquelas pessoas e aquele espaço, através da escolha de seu repertório.

Muito do que foi elencado acima pelos interlocutores pode ser associado à prática musical do Regional Tocata do Rio. Alguns fatores permanecem tal como eram, como o silêncio e o contentamento em receber músicos jovens; outros sofreram modificações, como o jeito de tocar e alguns procedimentos. Quando tocamos, nos dedicamos somente a isto. Não há conversas no decorrer das músicas, a não ser quando há erros e/ou dúvidas sobre a maneira correta de tocar. Nestes casos, ou se fala rapidamente o que fazer enquanto a música acontece (quase sempre é o João e, de vez em quando, o Nazareth que chamam atenção ao erro), ou todos paramos de tocar para esclarecer as dúvidas e realizar as correções.

O empenho em resguardar a tradição também é presente, como foi visto na seção anterior sobre memória. Porém, este empenho não é associado, no caso do Tocata do Rio, à valorização de um “jeito polqueado” de tocar. Esta é uma característica que parece ter ficado entre as gerações passadas, já que o suingue do Samba ganhou o Choro e hoje dele faz parte. O nosso apego à tradição se manifesta atualmente, como já visto, na valorização dedicada a gravações consagradas, que funcionam como referências do “como tocar”, tanto na dimensão interpretativa (dinâmicas, fraseados) quanto estrutural (forma, formação instrumental). Descrições mais detalhadas sobre este assunto serão tratadas no terceiro capítulo.

A satisfação em conhecer e interpretar músicas antigas também é um ponto comum entre os velhos chorões de antigamente e os atuais. As músicas mais antigas geralmente

terminam com muitos elogios e considerações sobre os compositores (quem eram, o que faziam, quando viveram, de quem eram amigos), geralmente feitas pelo João Cunha, que gosta de pesquisar sobre as vidas e as obras de músicos de Choro. Porém, músicas novas também têm boa receptividade entre o grupo. A principal motivação não é por músicas antigas, necessariamente, mas por músicas diferentes (variedades), sejam novas ou velhas. Por diferentes, porém, não se entende qualquer música, mas aquelas que não fujam muito do padrão harmônico do Choro (muito diferentes ou jazzísticas), nem sejam muito bobas (ou, como diz o João, “boi com abóbora”). Ou seja, ao mesmo tempo em que há o desejo de conservar o padrão harmônico tradicional, sem descaracterizá-lo, há a vontade do desafio, de fuga da monotonia.

Já o uso da partitura ou qualquer outro recurso visual era um procedimento incomum no Tocata do Rio. Com exceção da flautista, ninguém mais utilizava. Com o passar do tempo, porém, outros dois músicos aderiram ao uso de cifras: o cavaquinista João Cunha e o violonista Marlindo. O João justifica o uso devido à credibilidade que a referência escrita fornece: “antes eu tocava errado, por isso comecei a usar cifra” (João Cunha, registro em caderno de campo, 25Nov.2018). Atualmente, somos três músicos do grupo a utilizar recursos escritos na hora de tocar. Porém, quando conhecemos a música e sabemos tocar de cor, as anotações são dispensáveis.

Um fato comum entre estas gerações de rodas é que elas acontecem até o falecimento dos seus organizadores, como foram os casos dos senhores Alcebíades e João Dormund. O próprio Marlindo, aliás, deixa claro no seu relato biográfico que pretende continuar tocando “até quando o Criador permitir”. Observamos, então, que não é à toa a autodenominação de “velha guarda” a estes redutos, já que elas perduram até o limite de idade daqueles que as promovem (e dos seus amigos, que são, em sua maioria, da mesma faixa etária). Outro ponto comum é a chegada de músicos jovens, que são sempre recebidos com simpatia e satisfação. Temos, pelo menos, um músico jovem chegando em cada situação: o Déo no Sr. João, a Luciana e seu irmão no Luiz Santana, e eu no Marlindo. Além de mim, vários outros jovens músicos já tocaram com o Tocata do Rio, como: Aline Silveira, Bruno Rian, Flora Milito, Gabriel Ferrante, Leandro Montovani, Lemuel Araújo, Pedro Cantalice, Tomaz Retz, entre outros.

Vimos um breve panorama da presença do Choro em Jacarepaguá, desde as décadas de 1910²⁶/50, com o Recreio da Velha Guarda, passando pelas décadas de 1950/60, com o Retiro da Velha Guarda, de 1970/início 1980 com as rodas do Luiz Santana e do José Bonifácio, até atualmente (1990 – 2020, exemplificado no Anexo H e no Apêndice D, com as rodas do Marlindo). Não foi dedicada merecida atenção à década de 1980 pela necessidade em delimitar o tempo e a abrangência dos assuntos, dando prioridade às fontes que ofereciam mais possibilidades ao desenvolvimento desta pesquisa.

A importância de realizar este panorama consiste em situar a existência do Regional Tocata do Rio no tempo e no espaço, além de conhecer elementos que ajudam a construir a memória deste grupo. Connerton (1999) sugere que referências do passado funcionam como legitimadoras de ordens sociais do presente, em um processo de elaboração denominado memória social.

Podemos afirmar, deste modo, que as nossas experiências do presente dependem em grande medida do conhecimento que temos do passado e que as nossas imagens desse passado servem, normalmente, para legitimar a ordem social presente. (CONNERTON, 1999, p. 4).

Do mesmo modo, ter consciência deste elo que a memória social é capaz de construir entre o passado o presente, é ter ferramentas para reconhecer e elaborar a própria identidade.

John Tosh (1984) propõe que uma consciência histórica contribui para a formação da identidade coletiva de um grupo. A memória social articula este passado comum, constituindo-se em base para a identificação coletiva de um grupo que se diz compartilhar deste passado. Posto que a consciência histórica pode definir a maneira como um grupo se compreende enquanto unidade. (REILY, 2014, p. 9).

A partir desta apresentação sobre a tradição do Choro em Jacarepaguá, conclui-se que o grupo é fomentador de uma cultura que já existe há mais um século na região. Diferentes grupos, em diferentes épocas, compartilham uma experiência proporcionada pela cultura do Choro, que atua como o agente estruturante desta experiência. Ao mesmo tempo que preserva, o Regional também acrescenta elementos novos e particulares a um legado. Recontar e situar nosso grupo nesta história, portanto, contribui tanto para a o reforço da nossa identidade quanto para a construção da memória coletiva dos praticantes de Choro, em sentido amplo.

²⁶ Como vimos, a partitura mais antiga do Acervo Retiro da Velha Guarda data de 1905, porém há dúvidas quanto à precisão deste dado. A segunda partitura mais antiga do Acervo data de 1914 (“Em ti pensando” – Autor Desconhecido).

2 Choro – de onde vem e como acontece

2.1 Histórico e estrutura

No capítulo anterior, vimos costumes, práticas e comportamentos específicos do Regional Tocata do Rio e de outros grupos de velhos chorões de Jacarepaguá, sob o conceito da memória. Para uma compreensão mais ampla e contextualizada sobre o tema desta pesquisa, considero importante apresentar informações sobre a história, a estrutura musicológica e os comportamentos comuns presentes na prática geral do Choro.

Relembro que sob uma mesma denominação é possível encontrar práticas diversas e, por vezes, distintas. A tradição do Choro é tema recorrente nesta pesquisa pois é continuamente mencionada pelo Regional Tocata do Rio como uma referência para a sua prática musical. Porém, enquanto tratamos de tradição é necessário considerar que há músicos e obras de Choro com forte caráter inovador, que rompem com um ou mais aspectos que serão apresentados neste capítulo como caracterizantes do gênero. Alguns exemplos são o álbum “Choro Ímpar”, de Maurício Carrilho, que apresenta composições em compassos incomuns para o Choro, o grupo Tira Poeira com seus arranjos ousados e enérgicos, ou mesmo movimentos de fusão do Choro com outros gêneros musicais populares e eruditos, como os álbuns “Rio, Choro, Jazz” (Antônio Adolfo), “Beatles ‘N’ Choro” (produção Henrique Cazes) e obras como a “Suíte Retratos”, do maestro Radamés Gnattalli, ou a série *Choros*, de Heitor Villa-Lobos. Portanto, entende-se que o Choro hoje se apresenta de maneiras múltiplas e não se limita exclusivamente às características gerais ou aos comportamentos comuns que serão apresentados aqui.

Merriam (1964), propõe o estudo da música a partir de diversos pontos de vista, onde um tipo de estudo não substitui os demais.

A música pode e deve ser estudada sob vários pontos de vista, já que seus aspectos incluem o histórico, o social, o psicológico, o estrutural, o cultural, o funcional, o físico, o psicológico, o estético, o simbólico e outros. Para alcançar um entendimento de música, fica claro que o todo não pode ser satisfatoriamente substituído por nenhum tipo específico de estudo²⁷. (MERRIAM, 1964, p. 31, tradução nossa).

²⁷ “Music can and must be studied from many standpoints, for its aspects include the historical, social, psychological, structural, cultural, functional, physical, psychological, aesthetic, symbolic, and others. If an understanding of music is to be reached, it is clear that no single kind of study can successfully be substituted for the whole.”

Dentre os aspectos considerados por Merriam (1964), serão aqui destacados aqueles mais diretamente relacionados às seguintes perguntas: Choro – de onde vem? Como acontece?

A história do Choro é composta por informações e conhecimentos de diversas fontes: literaturas (acadêmicas e não acadêmicas), materiais de registro histórico (partituras, gravações e escritos dos próprios praticantes) e tradição oral, transmitida entre praticantes e estudiosos através das gerações. Estas fontes interagem e compõem, atualmente, algumas noções compartilhadas a respeito da história do Choro.

A literatura elaborada, entre outros, por Vasconcelos (1991), Cazes (1998), Albin (2012), Tinhorão (2013) e Pinto (2014) destaca as personalidades do Choro e suas biografias, as principais obras, os processos de formação do gênero, as datas que delimitam ou marcam os acontecimentos mais relevantes e os elementos característicos da prática, como a formação instrumental e a roda de Choro.

Segundo dados contidos nesta literatura, o Choro tem origem na cidade do Rio de Janeiro, a partir da segunda metade do século XIX. Dentre os músicos que participaram deste momento inicial estão o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado (RJ, 1848-1880) a maestrina Chiquinha Gonzaga (RJ, 1847-1935) e o maestro Henrique Alves de Mesquita (RJ, 1830-1906). Produto da fusão de estilos europeus e africanos diversos, como o Batuque, o Lundu, a Polca e a Schottisch, esta música recebeu o nome de “Choro”, cujo sentido admite várias interpretações, de acordo com o tempo e os autores que já se dedicaram ao seu estudo: 1. A maneira sentimental ou “chorada” com que os músicos tocavam; 2. Derivação da palavra *xolo*, baile que os negros escravizados realizavam nas fazendas; 3. O grupo instrumental composto, originalmente, por flauta, cavaquinho e violão; 4. A festa onde se tocava Choro; 5. O próprio gênero musical com sua estrutura definida.

Além destas acepções sobre o significado de “Choro”, há um entendimento, entre praticantes, de que há uma “atitude Choro”, ou seja, uma disposição, uma forma de execução que vai além desta maneira sentimental ou chorada de tocar. Além disso, cabe lembrar que é possível encontrar diversos tipos de práticas de “Choro”. Sob a mesma denominação, podemos ter uma roda de senhores nos fundos de uma garagem residencial ou uma grande roda aberta e pública em um bar badalado, por exemplo.

As composições de Choro apresentam, geralmente, uma estrutura em três partes e, em poucos casos, somente duas partes. Sua forma rondó caracteriza o constante retorno ao “A” (primeira parte), após a execução e repetição de cada uma das outras partes.

Assim, sua estrutura básica é a seguinte: A://B://A/C://A//, onde “A” é a primeira parte, “B” é a segunda, “C” é a terceira e “://” é o ritornelo (repetição).

A modulação entre as partes é outro elemento característico. Assim, se o “A” é em Fá maior, por exemplo, provavelmente o “B” será em Ré menor (tom relativo) e o “C”, em Si bemol maior (tom da subdominante). Se a música for em modo menor, o modelo é o mesmo. Esta lógica modular é um exemplo recorrente, mas não é o único padrão, pois também pode acontecer a manutenção do tom original, modulações para o tom homônimo e/ou modulações para outros tons vizinhos. Percebe-se também a maior recorrência de certos tons, como Fá maior, Ré menor, Dó maior, Lá menor e Sol maior, ou, como diria o flautista Altamiro Carrilho, os “tons de pobre”, aqueles com poucos acidentes – bemóis ou sustenidos.

Violões de seis cordas, violão de sete cordas e cavaquinho são os instrumentos harmônicos sempre presentes em um grupo ou em uma roda de Choro. Já os solistas podem variar: bandolim e flauta como os mais comuns, clarinetes, trompetes, saxofones, acordeom e até mesmo cavaquinho. Instrumentos menos comuns como saxofone, trompete, bombardino e oficleide também marcam presença através de músicos antigos e atuais, como Pixinguinha (RJ, 1897-1973), Albertino Pimentel (RJ, 1874-1929), Anacleto de Medeiros (RJ, 1866-1907), Irineu de Almeida (RJ, 1873-1916), Zé da Velha (1942-) e Silvério Pontes (1960-). O Regional Tocata do Rio já recebeu em suas apresentações na Lona Cultural, por exemplo, músicos saxofonistas, trompetistas, acordeonistas e violoncelistas.

Atualmente, o Choro, enquanto gênero musical, engloba uma série de outros gêneros, como a Valsa, a Polca, a Schottisch, o Maxixe, o Tango, o Baião, o Samba-Choro, o Lundu, a Habanera, a Quadrilha e o próprio Choro, que além de designar o gênero como um todo, designa também o subgênero homônimo. Mesmo que cada um destes exista como gêneros independentes, também compõem o grande arsenal de estilos do Choro. Assim, em uma roda, um show ou um CD de Choro é comum encontrar esta variedade. O que diferencia cada um destes estilos são algumas características musicais como o compasso, o fraseado, a divisão e a acentuação rítmica, os quais irão definir, em cada caso, a sua “levada” (termo utilizado por músicos de música popular, no geral, e pelos integrantes do Regional Tocata do Rio). Segundo os próprios praticantes, é esta levada que define se a música é, por exemplo, um Maxixe ou uma Polca, devendo ao cavaquinho e ao pandeiro a responsabilidade por ditar estas levadas, já que são os instrumentos com maior responsabilidade rítmica no grupo.

2.2 Revisão de literatura

Como um dos métodos adotados para compreender o “como acontece” do Choro, foi realizada uma revisão de literatura, a fim de verificar tanto os conteúdos abordados quanto os procedimentos adotados em pesquisas como esta. Todas as referências descritas a seguir utilizam-se da roda de Choro como um espaço privilegiado de observação, compreensão e análise das dinâmicas e relações existentes na prática do Choro. A roda é, assim, um elemento que recebe recorrente atenção em etnografias sobre o Choro e consiste, aqui também, em meio central de compreensão dos comportamentos que constituem esta prática musical.

Este levantamento, de caráter inicial, parte de algumas perguntas específicas: Quais são os elementos e os conteúdos observados? Como os autores descrevem as práticas? Quais os procedimentos adotados para a realização da observação e da análise? Como a (o) pesquisadora (o) se situa em relação ao campo estudado?

Como fontes de pesquisa, foram utilizadas as seguintes plataformas virtuais: site amplificar.mus.br, anais da ANPPOM, anais do ENABET, anais do SIMPOM, Revista Música Hodie, Periódicos Capes e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. O site amplificar.mus.br, fonte inicial de pesquisa, apontou cem resultados, dos quais classifiquei apenas oito como condizentes com o tema e a metodologia, restrita à abordagem etnográfica. O mesmo procedimento foi realizado nas outras plataformas. Foram selecionados, então, trabalhos que tratassem de etnografias sobre o Choro no Brasil (sem delimitação de período), partindo-se sempre da palavra-chave “choro”. Demais abordagens diferentes da etnográfica não são contempladas nesta revisão, por escolha em dedicar foco a referências que se relacionam mais diretamente com a metodologia desta pesquisa.

No total, foram encontrados dezenove trabalhos, sendo 5 de revistas e periódicos (Periódicos Capes, Revista Música Hodie e Revista Música e Cultura), 26 de anais de eventos (comunicações orais de ABRAPEM, ANPPOM, SIMPOM e ENABET) e 4 de repositórios online (3 dissertações e 1 tese de BDTD). A seguir, constam comentários sobre cinco trabalhos escolhidos. Quatro deles são do mesmo autor, Bertho (2014, 2015, 2017), cujas produções contabilizam um total de oito trabalhos no levantamento geral, incluindo dois em parceria com Nogueira (BERTHO; NOGUEIRA, 2013, 2014). A prioridade dedicada a este autor justifica-se por sua riqueza de assuntos, detalhamento das descrições e simplicidade de escrita, funcionando como referência para esta pesquisa,

tanto com relação aos procedimentos metodológicos quanto aos conteúdos, composição e estruturação textual.

Bertho (2014, 2015, 2017; BERTHO, NOGUEIRA, 2014) busca investigar especialmente aspectos envolvidos com a performance musical e com os valores compromisso, respeito e informalidade, bem como com os sentidos do repertório na roda de Choro, realizando, para isto, pesquisas de campo, entrevistas com participantes e diálogos com literaturas das áreas da antropologia e etnomusicologia. O referencial teórico mais presente em suas pesquisas é Seeger (2008), ao qual recorre no propósito de compreender as práticas musicais não somente a partir do aspecto sonoro, mas igualmente a partir do contexto sociocultural. Dentre as observações e conclusões consta a revelação de aspectos culturais e sociais específicos diretamente relacionados à prática da roda de Choro, como: a variedade de repertório e a existência de diferentes dinâmicas de performance (formal e informal), bem como de diferentes interações e tipos de escuta de acordo com os tipos de performance. Em pesquisa realizada a partir da vivência e observação de rodas de Choro no interior do estado de São Paulo, Bertho (2014) entende tal prática como um “evento performático contemporâneo” e “uma atividade cultural orientada pela prática de repertório, gestos, costumes e valores” (BERTHO, 2014, p. 55). Analisando tanto aspectos de performance quanto contextos sociais e históricos das práticas, são realizadas entrevistas e questionários para os músicos e o público, registros em caderno de campo, descrição detalhada dos eventos e observação participante. Dentre os aspectos observados constam: a expressão musical presente em roupas, atitudes, expressões faciais e gestos; os conflitos e contradições entre “moderno” e “tradicional”, onde as caretas representam os modernos e os durões, o tradicional, em uma referência à expressão facial dos instrumentistas durante a performance musical de cada um dos grupos; a problemática “palco X roda” (formalidade X informalidade) e a comunicação/interação musical entre integrantes e participantes, sejam músicos, público ou demais envolvidos.

Em outro artigo, ainda sobre performance, Bertho (2017) analisa o espaço da roda a partir de aspectos como: diferentes relações e formas de participação que músicos e público estabelecem com a prática da roda de Choro, requisitos necessários aos músicos para participarem da roda, como conhecimentos prévios, construídos com significativa demanda de tempo e prática, por exemplo, e, especialmente, os diferentes modelos de

performance: o participativo e o apresentacional²⁸, presentes na atuação dos músicos e nas suas relações com o público e o ambiente.

Ao repertório e seus sentidos no espaço da roda de Choro, Bertho e Nogueira (2014) revelam estruturas e características próprias desta prática a partir da repetição ou não repetição de músicas. O repertório é um aspecto importante para se entender algumas dinâmicas das rodas, já que é um fio condutor do evento, revelando escolhas, preferências e experiências partilhadas entre os praticantes. A busca por variedade é uma constante. A repetição de músicas, portanto, é prática incomum, o que implica em que os músicos dominem um vasto repertório.

Os valores desta prática musical também são abordados a partir da observação de uma roda de Choro em São Carlos (SP). De um lado, observa-se a intenção comercial do estabelecimento que abriga o evento e, de outro, a proposta cultural das pessoas envolvidas. Através de observação participante e registros etnográficos, o autor busca compreender os valores como compromisso e respeito, atribuídos pelos músicos à prática, e de que maneira o evento se relaciona com os interesses de mercado.

Outros autores relevantes para esta revisão são Lara Filho, Silva e Freire (2011). Em seu artigo, apresentam um estudo de caso a partir de observação de uma roda de Choro em Brasília, utilizando como principal fundamentação teórica o conceito de “ordem musical” (BLACKING, 1995) aplicado à prática do Choro: “há uma ordem que organiza o Choro como sistema musical, e tal ordem é reconhecida pelos chorões, músicos ou audiência” (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011, p. 148). Esta ordem compõe tanto sonoridades (ordem sonora) quanto conceitos, comportamentos e procedimentos (ordem social) subjacentes à performance nas rodas de Choro, categorias intimamente relacionadas ao modelo analítico proposto por Merriam²⁹ (1964).

Identificam-se: 1. Fatores extramusicais que interferem de modo significativo nas performances, como os ambientes e as relações entre participantes, buscando uma compreensão da música vinculada ao contexto geral em que se insere. 2. A presença da polaridade roda/apresentação: defesa de que não há como julgar valor de maior ou menor “autenticidade” em nenhuma das situações, já que ambas participam da história e compõem, juntas, ambientações e dinâmicas próprias do gênero.

²⁸ Em referência a Turino (2008).

²⁹ Embora não mencionado no artigo em questão, o modelo será apresentado na próxima seção deste trabalho.

São descritos, detalhadamente, os seguintes elementos: o lugar, os participantes (músicos e ouvintes), sua classe econômica e escolaridade, o objetivo da roda, o repertório e o caráter híbrido do evento: roda informal x apresentação. Dentre os aspectos evidenciados através das entrevistas constam: a cobrança de boas performances e as comparações entre elas; a existência de critérios para a participação na roda; a importância da vivência na roda para a aprendizagem do gênero; o comando da roda sob responsabilidade de um líder eleito pelos músicos; os duelos musicais entre instrumentistas; a roda como local de formação de vínculos entre participantes; as qualidades referentes aos repertórios, como compositores mais tocados, músicas propícias para improvisos, a existência de regras sobre não repetir músicas; as mudanças ocorridas na dinâmica da roda com o passar das horas, como a organização de músicas lentas no início e músicas mais rápidas no final, a quantidade de ouvintes, o volume das conversas e as reações do público e dos músicos às performances; críticas ao excesso de improviso; mudanças arbitrárias na forma da música e ponderações sobre “manutenção e recriação da tradição musical do Choro” (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011, p. 160). Como conclusão, defende-se que música e contexto são indissociáveis.

Possivelmente pelo caráter breve dos trabalhos descritos acima (todos em estrutura de artigos), os textos apresentam informações breves sobre como os pesquisadores participam dos eventos observados. Descrições mais detalhadas sobre a problematização do ponto de vista e o envolvimento dos próprios pesquisadores nas suas pesquisas certamente renderiam material proveitoso para os estudos. Portanto, como proposta para uma abordagem mais aprofundada em pesquisa etnomusicológica, registro as seguintes perguntas como relevantes: de que lugar a observação é realizada (se de fora ou de dentro), tocando junto ou somente observando? Qual é a relação que o pesquisador tem com aquele grupo? Há quanto tempo frequenta aquele ambiente? O pesquisador já participou de outras formas que não fosse pesquisando? Como aconteceu a inclusão da sua presença naquele ambiente?

Como pontos positivos, destaco a variedade de conteúdos abordados e o aproveitamento obtido a partir das observações e participações em campo, que deixam evidentes o engajamento dos autores e as ricas possibilidades que a etnografia proporciona às pesquisas.

2.3 Roda de Choro – concepções, comportamentos e sonoridades

A roda de Choro, nas palavras do nosso bandolinista Newton Nazareth:

Trata-se de um encontro organizado por um grupo de músicos amantes desse estilo musical, que se reúne em dias previamente combinados e executam as composições variadas sem ensaio. Às vezes, há o contato prévio do instrumentista executante com os acompanhadores e combinam a apresentação desta ou daquela música, facilitando dessa forma a participação no grupo. Esse procedimento proporciona a todos uma revisão do repertório antes do evento, eliminando dessa forma a surpresa, que nem sempre é agradável para o companheiro.

As “Rodas de Choro” geralmente são padronizadas com a seguinte composição: flauta, bandolim, violão 7 cordas, violão 6 cordas, cavaquinho e pandeiro. As participações dos músicos são organizadas no sistema de rodízio e às vezes, este ou aquele convidado aguarda a sua vez para atuar. [...] Os anfitriões sempre anunciam os nomes e agradecem a visita e, como é lógico, são “intimados” a dar uma “canja”. (NAZARETH, 2019, p. 98).

Percebemos, nesta descrição do Nazareth, muitas características relacionadas aos comportamentos dos participantes na roda, como o anúncio dos nomes e agradecimentos pelos anfitriões, a espera da sua vez para tocar, a “intimação” para dar uma “canja” e o ato de combinar esta ou aquela música, facilitando, desta forma, a participação no grupo. Há, também, a presença de concepções sobre a roda de Choro, manifestas em: “trata-se de um encontro organizado por um grupo de músicos amantes desse estilo musical” e “as ‘Rodas de Choro’ geralmente são padronizadas com a seguinte composição: flauta, bandolim, violão 7 cordas, violão 6 cordas, cavaquinho e pandeiro”.

O Nazareth não salienta as características especificamente sonoras da roda, mas sim o conceito que ele próprio tem desta prática, mediante vivência, bem como as características e ações relacionadas aos participantes. Encontramos aqui, uma evidência da concepção de Merriam (1964) sobre música:

A música é um fenômeno exclusivamente humano, que existe apenas em termos de interação social. Isto é, é feito por pessoas para outras pessoas, e é comportamento aprendido. Não existe e não pode existir por ou para si mesmo: deve haver sempre seres humanos fazendo algo para produzi-lo³⁰. (MERRIAM, 1964, p. 27, tradução nossa).

Em cada prática compartilhada por um determinado grupo de pessoas, há um conjunto de costumes, concepções e comportamentos que a caracterizam e identificam, os quais Campbell (1990) define como “regras subentendidas, não escritas, pelas quais as

³⁰ “Music is a uniquely human phenomenon which exists only in terms of social interaction; that is, it is made by people for other people, and it is learned behavior. It does not and cannot exist by, of, and for itself; there must always be human beings doing something to produce it.”

peças se guiam” (CAMPBELL, 1990, p. 9). Estas regras compartilhadas constituem-se em características estruturantes que guiam o fazer e que perduram no tempo, tornando-se inerentes à prática. A “organização dos músicos no sistema de rodízio”, por exemplo, é uma destas regras subentendidas da roda de Choro, que não é escrita nem explicada aos novatos, mas entendida e absorvida no decorrer da prática.

Bertho (2017) define a roda como “um espaço destinado à performance musical onde o Choro começou a ser praticado e atualmente é o principal meio para que esse gênero se desenvolva” (BERTHO, 2015, p. 46). Segundo Aragão (2011), “o termo ‘roda de choro’ é utilizado nos dias atuais para designar o momento do encontro dos instrumentistas de choro” (ARAGÃO, 2011, p. 86). Este momento de encontro, atualmente, pode se dar de diferentes formas e em variados contextos. Desde os quintais das casas, passando por bares e restaurantes, até casas de shows e teatros, os lugares em que a roda acontece ditam muito da dinâmica deste evento. Lugares residenciais, geralmente, propõem um caráter informal à roda, ainda que haja festas domiciliares onde músicos são contratados para tocar Choro. Lugares para o grande público, por sua vez, propõem um tom mais formal e costumam promover eventos onde a roda é uma atração e os músicos são remunerados. Estas rodas, em ambos os contextos podem ser “abertas” ou “fechadas”, ou seja: podem permitir, ou não, a participação à vontade de músicos que forem chegando.

As rodas de Choro promovidas pelo Regional Tocata do Rio, desde os ensaios até as apresentações, são rodas fechadas onde não há remuneração envolvida. Há, eventualmente, músicos convidados e situações de trabalhos remunerados e isto será melhor descrito na seção “Apresentações eventuais”, do terceiro capítulo. No evento público que promovemos na Lona Cultural de Jacarepaguá, a roda é o elemento principal e tem um caráter de apresentação, sendo acompanhada pela atenção integral e silêncio do público. Entretanto, o mesmo não acontece em qualquer roda de Choro pública, onde, dependendo do ambiente, há excesso de barulho do público, que participa não só ouvindo, mas também comendo, bebendo e conversando.

Trata-se, em quaisquer dos casos, de um espaço de performance e de um momento de encontro. Porém, devido à tendência (cada vez mais forte no decorrer dos tempos) de agregar música, consumo e entretenimento, a roda sofreu processos consideráveis de mudança e ressignificação. Portanto, é necessário atentar para as transformações que a roda de Choro sofreu desde o início de sua prática até os dias de hoje.

Merriam (1964) propõe um entendimento integrado da música enquanto fenômeno humano, que não pode ser definido apenas como fenômeno sonoro, mas como produto dos comportamentos, da organização e das decisões individuais e coletivas: “toda música é um comportamento padronizado; de fato, se fosse aleatório, não haveria música. A música depende da afinação e do ritmo, mas apenas quando estes são acordados pelos membros da sociedade em questão³¹.” (MERRIAM, 1964, p. 27, tradução nossa). Entende-se, deste modo, que concepções, comportamentos e sonoridades são elementos inter-relacionados, constituindo-se em produtos uns dos outros.

Assim, Merriam (1964) apresenta um modelo teórico que contempla três níveis analíticos, todos conectados entre si e sustentados pelo conceito do comportamento musical: 1. As concepções sobre música; 2. Os comportamentos relacionados à música; 3. O som musical propriamente dito. O primeiro nível refere-se aos conceitos que os sujeitos têm sobre o que é e/ou deveria ser aquela música que praticam. O segundo nível refere-se aos comportamentos, que podem ser de três tipos: físico (a manifestação corporal ao se fazer música), social (os comportamentos associados ao papel de músico ou não músico e as interações entre os sujeitos no fazer musical) e verbal (o falar sobre a música). O terceiro nível, considerado produto do segundo, corresponde ao sistema e à estrutura sonora. Assim, são os conceitos que permitem a manifestação dos comportamentos, e são estes, por sua vez, que permitem a produção dos sons: “sem conceitos sobre música, o comportamento não pode ocorrer, e sem comportamento, o som da música não pode ser produzido³².” (MERRIAM, 1964, p. 33, tradução nossa). A partir destas ideias, seguiremos com a descrição da roda de Choro, tanto sob o ponto de vista dos participantes desta pesquisa, quanto de concepções gerais presentes em literatura de referência sobre o tema.

A roda, como o próprio nome sugere, acontece com os músicos sentados e dispostos em círculo ou semicírculo, com espaço disponível para eventuais músicos interessados em participar. Esta disposição permite que todos os participantes se vejam e se escutem bem. O número de instrumentistas acompanhadores (violões e cavaquinhos) geralmente é maior do que o número de instrumentistas solistas. Os primeiros costumam tocar em todas as músicas, já os segundos revezam-se, de acordo com a ordem apresentada na roda,

³¹ “All music is patterned behavior; indeed if it were random, there could be no music. Music depends upon pitch and rhythm, but only as these are agreed upon by members of the particular society involved.”

³² “Without concepts about music, behavior cannot occur, and without behavior, music sound cannot be produced.”

em sentido circular. Se há, por exemplo, um bandolim, um clarinete e uma flauta, cada um toca uma música, sem que um deles toque duas músicas consecutivas³³. Pode acontecer, no entanto, que repitam, dependendo da empolgação ou do pedido específico de músicas. Quando é a vez do bandolim, por exemplo, ele escolhe a música, mas os outros solistas também podem participar tocando as repetições das partes, ou realizando contracantos. Os músicos solistas, ficam, assim, à vontade para tocar sempre ou não, escolhendo solar, geralmente, as músicas que conhecem melhor. Já os acompanhadores costumam tocar mesmo que não conheçam a música. Neste caso, eles tocam mais atentos ao solo e aos outros acompanhadores e, se a música for difícil, tocam mais discretamente.

Há um consenso implícito sobre o repertório: a variedade, que implica na não repetição de músicas. Quando certa música é tocada, ela raramente volta a acontecer, a não ser que algum participante (músico ou ouvinte) solicite a repetição. As músicas são muito associadas aos seus compositores, sendo comuns comentários sobre eles ao fim das respectivas músicas. Quando a música não é muito conhecida, costuma-se ouvir “de quem é isso, hein?”, ao que alguém responde, com seguidos comentários do tipo: “ah, conheço...”, “já toquei com ele (a)”, “tocava muito bem” etc.

O Regional Tocata do Rio procura executar músicas dos mais variados compositores, sem preferências ou restrições. São sempre presentes tanto os compositores consagrados quanto os menos conhecidos, inclusive os próprios participantes, como o violonista Zé e amigos próximos do Regional, como o já mencionado violonista Cidinho e o bandolinista Déo Rian. Em outros grupos, ambientes e rodas, porém, há preferências e restrições por determinados compositores. O Jota observa, por exemplo, que raramente se toca Waldir Azevedo nas outras rodas que ele frequenta. Sobre este mesmo compositor, o João declara o seguinte:

O repertório dele, em função da necessidade de sobrevivência, ele fechou contrato com uma gravadora e gravava o que a gravadora determinava. E isso era uma época, início da década de 1950, final de 1940, era uma época em que inventaram aquelas vitrolinhas pequenininhas e as pessoas compravam disco pra fazer festa em casa com o disco. Então gravavam-se músicas pra serem dançadas. Aí ele gravou Conga, Frevo, Baião... gravou Mambo, Rumba, Fado, gravou um monte de ritmo que não tinha nada a ver com Choro. Só que ele tem um histórico de Choro maravilhoso e que é meio desprezado no Rio de Janeiro. A não ser os cavaquinhistas, que ainda tocam alguma coisa dele. Mas os músicos do Rio de Janeiro, a elite do Choro do Rio de

³³ Esta é uma espécie de regra implícita. Porém, como bem lembra Pedro Aragão na revisão desta pesquisa, este procedimento não acontece sempre ou necessariamente, pois há sempre os “fominhas”, aqueles solistas que querem tocar a toda hora.

Janeiro não gosta do Waldir. Não gostam do Waldir por tabela, porque quem não gostava do Waldir era o Jacob. Na realidade, o Jacob tinha inveja, porque o Jacob não ganhava dinheiro com música, e o Waldir sobreviveu de música. [...] Aí o pessoal despreza: “Ah, o repertório dele é porcaria.” Claro, ele gravou um monte de porcaria. Mas ele tem Choros maravilhosos, que só a gente toca esses Choros dele praticamente, e algum cavaquinho ou outro, muito raro. (João, registro em áudio, 15Nov.2018).

O Marlindo concorda com este depoimento do João e complementa, dizendo que o Waldir agradava o público: “e não era o público só do Choro, era o público em geral. Brasileirinho tocou no mundo inteiro, entendeu?” A “elite do Choro” carioca a qual o João se refere são os “grandes músicos de Choro”, que conquistaram projeção e reconhecimento profissional, explica ele.

Mesmo que a roda seja uma prática coletiva, a individualidade também se manifesta, não só através dos solos e das comparações das performances entre os músicos, mas por todo o investimento de estudo e prática anterior, realizado por cada músico, individualmente.

Uma grande parcela do aprendizado acontece, de fato, no momento mesmo da roda, nas interações entre os músicos. Mas para que esta interação aconteça é necessário um domínio mínimo da técnica instrumental e do repertório, que acontece individualmente. Este estudo solitário é como um investimento que renderá resultado posteriormente. Nota-se que o Choro permite que o investimento solitário se concretize no coletivo, no compartilhamento com os pares, e isto se traduz em satisfação e motivação.

Há alguns rituais de participação na roda de Choro, como a já mencionada espera dos solistas por sua vez de tocar. Outros comportamentos também fazem parte do ritual, como o “cortejo” de um músico novo na roda, que é melhor recebido quanto mais discreta for sua atitude. E mesmo para os já familiares e experientes, é necessário manter algumas regras de boa convivência. A seguinte história, contada pelo Zé, ilustra bem o assunto: “eu toquei muito com o Voltaire. A gente foi tocar uma vez na casa do Luizinho, lá na Taquara, e ele ficava querendo ensinar às pessoas. Aí o outro chegou e disse pra ele: ‘mas você veio aqui pra tocar ou pra ensinar?’ Ah, aí o tempo fechou...” (José, registro em caderno de campo, 25Nov.2018). Da mesma forma, Luciana Rabello relembra os procedimentos nas rodas com os mais velhos: “a gente chegava nas rodas e esperava que os mais velhos chamassem a gente. Não era show, era roda. A gente não ia lá pra se exhibir” (Luciana em depoimento público à Casa do Choro, 17Dez.2018).

Estes dois depoimentos revelam que respeito, paciência, escuta e discrição são princípios valorizados nesta prática, ao passo que o exibicionismo não é bem-vindo. O silêncio entre as músicas, já citado anteriormente pela cavaquinista Luciana, é um elemento valorizado e citado por ela como referência a “como toda roda de Choro deve ser”, mas não é presente em quaisquer rodas de Choro. Estes são alguns dos valores que orientam a prática e, embora não sejam verbalizados, existem implícitos. Segundo Salgado,

Cada prática de música dispõe, mais ou menos explicitamente, noções que orientam a apreciação e realização dessa música, e que orientam também os modos de convívio entre os participantes. A essas noções – capazes de expressar sinteticamente processos diversos de eleição/rejeição que afetam desde materiais sonoros até comportamentos – podemos chamar valores, e na pesquisa etnomusicológica cabe-nos conceber maneiras efetivas de observá-los e elaborar sobre suas possíveis evidências na prática musical. (SALGADO, 2010, p. 7).

Pontuar estes valores é importante pois são eles que permitem que a roda seja um evento agradável, divertido e proveitoso. Afinal, muito da motivação envolvida no fazer musical envolve diversão, prazer e boa convivência. Como visto no capítulo anterior, “ótimo ambiente”, “ótimo relacionamento” e “prazer de tocar Choro” foram expressões utilizadas pelos participantes como motivações para a sua permanência nesta prática musical³⁴. Uma vez que existam valores básicos que fundamentem e permitam que esta motivação aconteça, torna-se importante examinar “em termos sociais e interpessoais o que existe ‘por dentro’, ‘em torno’ ou ‘além’ do discurso sonoro” (SALGADO, 2010, p. 5), a partir do já mencionado modelo teórico proposto por Merriam (1964).

Percebemos que a roda é um espaço que permite observações significativas sobre a prática do Choro. Definida como “evento social”, “ritual” (CAZES, 2011) ou “ambiente de interações musicais” (BERTHO, 2013), ela é um denominador comum entre praticantes do gênero. Mesmo que se trate de músicos diferentes, em lugares diferentes, com preferências de repertório diferentes, a estrutura, as sonoridades, os comportamentos e as concepções dos músicos sobre este evento são próximas e guardam conhecimentos e ações em comum, pois compartilham dos mesmos fundamentos. Pinto (2001) define performance como “um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências”

³⁴ É importante observar, no entanto, que em outros lugares e ocasiões a roda de Choro pode apresentar também espaço para duelos entre músicos. Sobre este assunto, conferir LARA Filho *et al*, 2011, p. 157.

(PINTO, 2001, p. 228). E é na roda que estas experiências proporcionadas pelo Choro encontram lugar.

Até então, os níveis da concepção e do comportamento (físico, social e verbal) receberam maior atenção nesta dissertação. No próximo capítulo também serão feitas considerações sobre o produto sonoro das práticas musicais do Regional Tocata do Rio, através da descrição dos ensaios e das apresentações.

3 As práticas musicais

3.1 Os ensaios

Os ensaios do Regional Tocata do Rio são, geralmente, realizados na casa do violonista Marlindo Barbosa, aos domingos de manhã, começando às 9h e terminando às 12h. Algumas vezes, porém, realizamos ensaios na casa da flautista Marina ou na barbearia do violonista José, sempre aos domingos e no mesmo horário. Estas rodas não são abertas a músicos visitantes, já que têm um propósito a ser cumprido exclusivamente pelos músicos do Regional: ensaiar o repertório a ser apresentado na Lona Cultural de Jacarepaguá, no primeiro domingo do mês seguinte. Os ensaios, assim, acontecem nos outros três domingos de cada mês.

O espaço necessário para a sua realização é pequeno, já que somos somente sete pessoas e permanecemos sentados quase o tempo todo. Na lista de materiais necessários constam: respectivos instrumentos musicais, três estantes, três cadernos de partituras, relação das músicas a serem ensaiadas, lápis para anotações, afinadores, uma caixa de som para o bandolim, sete cadeiras e uma mesa. Além disso, há alimentos e bebidas para o lanche, que acontece no meio do ensaio, dura cerca de quinze minutos e costuma acompanhar comentários engraçados como: “Oba, o cachê chegou!” ou “Vocês vieram aqui pra tocar ou pra comer?”

A disposição dos músicos é sempre a mesma, com os violões e cavaquinho próximos, bem como os dois pandeiros e os dois solistas. Esta proximidade permite uma comunicação mais eficiente entre os músicos que precisam trocar ideias constantemente. Cada músico permanece no seu lugar, do início ao fim do ensaio. Esta é uma característica comum em qualquer roda de Choro, aliás, onde os corpos dos músicos participam de maneira pouco expressiva: não há movimentos amplos ou dança; também são raras expressões faciais diferentes daquelas de seriedade e concentração. Nota-se, porém, que a expressão facial é um fator que varia de acordo com o tipo de performance. Como observa Bertho (2014), o Choro moderno, que tem o palco como lugar representativo, apresenta músicos mais soltos e expressivos corporalmente, enquanto o Choro tradicional, que tem na roda seu ambiente por excelência, preserva corpos e gestos mais contidos. As manifestações corporais em cada um dos casos são relacionadas, por Bertho (2014), a valores como despojamento, de um lado, e seriedade e respeito ao repertório, de outro. Assim, teríamos as “caretas” representando o moderno e o palco, e os “durões”,

representando o tradicional e a roda informal, perfil este com o qual o Regional Tocata do Rio se identifica.

Os ensaios têm compromisso com o tempo, com quem tocará e com o que será tocado. Boa parte do cumprimento destes compromissos é administrada pelo líder João, responsável por contactar cada um dos músicos, confirmar ensaios, ordenar o repertório e oferecer carona para três dos integrantes. João costuma brincar com o fato de não ter WhatsApp e, ainda sim, ser o único responsável pela comunicação: “O único que não tem zap sou eu e eu sou o único que lembra dos ensaios”. Ele justifica sua aversão ao uso de celular da seguinte maneira: “O celular aproxima quem tá longe, mas afasta quem tá perto. Não tenho zap e é uma paz tremenda” (João, registro em caderno de campo, 05Jan.2020).

Quanto ao repertório, os solistas escolhem as músicas e o João determina a ordem em que estas músicas serão tocadas. Mesmo que haja uma ordem predeterminada de músicas, os solistas têm liberdade para sugerir a ordem de execução, dependendo da sua necessidade de aprimoramento. Sempre escrita à mão pelo João, copiada em xerox e distribuída para cada músico no início de cada ensaio, a folha onde consta o repertório também contém os seguintes dados: local da apresentação, data, nome do grupo, compositores e tons das respectivas músicas.

No total, o repertório conta com, aproximadamente, vinte e quatro músicas, doze para cada solista, e é variado a cada mês, com grande diversidade de compositores. Ainda que os solistas tenham cada um o seu repertório, os dois sempre procuram conhecer e participar um do repertório do outro, intercalando os solos e compartilhando, anteriormente, partituras impressas ou via e-mail. As exceções são aquelas músicas difíceis para um ou outro instrumento, por conta da tessitura, da tonalidade ou da digitação. Nestes casos, somente um dos solistas toca. As músicas que não ficam muito boas, de acordo com a avaliação geral do grupo, sempre são ensaiadas novamente no final, quantas vezes forem necessárias e o tempo permitir, até a maioria do grupo sentir que o resultado sonoro está satisfatório. Caso contrário, volta-se a ensaiar a mesma música no domingo seguinte.

O fato de a flautista ler partituras com facilidade é motivo de surpresa entre os demais músicos, mas a própria flautista considera uma habilidade comum para instrumentistas de sopro com formação acadêmica em música. A utilização da partitura, aliás, é uma prática mal vista por alguns músicos de Choro tradicionais. Isto porque o saber tocar de cor é uma habilidade caracterizante desta prática: valoriza-se o uso da memória como ferramenta para uma maior liberdade criativa, interpretativa e de interação

entre os músicos. O bandolinista Nazareth reforça esta concepção ao falar sobre seu amigo Rossini: “Ele aprendeu partitura depois. Não lia nada e fez um monte de música bonita” (Nazareth, registro em caderno de campo, 24Mar.2019). Como observa Gadelha (2009), a transmissão do Choro apoiou-se, essencialmente, na tradição oral. Ainda que alguns compositores antigos e importantes para o gênero, como Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazareth, registrassem e tocassem suas composições em partituras, “a tradição oral é ainda o alicerce da transmissão e renovação desse patrimônio cultural [...] Os modos de aprendizado do Choro, embora utilizem todas estas tecnologias, estão ligados ao ato de ouvir e assimilar intuitivamente ritmos, melodias e harmonias” (GADELHA, 2009, p. 88).

Entre os integrantes do Regional, entretanto, o uso da partitura sempre foi uma prática bem recebida. Com o tempo, além da Marina, o Marlindo e o João também passaram a utilizar registros escritos das harmonias que geravam dúvidas. A única crítica sobre esta prática no grupo foi feita pelo bandolinista Nazareth, quando em certo momento o João atrasou o prosseguimento do ensaio para buscar e preparar a folha certa na sua estante: “Tú começou com esse negócio de ler de uns tempos pra cá. Antigamente tú tocava isso tudo de cor.”, ao que o João respondeu: “Tocava errado. Por isso que comecei a ler” (Nazareth; João, registro em caderno de campo, 05Jan.2020).

De fato, a partitura fornece conforto e segurança, além de permitir que toquemos uma grande variedade de músicas. Sua credibilidade fica evidente quando recorremos a ela em caso de dúvidas com relação ao solo ou à harmonia de determinada música. Junto à partitura, as gravações em CDs ou vídeos do YouTube também são referências muito utilizadas.

O violonista Zé costuma lamentar o fato de não saber cifra, dizendo que se tivesse condições de estudar, seria um bom músico. Em contrapartida, ele apresenta uma grande facilidade em pegar os acompanhamentos de ouvido, como se verifica na conversa a seguir, registrada no ensaio em 25Nov.2018:

Zé: – Agora eu acho o Choro, pra quem toca, difícil, né. O Choro, de um modo geral. Você sabe muito bem que pra se acompanhar o Choro... Principalmente eu que não leio nada, tem que adivinhar. Mas a coisa entra naturalmente. Porque... quando eu comecei, naquela época não tinha cifra nos métodos. Era primeira, segunda, preparação... Era isso, em todos os tons. Relativo, depois vem bemol, sustenido. Eu aprendi assim.

Marina: – Então você aprendeu lendo método também ou só de ouvido?

Zé: – Método.

Marina: – Mas se botar uma cifra, você sabe ler a cifra?

Zé: – Não. Eu não tive oportunidade de estudar música. Mas eu acho que se tivesse tido a oportunidade, eu seria um bom músico, sabe?

Marina: – Mas você já é um bom músico, Zé.

Zé: – É, mas eu digo... Lendo partitura. Deveria ser melhor. Ou então não era, não sei.

Nazareth: – Tá em tempo ainda, Zé. Tá em tempo de estudar ainda.

Zé: – Não, agora não. Nessa altura do campeonato... Mas também não quero.

Marina: – Porque você tem tanta facilidade de pegar de ouvido...

Zé: – É, porque o Choro se consiste de duas ou três partes, né. Se for em Sol: é Sol, relativo, que é Mi menor, ou então pra Mi maior, ou então pra Dó maior.

João: – Os caminhos tradicionais a gente já tem na cabeça. Mas acontece que tem um monte de Choro que vai por uns caminhos que não são tradicionais. E esses a gente lê.

Marina: – Mas mesmo esses o Zé pega. (Zé, Marina e João, registro em áudio, 25Nov.2018).

Em outra ocasião, o João comentou sobre o Zé: “Ouvido de viciado é fogo. Na gravação não tem esse baixo não. Mas você viu que o Zé fez?” Então, o Zé respondeu: “É porque tem um espaço grande pra fazer.” Percebe-se que há, no caso do violonista Zé, uma aprendizagem e uma prática fundamentadas na intuição musical, exemplificando os modos genuínos de aprendizado e transmissão do Choro, demonstrados por Gadelha (2009). Por outro lado, observamos que seus estudos e prática não se limitam à intuição, mas fazem uso também de outras ferramentas, como a internet:

Jota: – Hoje os violões estavam afiados!

Nazareth: – O Zé deve tá fechando a barbearia mais cedo pra estudar.

Zé: – Eu não estudo nada.

Marina: – Você só toca mesmo aos domingos com a gente, Zé?

Zé: – Só aos domingos. A não ser quando a música é muito braba, aí eu vou lá no YouTube e fico tocando junto. (Jota, Nazareth, Zé e Marina, registro em áudio, 27Jan.2019).

O YouTube é um grande aliado dos nossos estudos individuais, inclusive. O João declara sua preferência pelo uso desta plataforma, ao invés dos CDs: “Antes eu estudava ouvindo junto com o CD. Hoje é no YouTube porque além de poder parar na hora que quer, não precisa afinar, já vem afinado no diapasão. Nas gravações você tinha que afinar de acordo com a gravação” (João, registro em áudio, 30Dez.2018). Este inconveniente era provocado pelas distorções sonoras das gravações antigas, que obrigavam os músicos a adaptarem as afinações de seus instrumentos antes de tocarem sobre elas.

Estes estudos individuais antecedem os ensaios e são praticados, em maior ou menor frequência/intensidade, por todos os integrantes, em suas respectivas casas. Estes estudos são procedimento muito comum em nossa cultura musical, podendo estar ou não atrelado a uma apresentação posterior. Salgado (2005) caracteriza esta fase como a

“preparação”, enquanto a “realização” compreende os momentos de apresentação, com ambas formando o ciclo da produção musical. Assim, a performance pública é tanto resultado dos estudos individuais e dos ensaios em grupo quanto estímulo para a sua realização. Bertho (2017) observa que esta fase de preparação pode acontecer de formas diferenciadas:

Em uma roda de choro a participação depende de uma preparação individual e de um conhecimento prévio, que geralmente leva tempo para ser assimilado [...] Convém mencionar que a aquisição do conhecimento necessário para participar de uma roda de choro leva tempo e pode ocorrer de maneiras diversas: desde esforços individuais, como é o caso dos músicos que aprendem a tocar “de ouvido”, até o aprendizado formal, característico das instituições que possuem cursos específicos para ensinar choro. (BERTHO, 2017, p. 3).

Marlindo realiza uma interessante comparação, indicando uma crítica ao nosso nível de comprometimento, tanto com os estudos individuais quanto com os ensaios em grupo: “Lá no Época de Ouro o pessoal estudava era em casa, cada um sua parte. Quando juntava, era pra tocar junto, não pra ensaiar” (Marlindo, registro em caderno de campo, 03Mar.2019). Ao comparar o Regional Tocata do Rio ao Conjunto Época de Ouro, um grupo de Choro de alto prestígio, Marlindo sugere um maior empenho dos seus colegas. Seu comentário reflete a valorização dada ao momento solitário como um investimento e uma oportunidade de aperfeiçoamento musical, de forma que o que acontece nos ensaios tem relação direta com o estudo individual que cada um faz em suas casas.

No primeiro capítulo, citei o repertório como um elemento que atribui valor à atuação do Regional Tocata do Rio, devido à grande variedade de músicas que pesquisamos, tocamos e apresentamos. A busca por novidade é, portanto, uma constante na nossa prática musical, e isto implica em que os músicos dominem um vasto repertório. Algumas características quanto ao repertório são bem claras no nosso grupo e destaco três: 1. Procuramos divulgar músicas pouco conhecidas, sejam antigas ou recentes. 2. Não restringimos nossas preferências a este ou aquele compositor, ao contrário, vemos beleza e apreciamos muitos deles. 3. O tempo que destinamos à música é dedicado a conhecer, ensaiar e tocar um número maior de Choros, de maneira básica. Assim, aprimorar cada música, criar arranjos próprios ou imprimir uma identidade à nossa interpretação não é uma prioridade.

Através do repertório é possível perceber um compartilhamento de conhecimentos e hábitos musicais que otimizam o ensaio. Para que uma interação musical aconteça de forma harmoniosa e satisfatória, é preciso, por exemplo, que os integrantes saibam a

tonalidade daquela música. Alguns Choros são executados em tonalidades alternativas, mas a grande maioria já apresenta um tom específico que é o “tom original”, geralmente aquele utilizado na gravação de referência da música. O andamento também precisa ser condizente: não pode ser muito rápido, nem muito “arrastado”, senão “descaracteriza a música”. Quanto à forma, há Choros de somente duas partes, ou que não repetem a primeira parte, ou que abre espaço para o improviso na terceira parte etc. E estes assuntos nem sempre precisam ser lembrados ou combinados, já que a própria experiência fornece os conhecimentos necessários para o entendimento do que vai acontecer.

3.1.1 Analisando conteúdos

Com o objetivo de compreender as dinâmicas e os conteúdos presentes nos ensaios, bem como as concepções, comportamentos e sonoridades (MERRIAM, 1964) que compõem este momento, realizei a análise integral das gravações de três ensaios do Regional Tocata do Rio, elencando os assuntos e suas respectivas menções, com a quantidade e os exemplos do que os participantes dizem a respeito. Acredito que pensar e ordenar os assuntos também ajude a ordenar o entendimento, possibilitando uma boa exposição do que acontece nos ensaios e contribuindo para uma descrição mais detalhada da prática.

As categorias presentes na coluna “Assunto” foram determinadas por mim. A maioria delas, a partir do vocabulário utilizado pelos próprios participantes, como: “afinação”, “andamento”, “convenção”, “digitação”, “dinâmica”, “harmonia”, “melodia” e “levada”. Outras não são do vocabulário do grupo, mas são termos do vocabulário técnico musical que julguei apropriados por reunir os conteúdos afins em um só conceito, como: “expressão”, “divisão rítmica” e “forma”. O termo “expressão”, por exemplo, engloba recursos musicais como articulação e ornamentos (termos técnicos) e dinâmica (termo utilizado pelos participantes).

Esta classificação é arbitrária, de certa forma, embora não pretenda ser definitiva nem rígida. Por isso, as categorias podem se modificar, ampliar, reduzir ou serem remanejadas conforme o aperfeiçoamento da análise. Como Merriam (1964) mesmo propõe, as categorias se inter-relacionam: por exemplo, “afinação” pode referir-se tanto a concepção quanto a sonoridade, já que parte de uma ideia que gera um resultado sonoro e por isso pode aparecer em ambos os quadros.

Todos os exemplos são falas dos participantes, portanto, subentende-se o uso de aspas em cada uma delas. O número de exemplos não reflete o número de menções. Assim, as falas apresentadas são demonstrações.

Quadro 1. Conteúdos do ensaio 17Fev.2019

Assunto	Menções	Exemplos
Afinação	1	Tá afinado, hein.
Andamento	8	Tá caindo muito, ele é bem mais andado.
		Tá correndo, pode ser um pouquinho menos.
		O andamento tem que ser esse, sambado mesmo.
		Na realidade, quem toca isso toca mais depressa ainda.
		É lento pra chuchu, hein. Isso aí é Choro lento.
		Vai acelerar!
		A primeira tem que ser mais lenta, senão não destaca a segunda parte que é mais acelerada.
Convenção	5	Quem começa é a flauta ou violão.
		Faz um baixo de sol maior aí.
		Aí o final a flauta faz.
		Essa não tem baixaria, né? Vai direto.
		O pandeiro para aí.
Digitação	2	Essa digitação é difícil pra caramba pra bandolim.
		Eu tô com o dedo frio.
Divisão Rítmica	1	Vou ter que refazer a partitura porque tá errada a divisão.
Expressão	8	Aqui corta, é seco. Só no final é que deixa soar.
		Tem uma pausa aí, um espaço. Como que chama isso?
		Deixa soar.
		Cortou!
		Baixinho...
		Atenção à dinâmica, é pianinho.
Forma	9	Não repete a primeira de novo?
		Agora é o A ou é a Introdução?
		Segunda! Primeira!
		Repete a terceira!
		Outra vez!
		Introdução!
		É duas vezes a primeira, duas vezes a segunda e uma vez a primeira pra encerrar.
Harmonia	5	É sol maior a última nota.
		Aqui é Dó maior com sexta.
		Entra no fá com a sétima maior.
		Fá! Sol sustenido! Lá maior! Ré sete! Sol sete!
Levada	2	É Choro. E a terceira parte é Polca.
		Malandrinha é um Schottisch.
Melodia	2	Tem uma nota errada aí.
		Tá errada a nota.
Tonalidade	2	Qual é o tom? Fá maior.

Fonte: elaboração da autora, a partir de áudio do ensaio em 17Fev.2019.

Quadro 2. Conteúdos do ensaio 27Jan.2019

Assunto	Menções	Exemplos
Afinação	1	Toca o dó aí.
Andamento	11	Um pouquinho mais andado.
		Como é o andamento mesmo que você vai fazer?
		Não tá muito rápido não?
		O andamento que eles gravaram é esse.
		A gente puxou rápido demais.
		Tá bom o andamento?
		Tá caindo, Severino.
		Isso é mais andado.
Convenção	4	Segura esse andamento!
		Tá entrando muito antes ou muito depois.
		Parou antes da hora.
		Essa parte não tem pandeiro não.
Digitação	1	Quando ralenta o pandeiro não toca.
		É muita mudança de região, é horrível pra bandolim.
Expressão	4	Corta todo mundo.
		Quando começa a segunda, é pianinho.
		Crescendo!
		Tem um trinado que a gente vai ter que fazer, violão e cavaquinho, bonito pra caramba.
Forma	4	Não repete, senão vai ficar muito grande.
		Primeira!
		Outra vez!
		A segunda é uma vez, só que a gente divide ela.
Harmonia	8	Termina em si menor.
		Marlindo, se você quiser pode pegar essa cifra aqui depois pra corrigir.
		Aqui começa com lá sete.
		Nessa parte pode fazer isso aqui [tocando a harmonia].
		Pode fazer no violão. Não tem na gravação, mas cabe certinho.
Levada	5	É choro lento.
		Isso é Choro sambado.
		É maxixe.
		O problema dessa levada é o contratempo.
Melodia	3	Eu não consegui pegar as notas, e você pegou.
		Preciso melhorar a segunda, tô errando ainda.
		Eu não tô sabendo pegar essa parte aqui. Quais são as notas?
Tonalidade	2	– Qual é o tom?

Fonte: elaboração da autora, a partir de áudio do ensaio em 27Jan.2019.

Quadro 3. Conteúdos do ensaio 15Nov.2018

Assunto	Menções	Exemplos
Andamento	6	O andamento tem que ser mais rápido. Tá muito lento isso.
		Isso é bem mais rápido.
		Esse andamento tá bom.
		Faz devagar a terceira, Zé.
		Vamos no andamento certo agora?
		Tá muito mole essa música.
Convenção	3	Já era pra você ter entrado, rapaz.
		Não dá pra esperar um compasso aí não?
		Na terceira tem essa parada pra entrar.
Divisão rítmica	2	Me ajuda nessa divisão que eu tô errando.
Expressão	1	Vai cortar!
Levada	2	O que que é “Diabólica”, é Choro?
		A primeira parte dessa música parece maxixe, mas é Choro.
Melodia	3	A terceira é difícil [solo].
		O solo dessa música é ruim.
		Essa música é ruim pra flauta, não tem uma pausa pra respirar.

Fonte: elaboração da autora, a partir de áudio do ensaio em 15Nov.2018.

Quadro 4. Outros conteúdos presentes nos referidos ensaios

Assunto	Exemplos
Falas diversas	Tô perdido.
	Atenção, atenção!
	Esqueci...
	Ninguém dá parabéns pro pandeiro.
	Cheguei a tocar com ele [o compositor da música, Rossini Ferreira]
	Gostei dos violões aí, tinha que ter gravado.
	Hoje tem lanche, é? Tem cache hoje?
	De quem é essa música?
	Tá vivo ele? [Referindo-se ao compositor da música]
	Essa música quem pediu foi a Norma. Ela deve ficar em casa o dia todo pesquisando essas coisas.
	Já peguei o Choro, já tá na ponta do dedo.
Impressões e considerações sobre as músicas	Essa música é tão bonita que dá até vontade de chorar.
	Isso aí é sucesso garantido.
	Essa música vale a pena.
	É facinho de tocar.
	O final da música é uma porcaria.
	Bonita essa música, hein.
	O cara [compositor] é um craque, hein.
	Esse meu tio era danado! [Nazareth, sobre o Ernesto Nazareth, carinhosamente chamado de tio pelo primeiro, devido ao sobrenome em comum].
	Você conhece a sétima valsa de Chopin? Essa daí é uma cópia, inspirado naquilo.
	Essa o Luiz Americano fez pra mulher dele, Érica, que tocava violão.
	Nessa parte aqui o Cristóvão Bastos coloca aquele acordeom francês.
Escuta a gravação com o Regional Carioca. É exatamente isso.	
Ouve a introdução do Altamiro.	
Impressões e considerações sobre a execução	Essa terceira é que não dá pra você, né?
	O pessoal tem que estudar essa música, senão não dá não.
	Saiu ruim demais.
	Tem que ensaiar.
	Mas isso aí é difícil pra caramba de tocar, amigo.
	As terceiras do Pixinguinha são sempre difíceis.
	Ah, a introdução dessa é braba, hein.
A gente poderia fazer, mas não tem na gravação.	
Expressões musicais	“Eita, miséria!” – Função de interjeição (aplausos).
	“Telengtengo!” – Função de interjeição (aplausos).
	“Boi com abóbora” – Música muito fácil ou boba.
	“Agora é à vera” – Agora é a boa/ agora é pra valer.
	“De bicão” – Sem ser convidado.
	“Facão” – O sujeito que toca mal.
	“Turuna” – O sujeito que toca bem.
	“Mais pra frente” – Com ritmo mais acelerado.
“Tom de pobre” – Tom com poucos acidentes (bemóis ou sustenidos).	
Trocadilhos com os nomes das músicas	Noites Cariocas X Noites com as minhocas.
	Joaquim virou padre X Joaquim virou podre.
	Choroso X Cheiroso.
	Homenagem à Velha Guarda X Homenagem à Velha Gorda.
Assuntos extramusicais	Futebol.
	Livros.

Filhos e netos.
Política.
Preços de instrumentos.
Luthiers.
Dores no corpo.
Culinária.
Aposentadoria.

Fonte: elaboração da autora, a partir de áudios dos ensaios em 17Fev.2019, 27Jan.2019 e 15Nov.2018.

Os assuntos e suas respectivas quantidades de menções são, em ordem decrescente: Andamento (25), Expressão (13), Forma (13), Harmonia (13), Convenção (10), Levada (9), Melodia (8), Tonalidade (4), Digitação (3), Divisão rítmica (3) e Afinação (2).

Relembrando o modelo teórico de Merriam (1964), que propõe três categorias analíticas (as concepções sobre música, os comportamentos relacionados à música e o som musical propriamente dito), podemos realizar uma classificação dos conteúdos mencionados (Quadros 5, 6 e 7).

Quadro 5. Concepções musicais presentes nos referidos ensaios

Concepções	
1	Para que o resultado musical seja bom, é necessária afinação.
2	Há preocupação em classificar as músicas quanto às suas levadas.
3	Há noções de erro/acerto sobre a execução musical.
4	Cada instrumento tem sua função e cada músico deve estar consciente da sua parte.
5	Há a valorização do equilíbrio sonoro entre os músicos.
6	Há músicas mais ou menos apropriadas para cada instrumento solista.
7	Cifras e partituras, bem como gravações, funcionam como referências.
8	O treino e os acordos entre os músicos são necessários para se atingir o objetivo musical.
9	As músicas são passíveis de julgamentos sobre seu valor estético e sobre os níveis de dificuldade que impõem à execução.
10	Há constantes associações da música ao respectivo compositor.

Fonte: elaboração da autora, a partir de áudios dos ensaios em 17Fev.2019, 27Jan.2019 e 15Nov.2018.

Quadro 6. Comportamentos observados nos referidos ensaios

Comportamentos	
1	Há níveis diferentes de liderança no grupo, com destaque para o cavaquinista João.
2	Os músicos fazem piadas sobre assuntos relacionados à atividade musical.
3	Os músicos dão, uns aos outros, sugestões ou comandos sobre como/o que tocar.
4	Os músicos tiram dúvidas entre si, bem como se ajudam a superar desafios musicais.
5	Os músicos trocam críticas e elogios, com predominância do primeiro.
6	Os músicos conversam, predominantemente, sobre música. Mas também há conversas sobre assuntos diversos.

Fonte: elaboração da autora, a partir de áudios dos ensaios em 17Fev.2019, 27Jan.2019 e 15Nov.2018.

Quadro 7. Sonoridades presentes nos referidos ensaios

Sonoridade	
2	A afinação é a primeira preocupação sonora.
3	Existem momentos de maior ou menor participação de cada instrumento. Não se trata de uma música em que todos tocam constantemente: é necessário combinar quem faz o que (e como se faz) em cada situação.
4	O andamento tende a cair (desacelerar). Por isso, há um constante esforço coletivo em manter o andamento constante.
5	A função do “Andamento” é exercida principalmente pelos pandeiros e, de forma auxiliar, pelo cavaquinho. A função da “Harmonia” é exercida por três participantes: dois violões e um cavaquinho. A função da “Melodia” é exercida por dois participantes: bandolim e/ou flauta.
6	Muitas sugestões sonoras são feitas enquanto a música acontece, em voz alta, de forma que todos ouçam.
7	Questões técnicas (como digitação) interferem na execução e, conseqüentemente, na sonoridade.
8	Há alguns critérios para determinar a estrutura (forma) da música. O primeiro é seguir o que consta na gravação de referência. O segundo é recorrer ao que consta na partitura. Porém, se a música estiver com uma duração muito extensa, delibera-se sobre a forma, excluindo repetições das partes e encurtando a música.
9	A definição da levada determina o caráter rítmico da música. Há, portanto, padrões rítmicos caracterizantes de cada levada.
10	O conceito de “Harmonia” é compreendido e recorrentemente praticado através de “acordes”; O mesmo para o conceito de “Melodia”, através de “solos” e “notas”.
11	O discurso musical é praticado por todos, enquanto o discurso sobre a música tem um porta-voz principal: o líder João.

Fonte: elaboração da autora, a partir de áudios dos ensaios em 17Fev.2019, 27Jan.2019 e 15Nov.2018.

Dos assuntos levantados, temos alguns de que os participantes falam com mais frequência e detalhamento. Como há muitas discussões sobre acordes durante os ensaios, O João costuma se referir a “Harmonia” fazendo a seguinte comparação: “Harmonia é paladar. Eu adoro azeitona. Tem gente que detesta”. (João, registro em áudio, 27Jan.2019). Ele recorre a este argumento quando os músicos não chegam a um consenso sobre qual acorde é melhor em determinada passagem da música. Nestas situações, geralmente os músicos apresentam mais de uma possibilidade, mas procuram combinar um único acorde para que todos façam o mesmo. Repertório é um tópico em que a opinião pessoal está presente, como vimos no campo “Impressões/considerações sobre as músicas”, no Quadro 4. No ensaio do dia 02Nov.2018, depois de tocarmos a música “Sentido” (Waldir Azevedo), o João fez um comentário que ilustra bem o grau de subjetividade que pode existir sobre estes assuntos: “Se o X ouviu isso, ele para de tocar. Porque ele já não gosta de pandeiro, e já não gosta de Waldir” (João, registro em áudio, 27Jan.2019).

Quanto a “Levada”, esta é definida antes da música começar. Se há dúvidas, o João exemplifica no cavaquinho³⁵, para que os demais instrumentos acompanhadores façam igual. “Andamento” é um assunto que geralmente provoca piadas com o pandeirista Severino, como “Ih, o Severino não tomou café hoje!”. A “Tonalidade” também costuma ser lembrada antes da música começar, com um pouco mais de frequência do que a “Levada”. Há tons mais apropriados para a extensão e para a digitação dos instrumentos solistas, por isso são recorrentes os tons de F, G, C (tonalidades maiores) e Am, Gm e Dm (tonalidades menores) nas músicas de Choro, em geral.

Além de analisar os conteúdos dos ensaios, é importante tratá-los como uma oportunidade de encontro, um momento que envolve motivação e prática coletiva de valores como pontualidade, organização e compromisso. É uma chance de deleitar-se com as belas músicas, de rir, reforçar amizades, trocar informações e ideias e aperfeiçoar-se em música. O ensaio, bem como o evento “ChoroTerapia”, de que trataremos a seguir, agrega sentido não só à atividade musical, mas às vidas, em sentido amplo, de cada um dos participantes.

3.2 A ChoroTerapia

Promovido pela Lona Cultural Jacob do Bandolim³⁶ e com doze anos de existência, o evento “Manhã de Choro na Lona” ou, carinhosamente apelidado pelo Regional Tocata do Rio e seu público como “ChoroTerapia”, ocorre todo primeiro domingo de cada mês, de 9:30 às 12:00, e conta com um público fiel de, em média, quarenta pessoas. João Cunha explica que “ChoroTerapia” surgiu como uma ideia de nome para o grupo de WhatsApp criado por alguns amigos do público. Segundo João, “o próprio nome já demonstra o que é: o Choro é terapia para nós, músicos, e para aquelas pessoas que nos assistem.” (João, depoimento na banca de defesa desta dissertação, 26Ago.2020).

A Lona disponibiliza cadeiras, mesas, microfones e pedestais e conta com um bar, que vende bebidas e oferece café aos músicos e convidados no intervalo das nossas

³⁵ LEVADAS de Schottisch e Polca por João Cunha. Rio de Janeiro: [s. n.], 2020. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Regional Tocata do Rio. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vj6SCh03ABw>>. Acesso em: 24 mai. 2020.

³⁶ A Lona Cultural Jacob do Bandolim fica localizada na Praça do Barro Vermelho, s/n – bairro do Tanque (Jacarepaguá – Rio de Janeiro, RJ).

apresentações. Demais materiais utilizados, como mesa de som, caixas de som, extensão, microfones, estantes e cabos são providenciados pelos próprios músicos.

A apresentação não é realizada dentro da própria estrutura sob a Lona, mas na área externa, com espaço amplo e aberto ao público. Costumamos receber músicos convidados, com os quais realizamos um ou dois ensaios anteriores. Pedidos de músicas são bem-vindos, assim como alguém que deseje cantar ou tocar espontaneamente. Como forma de melhor conhecer o que acontece na Choroterapia, sugiro conferir o vídeo “Regional Tocata do Rio – filme etnográfico³⁷”, que ilustra o passo a passo de realização do evento: desde o deslocamento dos músicos, passando pelo momento da performance, até os depoimentos do público sobre o evento.

As Lonas Culturais nasceram na cidade do Rio de Janeiro (RJ), a partir de demandas sociais por espaços culturais para a comunidade local, sendo, inicialmente, resultado de trabalho comunitário e voluntário (RIBEIRO, [s.d.]; SECRETARIA..., [s.d.]). Posteriormente, a manutenção dos espaços das Lonas Culturais passou a ser realizada em coadministração com ONGs culturais e a Prefeitura do Rio de Janeiro, contando também com a arrecadação das atividades ali realizadas, como shows, oficinas, peças teatrais e feiras.

Além das apresentações de música, teatro e dança, a Lona Cultural Jacob do Bandolim oferecia à população cursos e oficinas culturais diversas a preços populares, até o fim de 2016. A divulgação das Manhãs de Choro na Lona era realizada através de cartazes espalhados pelo bairro, o que contribuiu muito para o conhecimento da população e para a formação do nosso público fiel. Neste período, quando também ocorreu a mudança de mandato do prefeito Eduardo Paes para o prefeito Marcelo Crivella, a antiga administração da Lona alegava precariedade financeira e falta de incentivo da Secretaria Municipal de Cultura. Com a falta de investimentos da Prefeitura e o consequente abandono do grupo de antigos administradores, acabaram-se as oficinas e a divulgação dos eventos, e a quantidade de shows diminuiu consideravelmente.

Sem administração, a Lona Cultural de Jacarepaguá ficou fechada durante alguns meses, até que um novo grupo de gestores a assumisse. Durante estes meses, o Regional Tocata do Rio continuou se encontrando informalmente na casa do violonista Marlindo e buscando novos lugares para realizar suas apresentações. Alguns contatos e apresentações

³⁷ REGIONAL Tocata do Rio - filme etnográfico. Rio de Janeiro: [s. n.], 7 de janeiro de 2019. 1 vídeo (11 min 10 s). Publicado pelo canal Marina Bonfim. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CtWdqIVS8A>>. Acesso em: 24 mai. 2020.

foram realizados em restaurantes, clubes e espaços culturais, como no Retiro dos Artistas, no bairro da Freguesia, e no Centro Cultural Municipal Prof.^a Dyla Sylvia de Sá, no bairro da Praça Seca, mas sem muito sucesso. Conseguimos, porém, encontrar uma razoável estrutura e manter uma regularidade de apresentações no Clube Português da Taquara. Embora o público tenha reduzido bastante durante este tempo, alguns seguidores fieis continuaram comparecendo a este novo espaço. Perdemos muito em estrutura, em contato e interação com o público e, conseqüentemente, em qualidade. A Lona tinha acesso à rua e à praça, o que permitia que muitas pessoas nos ouvissem e vissem do lado de fora. Já o clube era um espaço fechado, coberto, sem acesso direto à rua e, por algumas vezes, outros eventos aconteciam no mesmo dia e horário das nossas apresentações, comprometendo a concentração e o silêncio de que precisávamos.

No início de 2018, através de contato realizado por um dos amigos do público com a nova administração da Lona, o Regional Tocata do Rio voltou a promover a Choroterapia. Entretanto, muitas mudanças foram sentidas, tanto pelo grupo quanto pelo público, na infraestrutura geral do evento: a falta de limpeza no local, as falhas de compromisso com data/horário de abertura dos portões da Lona, a piora na qualidade do lanche e o fim da distribuição de faixas pelo bairro, que contribuíam significativamente para a divulgação e captação de público. Em conversa durante o ensaio do dia 30Dez.2018, Marlindo e João expuseram sua preocupação diante desta precarização:

João: – Na Lona a gente tem hoje um problema muito sério que a gente tem que ligar pra saber se ainda tá viva, né. Antigamente tinha evento quinta, sexta, sábado e domingo, quando a gente chegou lá. Todo final de semana era três, quatro, todo mundo ia lá... Agora acabou, tá praticamente fechando as portas.

Marlindo: – O negócio é o seguinte: eles têm uma verba muito pequena pra manutenção. E eles têm que arrumar outras verbas. Fazendo coisas, cobrando entrada, cobrando ingressos, fazendo eventos, né. E eles não tiveram a capacidade de fazer uma administração. Eles pegaram a Lona e não tiveram essa capacidade, entendeu? É complicado. Tá caindo aos pedaços. As Lonas estão sujas, as cadeiras estão sujas e não tem funcionário. (João e Marlindo, registro em áudio, 30Dez.2018).

Diante, mais uma vez, desta situação de abandono, o Regional Tocata do Rio interrompeu suas apresentações em março de 2019. Nesta circunstância, o bandolinista Nazareth lamentou: “Eu gosto de ver as fisionomias das pessoas aqui quando a gente toca. A gente não pode perder esse público. Tocar pra gente que não tá nem aí pra música? Aí só ganhando” (Nazareth, registro em caderno de campo, 10Mar.2019). Tomando esta fala como ponto de partida, seguiremos às considerações sobre o propósito do grupo ao

realizar um evento gratuito em um espaço público. Mais à frente, retomaremos esta citação ao tratar dos trabalhos remunerados.

Todos os acontecimentos acima foram narrados com o objetivo de apresentar a conjuntura instável com a qual o Regional lida ao promover a Choroterapia. Falta de incentivo financeiro do governo, falta de material e estrutura adequada, má gestão do espaço cultural etc. Ainda que não haja qualquer retorno financeiro (pelo contrário, os músicos têm gastos, pelo menos, com seus deslocamentos) e ainda que todos estes fatores negativos existam, o propósito do grupo se mantém. E o que, afinal, sustenta este propósito? Alguns fatores já foram mencionados no primeiro capítulo desta dissertação, quando tratamos das motivações envolvidas no fazer musical. Para que esta motivação exista, há alguns elementos em jogo, dos quais destaco: o bem-estar individual e coletivo promovidos pela música, o bem-estar individual promovido pela realização de uma atividade produtiva (sensação de aproveitamento da vida) e o retorno afetivo do público.

Ressalto a incomum conjuntura que se apresenta: o grupo cultiva, espontaneamente, uma atividade que não é estruturada de acordo a lógica capitalista que conduz a quase totalidade do mundo atual. Aqui, as trocas acontecem de outras formas, a partir de outras referências, e visando outras recompensas: a construção e o reforço das identidades, o sentimento de pertencimento, a construção de laços, a busca por sentido e a satisfação. Assim, esta atividade do Regional é muito mais proveitosa afetivamente do que materialmente: “O feedback afetivo não tem preço”, como declara o bandolinista Nazareth em seu relato biográfico³⁸.

Cazes (2011) cita formas alternativas de trocas entre os chorões, ao lembrar o depoimento de Jacob do Bandolim ao Museu da Imagem e do Som, em 1967:

Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt, Rio de Janeiro, 1918-1969) sempre reiterava que nunca dependeu da música para sobreviver e definia o chorão como um músico que “não faz questão de ser remunerado, mas não dispensa onde toca um bom prato ou um gostoso trago”. (CAZES, 2011, p. 3).

Embora “um bom prato” ou um “gostoso trago” não tenham sido citados pelos participantes desta pesquisa como elementos de recompensa, estes funcionam muitas vezes como um bom incentivo. Não é à toa a recorrente piada na pausa dos ensaios para o lanche: “Oba, chegou o cachê!”.

³⁸ Ver Relatos Biográficos no Cap. 1, seção 1.1.

Percebe-se também que o grupo valoriza sua atuação como um “trabalho de divulgação da história do Choro no bairro de Jacarepaguá”, como explica o João:

A audição ‘Choroterapia’ que realizamos desde 2008, mensalmente, na Lona Cultural Jacob do Bandolim é para mim, músico amador, a culminância de um trabalho sério de divulgação da história do Choro no bairro de Jacarepaguá, reduto de chorões de renome (Jacob, Déo Rian, Voltaire, Sá Neto, Toco Preto, Cincinato, entre outros) e também de rodas de Choro famosas, o que é o mote do trabalho que realizamos. Nosso público, muito fiel, embora diminuído provavelmente em face da violência da nossa cidade, é hoje a motivação maior para a continuidade do trabalho. (João, relato biográfico, 02Fev.2019).

Este trabalho a que o João se refere envolve ensaio, hora marcada, roteiro, organização, compromisso, responsabilidade e carrega um propósito: o de dar continuidade ao legado do Choro na região, mencionada por ele como “reduto de chorões de renome e também de rodas de Choro famosas”. De fato, nossa prática inclui tarefas e valores que se relacionam com a ideia convencional de trabalho. Por sua vez, outros elementos como relações contratuais e remuneração não costumam estar presentes na Choroterapia.

É notável a ênfase dada pelo líder do grupo ao valor cultural e ao trabalho de preservação, ao mesmo tempo em que ele se define como “músico amador”. Aproveito aqui meu duplo papel de participante e pesquisadora para resgatar uma importante observação feita por um membro da banca de qualificação desta pesquisa: os músicos tomam a preservação como o grande valor do seu trabalho e reduzem-se à autoclassificação de músicos amadores. Quando o grupo realiza alguma consideração sobre sua própria habilidade/qualidade musical, é muito mais presente o comedimento e a modéstia do que o reconhecimento de que eles são capazes de tocar, com qualidade, uma música de grande exigência técnica como o Choro.

Por outro lado, nosso público sempre generoso cumpre o papel de exaltar nossas qualidades musicais e fornecer perspectivas mais amplas ao Regional e ao seu trabalho. O público é um elemento crucial na atividade do grupo, pois é quem permite a constante revitalização da nossa prática musical. É ao público que dedicamos os resultados dos nossos estudos e, através dele, grande parte do nosso propósito se cumpre.

3.2.1 Nosso público fiel

Composto, em sua maioria, por moradores da região aposentados, nosso público fiel (Apêndices D e E) participa ativamente da Choroterapia, sugerindo músicas novas,

escrevendo mensagens de agradecimento, colaborando com os lanches e fazendo contatos para outras apresentações. Todos são, declaradamente, amantes de Choro e isto contribui muito para a sua assiduidade nos nossos eventos, já que todo mês atendemos a pedidos de músicas e apresentamos novidades do repertório do Choro.

O contato com o público é realizado mensalmente por e-mail, com um convite amistoso do João em nome do Regional Tocata do Rio. Para que a comunicação seja efetiva e abrangente, o João sempre pede, durante as apresentações, que os presentes atualizem a lista de contatos com seu nome e e-mail. Utilizei esta mesma lista de e-mails para entrar em contato com vinte e duas pessoas, solicitando sua participação na pesquisa. Destas, apenas três responderam. Também foram registrados em vídeo os depoimentos de outros três frequentadores assíduos da Choroterapia. Ao todo, portanto, constam, na pesquisa, os depoimentos de seis integrantes do público.

Da mesma forma como fiz com os músicos do Regional, procurei investigar, através de um questionário escrito (Apêndice G), quem são as pessoas que compõem o público, que impressões/críticas/sugestões têm a fazer sobre a Choroterapia e quais são suas motivações para participar do evento. Todos são aposentados, moram em Jacarepaguá e conheceram o evento através das faixas de divulgação espalhadas pela região. Somente uma das participantes é estudante de música.

Dentre os aspectos que consideram motivações para a sua presença no evento, eles citam: “a possibilidade de ouvir uma boa música”, “as informações dadas sobre os compositores”, “as histórias sobre as músicas”, “a variedade das músicas”, “a qualidade dos músicos e convidados”, “a oportunidade do deleite”, “a acessibilidade de local e horário” e “a oportunidade do encontro entre amigos e amantes do Choro”.

Ao realizar considerações sobre o evento, os participantes valorizam a iniciativa do grupo em promover um evento gratuito, a dedicação e o prazer dos músicos em tocar Choro e a preocupação do grupo em apresentar compositores pouco conhecidos do público em geral. O comportamento silencioso do público é outro elemento ressaltado. Em entrevista ao vivo, os participantes também lamentam a escassez de eventos culturais e manifestam preocupação com a preservação daquele espaço:

Décio: – Na verdade, essas iniciativas tentam ocupar um espaço que está muito abandonado. A gente não tem a opção de ouvir boa música, a gente não tem a opção de abstrair. Esse aqui é um espaço que é uma espécie de oásis no meio do deserto.

Sônia: – Eu gosto muito das explicações do João, contando as historinhas. Quando ele não conta historinha, eu sinto até falta.

Ivonete: – Esse espaço a gente vai ter que lutar muito para manter. O que a gente vê é um descrédito da parte dos governos na questão da cultura, né. Eu espero que a Lona, realmente, possa estar aqui sempre, trazendo esse encontro. Todo mês, esse é um local de encontro. (Décio, Sônia e Ivonete em depoimento para esta pesquisa, 04Nov.2018).

Percebe-se que a preocupação em fomentar cultura na região é tanto do Regional Tocata do Rio quanto do seu público. As pessoas que comparecem ali valorizam o lugar e o evento, e sua própria presença em um espaço cultural público é um ato de resistência que colabora para a sua preservação. Relembro o conceito de Small (1999), que define o “musicar” como a rede de relações e funções necessárias para o acontecimento de determinado evento musical. No caso da Choroterapia, além dos administradores da Lona, responsáveis por abrir o espaço e preparar o ambiente, há dois elementos principais participando do musicar: o próprio Regional e o seu público.

Embora o Regional Tocata do Rio não se avalie tão positivamente no quesito técnico, há o consenso, entre todos os integrantes, de que o que fazemos agrada a quem assiste. A seguinte citação de Cazes (2011) ilustra bem o que acontece neste caso: “Na delicada química da roda de choro, o virtuosismo deve ser um pequeno tempero, enquanto a expressividade, ali identificada com o conhecimento, a intimidade com o estilo, precisa ser a base” (CAZES, 2011, p. 105). Acredito que expressividade, conhecimento e intimidade com o estilo sejam habilidades reconhecidas pelo público no Regional, contribuindo para que seu julgamento e reação sejam positivos.

A recompensa do Regional, assim, reside neste retorno positivo das pessoas que nos acompanham, na expressão da sua gratidão e na sua presença fiel. Relembro a declaração do bandolinista Nazareth em seu relato biográfico: “Embora não haja qualquer retorno financeiro, eu acho que o ‘feedback’ afetivo não tem preço. As palmas, o sorriso, o aperto de mão, os pedidos de música têm um valor estimativo muito mais valioso que qualquer ‘cachê’ milionário” (Newton Nazareth, relato biográfico, Ago.2018).

Merriam (1964) também faz considerações sobre o feedback da audiência em apresentações musicais. Embora não mencione a afetividade, como o faz o Nazareth, ele considera o feedback um processo contínuo entre julgamentos, comportamentos e produto sonoro. Estes critérios explicam tanto a mudança quanto a estabilidade em um sistema musical:

Se o ouvinte e o artista julgam o produto bem-sucedido segundo os critérios musicais daquela cultura, os conceitos sobre música são reforçados, replicados ao comportamento e emergem como som. No entanto, se o julgamento for negativo, os conceitos devem ser alterados

para que se altere o comportamento e se produza um som diferente, cujo intérprete espera que seja mais próximo do considerado adequado àquela cultura musical. Portanto, há um feedback constante entre o produto e os conceitos sobre música, e é isso que explica tanto a mudança quanto a estabilidade em um sistema musical. O feedback, é claro, representa o processo de aprendizado tanto para o músico quanto para o não-músico, e é contínuo³⁹. (MERRIAM, 1964, p. 33, tradução nossa).

Diante de todos os depoimentos recolhidos e observações realizadas, podemos considerar que a relação entre grupo e público é estável e que os julgamentos da audiência sobre os performers são positivos. A cada um destes grupos corresponde um conjunto de comportamentos que os diferenciam uns dos outros: enquanto uns tocam instrumentos, outros circulam pelo ambiente ou permanecem sentados ouvindo e aplaudindo. Há regras implícitas que regem os comportamentos de cada um, e geralmente seguimos tais regras com tanta naturalidade que não as avaliamos como traços culturais. Bertho (2017) realiza a distinção entre músicos e audiência em contextos como a roda de Choro, a partir de critérios já mencionados anteriormente, como o conhecimento técnico-musical e a preparação anterior à performance:

Diferente do contexto observado por Turino na música indígena do Zimbabwe, na música Aymara peruana e na contradança do meio oeste norte americano, aqui os requisitos que o público geral necessita para participar não podem ser adquiridos instantaneamente no momento da performance, pois são parte de um processo construído ao longo do tempo, tanto na roda quanto em outros espaços. Logo, estamos diante de uma situação na qual o conhecimento técnico-musical diferencia o público geral (que escuta e expressa reações individuais) dos participantes em potencial (habilitados tecnicamente a sentar na roda e fazer música coletivamente). (BERTHO, 2017, p. 5).

Embora haja distinções e comportamentos específicos dedicados a cada parte, gosto de pensá-los de maneira conjunta. A disposição de ambos (músicos e audiência) colabora muito para o estabelecimento desta relação construtiva, já que tanto o público quanto os músicos estão ali em atitude voluntária. Como declaro em meu relato biográfico, “considero o evento promovido pelo grupo uma oportunidade de encontro, de promoção de cultura e bem-estar entre todos os que participam”. Estes elementos

³⁹ “If both the listener and the performer judge the product to be successful in terms of the cultural criteria for music, the concepts about music are reinforced, reapplied to behavior, and emerge as sound. If the judgment is negative, however, concepts must be changed in order to alter the behavior and produce different sound which the performer hopes will accord more closely with judgments of what is considered proper to music in the culture. Thus there is a constant feedback from the product to the concepts about music, and this is what accounts both for change and stability in a music system. The feedback, of course, represents the learning process both for the musician and for the non-musician, and it is continual”.

(encontro, bem-estar, feedback e relação construtiva) apresentam-se a partir e através da música e contribuem para a formação de uma identidade coletiva entre aquelas pessoas. Ao tratar dos processos de construção da memória social, Reily (2014) relembra muitos elementos próximos a estes (revitalização, bem-estar, sintonia, proximidade, empatia), através da ideia de “entrenamento rítmico” presente na experiência musical:

A sincronização de participantes durante o fazer musical em conjunto promove o “entrenamento rítmico”, uma condição psicobiológica que se instala quando uma pessoa se encontra totalmente encoberta por música. De acordo com Judith Becker, a experiência do entrenamento rítmico gera sentimentos de revitalização e de um bem-estar generalizado (BECKER, 2004, p. 127). Alfred Schütz (1951) descreveu este estado, chamando-o de “sintonizar-se” [com um outro] (“*tuning-in*”), notando como a experiência de entrar em sintonia com um outro promove sentimentos de proximidade e empatia entre coparticipantes. São, sem dúvida, experiências memoráveis de entrenamento e/ou *tuning in* que levam os participantes a querer repeti-las (TURINO, 2008) e, assim, são estimulados a integrar à comunidade de memória construída em torno do universo musical que as gerou. Ao passo que as pessoas ficam cada vez mais comprometidas com um determinado universo musical, elas também tendem a assimilar sua memória ao mesmo tempo em que participa da construção dela (WENGER, 1998). (REILY, 2014, p. 10).

Ao contrário do que acontece na maioria das apresentações remuneradas, temos silêncio e atenção absolutos do público da Choroterapia. Estas condições são favoráveis à experiência do entrenamento rítmico e ajudam a explicar o efeito “terapêutico” do evento sobre todos os participantes. Na Choroterapia não há elementos como o dever e o dinheiro permeando suas atividades. Já nos trabalhos remunerados, embora haja os mesmos agentes (músicos, público e música), a experiência é diferente. Primeiramente porque estes são eventos esporádicos com propostas outras: aniversário, almoço entre amigos, reunião de negócios, etc. A música exerce um papel secundário entre outras opções de entretenimento ali presentes. Como veremos a seguir, este tipo de prática musical é orientado a partir de outras dinâmicas, impressões e motivações.

3.3 Apresentações eventuais

As apresentações eventuais de que trataremos aqui são eventos remunerados e nem sempre realizados pelo Regional Tocata do Rio, com sua já conhecida formação. Além de ser comum a participação de músicos externos ao grupo⁴⁰, a formação,

⁴⁰ Dentre os músicos externos que participam dos eventos remunerados, estão integrantes do “Cordas Douradas”, outro grupo de Choro liderado pelo bandolinista Newton Nazareth.

geralmente, reduz-se a quatro instrumentos: bandolim, pandeiro, violão de sete cordas e cavaquinho. O violão de seis cordas e a flauta podem ser dispensáveis nestas situações, já que outros instrumentos são capazes de desempenhar suas funções de acompanhamento e solo: respectivamente, o violão de sete cordas e o bandolim. O motivo desta redução é compreensível: com menos músicos, há menos partes entre as quais dividir a remuneração total do trabalho, e, portanto, a receita individual é maior. A presença da flauta, entretanto, é requisitada eventualmente, por conferir variedade não somente sonora, mas visual à apresentação: alguns contratantes consideram atrativo o fato de haver uma mulher no grupo⁴¹.

Em sua maioria viabilizadas pelo bandolinista Nazareth, estas apresentações costumam acontecer em hotéis, casas de festas ou residências. Quando em hotéis e casas de festas, é comum haver um bom equipamento e um técnico de som à disposição do grupo. Além disso, utilizamos um uniforme composto de camisa listrada, calça branca, sapato branco e chapéu de palha (Apêndice H). O típico traje do “malandro carioca” parece compor, junto à música, uma atração tipicamente brasileira e, por isso, incluímos alguns Sambas e Bossas Novas no repertório, já que são outros gêneros muito requisitados pelos contratantes e pelo público. Além do grupo de Choro a caráter, outros elementos como a feijoada e a dança de gafeira costumam integrar estes eventos, especialmente quando dedicados ao público estrangeiro.

Ainda que valores como organização e compromisso permaneçam em jogo, há inúmeros diferenciais presentes entre as apresentações remuneradas e a Choroterapia. A primeira e mais evidente delas é a existência de um contratante e, conseqüentemente, do dinheiro como principal elemento de troca da atividade musical. Enquanto a Choroterapia é uma atividade voluntária, as apresentações remuneradas são motivadas por uma retribuição financeira. O valor da remuneração, em média de cem reais/hora por músico, é definido pelo grupo e pago em dinheiro, geralmente, ao final dos eventos. Por algumas vezes, os anfitriões ficam muito satisfeitos e acrescentam um valor extra ao combinado, como mostra da sua satisfação. Quando isto acontece, os músicos comentam que “poderiam ter combinado um cachê maior desde o início”, mas que “ficam com medo de não aceitarem”. Isto nos mostra que há uma falta de referência do que seria um valor justo/adequado para a remuneração do músico, da mesma forma que expõe a vulnerabilidade destes profissionais diante da desvalorização social de sua atividade.

⁴¹ Este assunto será retomado no capítulo 4.

Os eventos remunerados são valorizados pois garantem “um extra”, que é sempre bem-vindo. Porém, nenhum dos músicos do Regional (nem o grupo como um todo) se empenha em procurar este tipo de trabalho, pois esta não constitui a fonte de renda principal de nenhum de nós. Em seus relatos biográficos, há um consenso entre os participantes de que é difícil viver de música, embora alguns deles tivessem vontade de se dedicar à carreira musical. Em conversa realizada no ensaio em 17Fev.2019, o grupo lamenta os desafios enfrentados pelos músicos jovens, comparando a realidade deles às suas próprias:

João: – Esses garotos precisam sobreviver. Eles largam o conjunto e vão tocar. Ele tem que fazer um negócio ali e sai fora, então [o grupo] morre ali. Não tocam juntos, não tocam sempre, então têm um repertório curtinho, só tocam aquelas musiquinhas que estão ali e acabou. A gente não. A gente vem tocando Choro e todo mês a gente tem uma novidade.

Marlindo: – Ô João, nós somos aposentados, nós temos essa chance.

João: – Essa é uma facilidade.

Marlindo: – Nós temos nosso rendimento próprio. A gente pode brincar no final de semana sem se preocupar com o dia a dia. Mas...

João: – A garotada precisa sobreviver.

Marlindo: – Aí vai tocar, vai ganhar uma merrequinha ali, esperando alguém contratar.

João: – Quem vive de Choro hoje? Ninguém. Instrumentista, no Brasil, é acompanhador de cantor.

Zé: – É uma pena no Brasil o cara ser músico e não poder viver de música, sabe? (João, registro em áudio, 17Fev.2019).

Há vários assuntos relevantes nesta conversa. O primeiro deles é a dificuldade que os músicos jovens encontram em manter um grupo musical, o que vem como consequência da necessidade de arrumar outros trabalhos avulsos para sobreviver. Outro aspecto é o reconhecimento dos músicos do Tocata do Rio de que sua realidade de aposentado(s) é diferente e lhes permite lidar com a atividade musical de uma forma mais descompromissada. Por fim, os músicos criticam e lamentam as más condições e a falta de perspectiva de trabalho dos músicos (instrumentistas) no Brasil, insinuando a existência de uma hierarquia na indústria musical, onde o cantor tem predominância sobre o instrumentista. Em depoimento público à Casa do Choro, Luciana Rabello corrobora esta desafiadora realidade dos músicos (de Choro, especialmente), citando a “falta de mercado” como um dos motivos que impulsionaram a criação da Casa do Choro e da Escola Portátil de Música: “Foi um idealismo? Foi. E foi uma necessidade. A gente fez a Casa do Choro pra ter onde tocar. Porque não tem mais mercado. Acabou. Se a gente não

fizesse a Escola Portátil, a gente não ia ter essa alegria de ver a garotada tocando” (Luciana em depoimento público à Casa do Choro, 17Dez.2018).

Além da remuneração, há outras variantes presentes entre a Choroterapia e os eventos remunerados: ambientes, relação entre músicos e público, dinâmica de trabalho e qualidade/quantidade de repertório. Há um fator que diferencia imediatamente os dois ambientes: o barulho. Por serem, geralmente, eventos comemorativos, é comum que as pessoas interajam conversando, o que afeta o ambiente e todos ali presentes, inclusive os músicos que “concorrem” sonoramente com o volume das vozes. A anotação feita em diário de campo a seguir ilustra bem como o elemento barulho influencia na relação que os músicos e o público estabelecem entre si:

Havia um excelente equipamento e um técnico de som à nossa disposição, ótimas comidas e bebidas. O dono da festa pagou adiantado e, ao final, deu mais 100reais a cada um dos músicos: “A gente já acertou, mas eu acho que vocês merecem mais”, disse ele ao Nazareth. Tudo ótimo, porém enfrentamos um grande problema: o excesso de barulho na festa. Os convidados sentados nas mesas distantes reclamavam que não conseguiam nos ouvir, e os convidados próximos reclamavam que o nosso som estava muito alto. Entre os músicos, comentários como: “Parece que a gente aqui tocando ou um som eletrônico qualquer, tanto faz.”; “O pessoal não quer ouvir nada, querem é beber e conversar. A gente tá aqui atrapalhando.”

Ao final, uma convidada pediu para ser acompanhada pelo grupo enquanto cantava. Foi quando, finalmente, fizeram menos barulho. Ouviram com atenção, interagiram com animação e respondem, ao final, com aplausos mais intensos. (Registro em diário de campo, 16Mar.2019).

Percebe-se que ambiente e relação com o público são elementos diretamente relacionados entre si. A própria distribuição dos músicos varia de acordo com o ambiente, mais ou menos isolados/em evidência, o que permite uma variabilidade na função da música ali: desde fundo musical até atração principal. O elemento que marca bem esta distinção são as palmas do público ao final de cada música: quando fundo musical, as palmas não existem ou são raras; quando atração principal, as palmas são mais presentes e intensas. Ainda que músicos e público realizem trocas expressivas, este tem à sua disposição outras possibilidades de distração e entretenimento, como comida, bebida, dança e pessoas.

Desde a preparação, os trabalhos remunerados apresentam uma dinâmica diferente daquela da Choroterapia. Embora os eventos se concentrem em bairros específicos (Barra, Botafogo e Copacabana), os lugares são variados e o deslocamento até lá (ida e volta) demanda um planejamento que inclui tempo de viagem, uso de carro e

estacionamento, caronas e dinheiro para o combustível. Uma vez no local, é necessário um tempo, de aproximadamente uma hora, para a troca de roupas, montagem dos equipamentos e passagem de som. Iniciada a apresentação, os músicos só tocam, sem se comunicarem verbalmente com o público. Nestas ocasiões, o grupo organiza um repertório de aproximadamente trinta músicas, dando preferência às mais conhecidas, já que fazem mais sucesso. É necessária também uma flexibilidade quanto ao repertório e uma disposição maior dos músicos aos pedidos do público, que sugerem músicas de sua preferência. Embora estes pedidos sejam imprevistos, geralmente são músicas de grande sucesso e bem conhecidas dos músicos, o que permite que atendamos aos pedidos, na grande maioria das vezes.

Considerando toda esta dinâmica, o tempo de dedicação aos trabalhos remunerados é bem superior ao tempo dedicado à Choroterapia, quando levado em conta somente o evento. Entretanto, a preparação para a Choroterapia, incluindo os ensaios, demanda mais tempo, estudo e dedicação. Noto uma disposição diferente dos músicos nos trabalhos remunerados. E esta disposição é bem explicada pelo Jota em seu relato biográfico: “Quando remunerado, envolve prazer e obrigação. Na Lona, envolve prazer e amor pela música. Em ambos os casos, o profissionalismo está presente”. Acredito que o amor pela música não seja exclusividade da Choroterapia. Mas ainda que haja amor pela música em quaisquer situações vividas pelo Regional, este é o elemento que move a realização da Choroterapia, enquanto o principal elemento motivador dos demais trabalhos é a remuneração. Segundo o Jota, existe um elo entre ambos os casos: o profissionalismo, tema já citado no decorrer deste trabalho e abordado nos questionários dedicados aos participantes da pesquisa.

3.4 Concepções sobre profissionalismo

Este tema será discutido a partir das declarações dos próprios músicos e de seu público, levando em consideração o que dizem sobre ser ou não profissional e quais critérios consideram válidos para formular cada um dos conceitos. Primeiramente, é importante considerar que não há indicação exata sobre o que define “profissionalismo” ou “amadorismo” na atividade musical, uma vez que o entendimento destas ideias pode variar, em alguns níveis, de músico para músico ou de contexto para contexto. Além disso, a profissão musical não estabelece parâmetros ou pré-requisitos rígidos sobre sua formação ou sobre seu exercício. Segundo Salgado,

De modo geral, é extremamente difícil definir limites estritos do profissionalismo em música, uma vez que o exercício dessa profissão não depende, em primeiro lugar, da regulamentação estrita que se impõe a outras áreas de trabalho [...] O profissionalismo também não parece definir-se por uma faixa determinada de ganhos pecuniários, uma vez que estes variam grandemente entre músicos e durante a carreira de um mesmo músico. Além disso, um músico frequentemente trabalha sem contrato formalizado, oscilando entre fases em que trabalha e recebe e outras em que trabalha sem receber, como no caso de ensaios, shows e gravações em esquemas da chamada produção independente. (SALGADO, 2005, p. 223).

Embora os limites do profissionalismo em música sejam difíceis de determinar, os participantes do público forneceram opiniões individuais bem definidas sobre o assunto, considerando a atividade musical do Regional Tocata do Rio. Porém, não houve um consenso: dois deles definiram o Regional como profissional e um, como amador. Já os músicos fizeram considerações relevantes sobre profissionalismo (Quadro 8).

Quadro 8. Concepções dos integrantes e do público sobre profissionalismo

Profissionalismo	
Músicos	A maioria dos outros grupos se profissionaliza financeiramente, e o Tocata do Rio toca por prazer de tocar; O grupo tem que se profissionalizar mais; Mas para se profissionalizar, tem que ler partitura. (Severino)
	Quando remunerado, envolve prazer e obrigação. Na Lona, envolve prazer e amor pela música. Em ambos os casos, o profissionalismo está presente (Jota).
	Como não constitui o nosso propósito principal, não nos empenhamos em promover o grupo profissionalmente. Nossa atividade musical visa, essencialmente, o encontro entre os amigos músicos e os amigos do público (Marina).
	Gostaria de ter sido um músico profissional e vivido só de música. (Marlindo)
	Nunca tive a música como única profissão e acho que jamais optaria por essa carreira. (Nazareth)
Público	Amador. Porque todos têm outras atividades. (Bira)
	Profissional. Porque tocam e se apresentam há muito tempo em locais diversos; têm conhecimento musical incontestável; conhecem e convidam outros profissionais de nível indiscutível. (Cely)
	Profissional. Pela qualidade dos componentes e pela profundidade das informações e das obras tocadas (Paulo).

Fonte: elaboração da autora.

Percebemos, nos depoimentos dos músicos, que a ideia de “profissional” vem acompanhada de algumas condições. Severino entende a profissionalização mediante o elemento financeiro e a habilidade de ler partituras, enquanto o Marlindo alia a condição de profissional ao fato de ter a música como fonte de renda exclusiva. Marina entende que “promover o grupo” seria um indicativo de profissionalismo, mas esta ação não participa do propósito principal do grupo. Nazareth associa “profissão” a “carreira”,

palavra que traz em seu significado ideias como a de “percurso”, segundo o dicionário *Priberam*⁴² e “possibilidade de crescimento”, segundo o dicionário *Michaelis*⁴³. Todas estas declarações são reforçadas pela opinião do amigo Bira (público), que considera o Regional amador porque “todos têm outras atividades”.

Já os amigos Cely e Paulo trazem opiniões contrastantes e igualmente válidas. As condições que acompanham sua ideia de “profissional” são “apresentar-se há muito tempo em locais diversos”, “ter conhecimento musical incontestável”, “conhecer e convidar outros profissionais de nível indiscutível”, a “qualidade dos componentes” e a “profundidade das informações e das obras tocadas”. Estas são declarações mais permeadas pela admiração ao Regional, enquanto as primeiras partem de uma maior autocrítica e de considerações gerais sobre a profissão musical.

Identificamos que as condições que levam a definir o Regional como profissional ou não profissional estão relacionadas a ações (dedicar-se à carreira, promover-se, conhecer e convidar outros profissionais, ganhar dinheiro) e/ou a habilidades (ter conhecimento musical, ter qualidade, informar com profundidade). Em sua pesquisa sobre a prática profissional do músico popular na cadeia produtiva da música, Santos (2017) reconhece diferentes competências e comportamentos e, portanto, diferentes entendimentos sobre o que é ser “músico profissional” ou “músico amador”.

A ideia do que é ser músico profissional foi comparada a de amador pelos entrevistados, sendo questionada, em alguns casos, o entendimento sobre competências relativas aos modos de se comportar nas situações em que se é um ou outro. Três dos músicos entrevistados consideram que ser amador é uma maneira de fazer música como algo mais despreocupado, não relacionado à obrigatoriedade. É também buscar pelo aprendizado. Um músico considerado habilidoso e cumpridor de suas tarefas talvez possa ser amador quando não tem preocupação com a profissionalização. Ele integra-se naquele ambiente como amador, fazendo música como um hobby. Podemos presumir que três dos quatro músicos entrevistados entendem que nessas práticas não existe preocupação com questões financeiras. Esses, dizem que apesar de considerarem suas práticas ligadas ao profissionalismo, permitem-se ser amadores, justamente nos momentos de descontração, de diversão, sem a preocupação com as outras questões relacionadas ao fator financeiro. Essa perspectiva é diferente de considerar o músico amador sinônimo de antiprofissional. (SANTOS, 2017, p. 183).

⁴² CARREIRA. *In*: PRIBERAM Dicionário. Lisboa: Priberam Informática, 2020. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/carreira>>. Acesso em: 17 mai. 2020.

⁴³ CARREIRA. *In*: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. [s.l.]: Melhoramentos, 2020. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/carreira/>>. Acesso em: 17 mai. 2020.

O elemento que guia o entendimento da maioria dos entrevistados sobre o “músico amador”, na pesquisa de Santos (2017), é a despreocupação com o elemento financeiro, o que permite que se faça música como hobby. Esta despreocupação vem associada à descontração e à diversão, no entanto, ela não impede que os músicos continuem buscando aprendizado e aperfeiçoamento. O conteúdo das entrevistas de Santos (2017) dialoga com a fala anterior do Marlindo: “Nós temos nosso rendimento próprio. A gente pode brincar no final de semana sem se preocupar com o dia a dia”. Assim, percebemos que o elemento financeiro é relevante para o entendimento dos músicos sobre o conceito de “profissionalização”. Para o público do Regional, porém, o elemento financeiro é menos relevante, já que a maioria das definições de “profissional” levou em conta as habilidades e competências musicais do grupo, e não as condições em que estas habilidades são colocadas em práticas (se remunerado ou não, se atividade principal ou não). Mesmo que não haja consenso entre os participantes, vemos as concepções sobre o profissionalismo serem construídas a partir de comportamentos e sonoridades, ilustrando a inter-relação das já mencionadas categorias de Merriam (1964).

4 Método e perspectivas da pesquisa

4.1 A Etnografia em casa

A etnografia em casa ou, segundo Durham (2004), a “etnografia de nós mesmos” (DURHAM, 2004, p. 17) consiste na pesquisa etnográfica que acontece em ambiente e cultura familiares. Nettl (2005) define a etnografia em casa como o ato de “olhar o próprio quintal investigando, como etnomusicólogo, a própria cultura⁴⁴.” (NETTL, 2005, p. 207, tradução nossa). A presente pesquisa se insere nesta categoria pois trata de uma prática com a qual a pesquisadora guarda vínculo e vivência de longa data.

A escolha em dedicar atenção à minha prática musical a partir da perspectiva etnográfica nasceu, primeiramente, do desejo de registro e documentação. Por ser um grupo majoritariamente idoso em uma região tradicional da prática do Choro, o Regional Tocata do Rio preserva um legado que merece estudo, registro e divulgação. Em segundo lugar, sair do lugar de conforto e passar a viver minha prática musical a partir de outros parâmetros pareceu-me uma ideia desafiadora e com considerável potencial de aperfeiçoamento profissional e pessoal.

No decorrer da pesquisa, tenho percebido que o engajamento científico em uma atividade familiar permite o desenvolvimento de competências antes adormecidas enquanto integrante do grupo. Segundo Salgado (2014), “desnaturalizar o que fazemos – como pesquisadores, orientadores de pesquisa, educadores universitários – é parte de uma auto avaliação” (SALGADO, 2014, p. 13). A observação cuidadosa, a análise crítica, a interpretação, a contextualização, a criação de estratégias e de novas formas de se enxergar/relacionar/posicionar em campo são alguns dos recursos e habilidades desenvolvidos a partir desta desnaturalização inicialmente incomoda.

Rubio (2018) entende que “observar” consiste em empregar os sentidos para produzir e registrar, sistematicamente, dados sobre as práticas sociais enquanto elas acontecem. Assim, a observação participante é a técnica utilizada pelo etnógrafo sobre as ações dos agentes sociais em seus ambientes naturais e combina dois tipos de experiências: a “de dentro”, oportunizada pela imersão na cultura, e a “de fora”, que acontece através do estranhamento antropológico:

⁴⁴ The notion of “at home” suggests looking literally in one’s own backyard, investigation, as a ethnomusicologist, one’s own culture.

[O observador participante] combina "uma experiência de dentro" (preexistente se é um participante comum ou, se não, buscada mediante imersão na cultura dos atores sociais sobre / com os quais se investiga) e "uma experiência de fora" (facilitada pela circunstância de não compartilhamento desta cultura, ou criada através de uma estratégia de estranhamento antropológico ou quebra voluntária, como chamada por Agar (1991), que dá ao observador participante a oportunidade de se surpreender, de ter experiências que dão origem a conhecimentos não inteiramente prefigurados em suas categorias iniciais⁴⁵. (RUBIO, 2018, p. 129, tradução nossa).

A “experiência de dentro” desta pesquisa é tal como descrita acima: preexistente, por ser o (a) pesquisador (a), antes, um (a) participante comum. Uma facilidade deste tipo de experiência são o conhecimento e o compartilhamento prévios dos códigos culturais (NETTL, 2005). Não houve, desta forma, a busca por imersão na cultura, mas sim a estratégia de estranhamento antropológico. E este estranhamento permitiu, entre outras coisas, compreender melhor o contexto (histórico, inclusive), as relações existentes entre os sujeitos e as motivações envolvidas neste fazer musical.

No contexto acadêmico em que esta pesquisa está inserida, é recorrente a experiência de pesquisar sobre a própria prática, lançando novos olhares e experimentando novas maneiras de participar e observar o familiar. Salgado (2014) constata que um acentuado número de pesquisas de pós-graduação em música de duas Universidades Federais do Rio de Janeiro diz respeito ao campo de atuação musical do próprio pesquisador⁴⁶, sugerindo constante crítica e análise efetiva sobre os métodos adotados em tais pesquisas.

Em sua análise de pesquisas antropológicas recentes em áreas urbanas no Brasil, Durham (2004) percebe uma predominância da “etnografia de nós mesmos” e aponta alguns métodos de investigação recorrentes:

Nota-se, em primeiro lugar, a predominância dos estudos detalhados de grupos, categorias ou situações sociais delimitadas que incluem número restrito de pessoas e que são vistas “de dentro”, com ampla utilização da observação participante. Com efeito, uma das características mais visíveis e positivas dessa produção recente é justamente a valorização

⁴⁵ “Combina ‘una experiencia desde dentro’ (preexistente si es participante ordinario o, si no, buscada mediante la inmersión en la cultura de los actores sociales sobre/con los que investiga) y ‘una experiencia desde fuera’ (facilitada por la circunstancia de no compartir esa cultura o creada a través de una estrategia de extrañamiento antropológico o de quiebra voluntaria, como la llama Agar [1991]), que otorga al observador participante la oportunidad de sorprenderse, de tener experiencias que den lugar a conocimientos no enteramente prefigurados en sus categorías iniciales.”

⁴⁶ Considerando um total de 247 trabalhos de Mestrado e Doutorado realizados entre os anos 2000 e 2013 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e um total de 156 dissertações de mestrado concluídas entre 2000 e 2010 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

da observação participante e a preocupação com a natureza da relação do pesquisador com a população estudada. (DURHAM, 2004, p. 25).

Todos os aspectos mencionados por Durham (2004) estão aqui presentes: o objeto de estudo, O Regional Tocata do Rio, é delimitado e visto “de dentro”. A observação participante é amplamente utilizada e a relação que estabeleço com os participantes é também alvo de cuidado recorrente, pois tenho a intenção de exercer de forma menos evidente possível o papel de pesquisadora. Outros aspectos observados por Durham também caracterizam a pesquisa, como a valorização da subjetividade e da participação do observador, a importância dada à análise dos discursos e a utilização de entrevistas como material empírico privilegiado:

Nota-se uma valorização crescente da subjetividade do observador – a experiência, os sentimentos, os conflitos íntimos do pesquisador são amplamente descritos e analisados. Concomitantemente, um esforço consciente de identificação do antropólogo com a população que estuda, privilegiando-se a participação. [...] A pesquisa se concentra na análise de depoimentos, sendo a entrevista o material empírico privilegiado. Privilegiando-se dessa forma os aspectos mais normativos da cultura, a técnica de análise dos discursos assume importância crescente. (DURHAM, 2004, p. 26).

A realização de uma pesquisa “em casa” envolve facilidades e desafios. No meu caso, havia uma vivência anterior de alguns anos naquele contexto e a inserção no campo como pesquisadora foi muito facilitada pela familiaridade com o ambiente e com os indivíduos. Uma vez decidida a participar daquela prática como pesquisadora, eu já possuía uma ferramenta muito potente: meu próprio ponto de vista enquanto participante. Este ponto de vista, construído sob circunstâncias específicas, seria agora confrontado, contestado e/ou confirmado a partir de novas perspectivas. Houve, portanto, uma mudança necessária de disposição enquanto participante, já que “a casa” se tornou também objeto de estudo e meus pares, também interlocutores. Esta mudança, no entanto, foi sutil e não provocou grandes mudanças nas relações entre os integrantes do grupo nem na dinâmica da prática musical. Dada a existência de toda uma memória pessoal construída em anos de convívio com o grupo, minha participação em campo, inclusive anterior à vigência da pesquisa, é um elemento evocado durante todo o processo: desde o resgate de lembranças e registros audiovisuais importantes até a interpretação dos materiais (questionários, entrevistas, caderno de campo e gravações) e a própria escrita. Contudo, são priorizados os materiais, as ferramentas e os procedimentos adotados a partir da pesquisa etnográfica, como o caderno de campo, por exemplo. Se as experiências

prévias precisavam ser evocadas pelas memórias e lembranças somente, agora o caderno de campo (bem como as gravações em áudio e vídeo) permitem o registro destas experiências e sua posterior interpretação/significação:

Os dados contidos no diário e nas cadernetas de campo ganham em inteligibilidade sempre que rememorados pelo pesquisador; o que equivale dizer que a memória constitui provavelmente o elemento mais rico na redação de um texto, contendo ela mesma uma massa de dados cuja significação é mais bem alcançável quando o pesquisador traz de volta do passado, tornando-a presente no ato de escrever. (OLIVEIRA, 1996, p. 31).

Quanto ao caderno de campo, sua elaboração passou por algumas adaptações no decorrer da pesquisa. De início, com o receio de perder alguma fala/comportamento/observação importante, me preocupava em registrar aquele dado no momento mesmo do acontecimento. Porém este procedimento não era muito efetivo, já que eu era constantemente requisitada pelo grupo a escolher e a tocar a próxima música. Percebi, então, que era preciso aprender a administrar os momentos dedicados à participação e/ou à pesquisa. Os registros no caderno de campo, então, passaram a ser feitos posteriormente aos ensaios e apresentações, contando com o auxílio da memória de curto prazo e do celular, que realizava a gravação integral destas práticas.

Outro aprendizado foi a percepção de que os momentos espontâneos eram mais ricos do que os momentos estruturados. Ao propor um tema para discussão aberta ao grupo, eu percebia um desconforto coletivo, provavelmente causado pela inibição. Este recurso metodológico foi utilizado algumas vezes, sem muito sucesso. Em contrapartida, eram ricos os conteúdos que eu conseguia observar e absorver quanto menor era minha interferência evidente como pesquisadora. Neste ponto, relembro Seeger (2015) sugerindo que “as estratégias de pesquisa devem se adaptar à nossa percepção da situação de campo” (SEEGER, 2015, p. 60). Procedimentos formais como os questionários, por exemplo, também foram utilizados e obtiveram sucesso (vide capítulo 1). Porém, é necessário avaliar onde e quando cabem tais recursos metodológicos. Para os momentos da prática musical em si, mostraram-se mais efetivas as observações baseadas na convivência espontânea, e não nos protocolos.

4.1.1 Marcadores sociais orientando comportamentos

A presença de uma pesquisadora-participante é um assunto que merece atenção ao se tratar da etnografia em casa pois interfere diretamente nos procedimentos adotados

para a pesquisa. Mas além disso, há marcadores sociais importantes entre mim e os demais integrantes do grupo que participam das dinâmicas e interferem nos comportamentos presentes em nossas práticas: o gênero, a idade e a formação. Destaco que estas categorias serão consideradas como relevantes no aspecto comportamental, e não no aspecto sonoro. Mesmo que a categoria “formação” possa interferir de alguma forma na sonoridade de qualquer grupo musical, prefiro pensar os produtos sonoros relacionados a personalidades, preferências, histórias de vida e tipos de vivências musicais, que podem estar ou não relacionadas a algum tipo de educação formal. Como na realidade do Regional Tocata do Rio estas categorias (gênero, idade e formação) participam especialmente dos comportamentos e das relações, serão abordadas a partir deste aspecto.

A presença majoritariamente masculina é um elemento perceptível não só na realidade do Tocata do Rio, mas também nos âmbitos do Choro e da música popular, no geral. Embora este cenário venha mudando no decorrer dos anos, com a lenta inserção das mulheres (tanto no Choro quanto no mercado de trabalho musical), a grande predominância masculina no Choro é uma circunstância histórica, como descreve Cazes (1998):

A roda de Choro sempre foi uma espécie de “clube do Bolinha”, haja vista o livro do Animal que, entre centenas de nomes cita pouquíssimas mulheres, sendo que a única musicista citada, para variar, foi a Chiquinha Gonzaga. [...] Até hoje as relações entre mulheres em geral (de chorões ou não) e a roda de Choro não são lá muito boas. (CAZES, 1998, p. 114).

A pouca presença da mulher na música merece discussão pois certamente as evoluções já conquistadas não são suficientes para considerar a questão como resolvida. Embora o tema mereça aprofundamento e discussão, não pretendo ir a fundo em todas as questões e possibilidades que o assunto sugere, devido às demandas e proporções que este trabalho poderia ganhar⁴⁷.

Por diversas vezes em nossas conversas informais, João Cunha demonstrou como a participação feminina no Choro era modesta desde o início, explicando que as mulheres, no Rio de Janeiro do final do século XIX e no início do XX, limitavam-se a fazer música dentro de casa, apresentando-se em festas e encontros residenciais, geralmente ao piano,

⁴⁷ Para acesso a um mapeamento de produções sobre “mulheres, feminismos, gênero e música” no Brasil, indico Zerbinatti, C. D., Nogueira, I. P. y Pedro, J. M. (2018). A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, 2(1), e034. Disponível em <<http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034>>. Acesso em 22Abr.2019.

enquanto aos homens era permitido tocar na rua e participar da vida boêmia da cidade. O interlocutor observa, portanto, a imposição dos papéis sociais atuando e desenhando a conjuntura sexista que se estende, com um tardio ritmo de progresso, até os dias de hoje.

Além de ser a única representante do gênero feminino, há uma distância de duas gerações entre mim e os demais, motivo que levou, desde cedo à minha adoção como “neta” do grupo. Ainda que estejamos todos incluídos numa mesma classe social (classe média) de uma mesma cidade, as experiências de vida e os processos de construção de identidades aconteceram em diferentes contextos, pois de geração em geração ocorrem mudanças nas formas de se relacionar, na maneira de falar e de se vestir, no cenário político, nas concepções sobre família e sociedade, nas rotinas escolares e profissionais, entre outros aspectos.

Alguns comportamentos e dinâmicas de relacionamento entre nós são ditados por estas diferenças. Uns fazem referência nítida e exclusiva ao gênero, como em algumas situações de trabalho remunerado onde a minha participação é requisitada por ser “atrativa uma presença feminina no grupo”, concepção danosa e agravante da desigualdade de gênero, pois interpõe um interesse visual a um interesse sonoro, reduzindo a presença da mulher musicista à função de ornamentação. Já a outros comportamentos não é possível estabelecer uma categoria específica, pois apontam para a sua inter-relação: quando, por exemplo, os homens do grupo contêm-se em falar um palavrão, justificando que há uma mulher presente, ou quando os homens notam e comentam com curiosidade o fato de a única mulher presente consumir cerveja, ou quando não se sentem à vontade em permitir que ela os ajude a transportar algum equipamento/instrumento um pouco mais pesado, há referências de comportamentos baseadas em diferenciações de gênero, principalmente, mas também de idade. Além disso, acredito que o fator afetivo, do cuidado com a “neta adotiva” também guie muitos destes comportamentos.

Estes exemplos de padrões comportamentais ainda existem hoje e continuam sendo praticados de alguma forma, mas em menor número e grau. Atualmente, por exemplo, não é tão indecoroso quanto era há décadas atrás, um homem falar palavrão na presença de uma mulher, ou mesmo a própria mulher o fazer. Neste caso, pensar conjuntamente as categorias gênero e idade faz sentido, pois são indissociáveis. Os entendimentos sobre o que é ser homem ou mulher, inclusive, modificam-se com o passar do tempo (ainda que lentamente) e, portanto, homens e mulheres de gerações diferentes comportam-se de maneiras diferentes.

As categorias que apresento aqui e suas inter-relações dialogam com o estudo dos “marcadores sociais da diferença”, que Zamboni (2014) define como “sistemas de classificação que organizam a experiência ao identificar certos indivíduos com determinadas categorias sociais” (ZAMBONI, 2014, p. 13). Constam no horizonte destes marcadores: gênero, sexualidade, raça, classe, geração e tantos quanto puderem ser identificados no tecido social contemporâneo, todos ligados a relações de poder e, conseqüentemente, à produção e reprodução de desigualdades:

Em primeiro lugar, as diferenças e desigualdades entre os homens não são naturais. Elas são construídas socialmente e precisam ser contextualizadas em termos de tempo e espaço. Em segundo lugar, os marcadores sociais da diferença nunca aparecem de forma isolada, eles estão sempre articulados na experiência dos indivíduos, no discurso e na política [...] As categorias de diferença nunca andam sozinhas. Elas sempre implicam outras. Ou, poderíamos dizer, elas se constroem umas através das outras. (ZAMBONI, 2014, p. 15-16).

Considero também a formação como um marcador pois sempre houve uma grande valorização, por parte do grupo, dos conhecimentos teórico-musicais levados por mim para as nossas práticas: o conhecimento de cifras e partituras, especialmente. Em alguns registros de gravações e caderno de campo é possível observar comentários como o do Zé: “você é diferente porque tem consciência do que está fazendo.” Ainda que meu discurso seja voltado à valorização igualitária de quaisquer tipos de formação musical, o valor social do saber acadêmico é imperioso e encontra-se refletido em falas como esta, que enaltecem o saber musical institucional.

4.1.2 Ponderações metodológicas

Ao realizar uma pesquisa etnográfica, é preciso lidar com alguma margem de imprecisão. Primeiramente porque os dados recolhidos passam pelo filtro de um indivíduo (o pesquisador) e, portanto, carregam algum nível de subjetividade. Depois, há a subjetividade dos próprios entrevistados. Por estes e outros motivos, é importante “reconhecer os limites da interlocução como fonte de construção epistêmica” (SALGADO *et al.*, 2014, p. 95). Há sempre escolhas envolvidas: quais informações abordar e de que forma, o que merece mais ou menos destaque, quais interlocutores priorizar, etc. Escrevo isto para pontuar que todo o conteúdo desta pesquisa é passível de ser atualizado, reavaliado e questionado.

Ainda que cumpra com todo o cuidado e rigor exigidos, toda pesquisa cuja principal fonte de informação são pessoas apresenta possibilidades de distorção dos fatos, ou mesmo de contradições. Ao trabalharmos com memórias pessoais, por exemplo, não é possível estabelecer uma reconstrução exata dos acontecimentos. Uma ocasião em que isto se mostrou evidente foi na qualificação desta pesquisa, quando um dos avaliadores (que tem vivência e considerável propriedade sobre o tema) questionou se não teria havido equívoco na narrativa de uma das interlocutoras. Nesta situação, não é possível deliberar sobre a veracidade deste ou daquele depoimento, mas sim considerar a propriedade de cada um deles, ainda que divergentes. Mesmo assim, é necessário realizar escolhas sobre com qual das narrativas dialogar, e é aí que se encontra a margem de imprecisão, revelando que a memória não está dada, mas sim em constante construção.

As margens de imprecisão e imprevisibilidade não estão presentes somente nos depoimentos e interlocuções, mas na própria condição humana. No momento em que começo a projetar a finalização deste trabalho (junho de 2020), vivenciamos, a nível mundial, situações inesperadas ocasionadas pela pandemia da Covid-19. As medidas de prevenção à doença incluem distanciamento social, suspensão das atividades de ensino em todos os níveis, fechamento do comércio, entre outras. Embora estas sejam medidas de prevenção à vida e recomendadas a quaisquer cidadãos, nem todos os brasileiros tiveram o privilégio de se manterem resguardados em suas casas, por necessidade de permanecerem trabalhando nos serviços essenciais, como hospitais, indústrias e mercados.

O fato é que atividades envolvidas na realização de pesquisas como esta foram suspensas, como aulas presenciais, ensaios em grupo e apresentações musicais ao vivo, por exemplo. Diante destas condições, é inevitável que o rumo da pesquisa se modifique, se adapte ou mesmo interrompa. Este trabalho, em particular, sentiu os efeitos de toda esta conjuntura, primeiramente pela interrupção dos encontros do Regional Tocata do Rio, e, especialmente, pela morte do nosso pandeirista Severino do Ramo Ferraz, acometido pela Covid-19 em março de 2020. A ausência do nosso amigo será sempre sentida e provocará mudanças nos nossos encontros, quando estes retornarem. Espero que os escritos aqui registrados resguardem, com carinho e com respeito, a sua memória.

Algumas adaptações e novos procedimentos metodológicos foram desenvolvidos nos últimos meses, bem como formuladas novas observações, que aponto a seguir.

O hábito da escrita praticado desde o início da pesquisa permitiu uma tranquilidade produtiva nesta reta final, já que as concepções, as ideias e a organização do trabalho vinham sendo trabalhadas desde cedo. Além disso, a produção adiantada de materiais como questionários, gravações, vídeos e imagens permitiu a garantia de um bom volume de conteúdos para analisar e elaborar.

Também aproveitei este tempo para enviar as produções escritas aos participantes. Obtive poucos e breves retornos: um elogio escrito via e-mail do Marlindo, uma sugestão do Nazareth, sobre o uso demasiado do pronome “que” (que foi revisto), e uma contribuição histórica do João, sobre a origem da palavra “Regional” (que foi incluída na respectiva seção).

Quanto às práticas musicais, tanto ensaios quanto apresentações, estão temporariamente suspensas. Compensamos a falta de encontro presencial com ligações e trocas de vídeos e áudios musicais. O Nazareth vem intensificando sua produção de vídeos, tanto de músicas quanto de poesias, e os demais seguem praticando seus instrumentos individualmente em suas casas, com o auxílio de gravações e áudios playback. Nossas conversas ao telefone envolvem cuidado, trocas de impressões e experiências sobre o momento atípico que estamos vivenciando e queixas sobre a falta dos nossos encontros musicais.

4.2 O Filme etnográfico como ferramenta de potencialização da memória

Esta seção apresenta relatos sobre o processo de construção e recepção de um filme etnográfico, produto final da disciplina “Etnomusicologia e Filme Etnográfico”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Érica Giesbrecht, no Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, em 2018/2. As filmagens foram realizadas em 07Out.2018 e 04Nov.2018, com recursos muito básicos (dois celulares, uma cadeira e um suporte de celular). O programa utilizado para a edição foi o HD Movie Maker PRO e as pessoas envolvidas foram: os próprios integrantes do grupo, duas pessoas para realizar as filmagens (eu e uma ajudante) e três participantes do público, que gentilmente concederam seus depoimentos.

Relembrando as definições de “arquivo” e “repertório” (TAYLOR, 2013), onde o primeiro são os materiais, como textos e documentos, e o segundo é a memória incorporada (tudo aquilo que acontece ao vivo, como gestos, canto e oralidade), podemos definir o filme etnográfico como um arquivo. Dentre os arquivos que constituem esta

pesquisa, o filme seria aquele que registra o repertório do Regional de forma mais completa possível, porque contempla de forma sintonizada imagem, som e movimento das nossas práticas. Porém, Taylor (2013) adverte para as limitações do vídeo, diante da performance ao vivo:

A performance “ao vivo” nunca pode ser captada ou transmitida por meio do arquivo. O vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma *coisa* em si (o vídeo é parte do arquivo, o que significa é parte do repertório). A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la. (TAYLOR, 2013, p. 50-51).

Desta forma, o filme etnográfico pretende constituir documento de estudo para a construção da pesquisa, tal como as fotos, os registros em caderno de campo e as gravações dos ensaios. Por ser o filme um material duradouro, que não se degrada com o tempo, ele possibilita um grande alcance de público, pois pode ser divulgado inclusive virtualmente⁴⁸, funcionando como uma ferramenta de potencialização da memória. De acordo com Pinto (2001), há três maneiras de registro proporcionadas pelo uso da filmadora ou vídeo na pesquisa participativa:

1. Gravação no contexto: o registro do acontecimento sonoro na pesquisa de campo procura, idealmente, fazer jus à situação e ao contexto encontrados. [...] o pesquisador procura não fazer intervenção na performance que encontra. 2. Gravação analítica: é aquela que é feita, ou dirigida, a partir de um projeto de pesquisa definido de antemão pelo pesquisador. Existe uma hipótese acerca da música a ser gravada e que se pretende ilustrar e aclarar posteriormente. 3. Câmera como bloco de anotações: quando a câmera de vídeo e também o gravador servem de “caderno de anotações”, o registro segue um padrão de observação sem preocupação com tempo, espaço, coordenação dos sons e das imagens gravadas. Capta-se todo o possível de maneira imprevista. Obtém-se os primeiros “rabiscos” registrados, não no caderno de campo, mas na fita de vídeo ou áudio da câmera ou do gravador. (PINTO, 2001, p. 252-254).

Este filme utiliza duas das três propostas elencadas por Pinto (2001): a primeira (gravação no contexto), já que o procedimento das gravações obedeceu às dinâmicas encontradas no campo, com a preocupação de realizar o mínimo possível de intervenção, e a terceira (câmera como bloco de anotações), pois as câmeras funcionaram, muitas vezes, como rascunhos, captando tudo o que era possível, para posterior análise e seleção.

⁴⁸ REGIONAL Tocata do Rio - filme etnográfico. Rio de Janeiro: [s. n.], 7 de janeiro de 2019. 1 vídeo (11 min 10 s). Publicado pelo canal Marina Bonfim. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CtWdqSIVS8A>>. Acesso em: 06 jun. 2020.

De acordo com Nichols (2005), “para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público” (NICHOLS, 2005, p. 93). A partir desta perspectiva integradora sobre o documentário, procuro contextualizar, a seguir, minha própria participação na pesquisa, bem como o processo de elaboração do filme e algumas questões provocadas a partir da sua exibição.

O projeto inicial era registrar as dinâmicas presentes nos momentos dos ensaios, que são preparações para o evento “Manhã de Choro na Lona” ou a nossa já conhecida “Choro terapia”. Dediquei, portanto, algumas filmagens ao propósito de registrar os ensaios e iniciei algumas edições com estes produtos. Com o tempo, porém, o resultado acabou por não contemplar os ensaios, mas sim o próprio evento. Percebi que o ritual do evento apresentava uma grande variedade de situações e interações, desde as caronas no carro do cavaquinista João até a participação do público, e que isto também merecia ser registrado. Até então, a câmera participava estática em determinados pontos dos ambientes de ensaio.

A partir desta percepção, bem como de leituras, sugestões e discussões fomentadas durante as aulas da disciplina “Etnomusicologia e Filme Etnográfico”, procurei promover uma presença mais atuante da câmera, aplicando a ideia de que “o olho proposital da câmera, orientado para o objeto, não permite que nenhum evento filmado seja simplesmente fortuito. Tudo precisa vir envolto em significado” (MINHA, 2016, p. 29). O roteiro foi pensado, assim, com o objetivo de contemplar, em ordem, os seguintes acontecimentos: 1. Deslocamento dos músicos de suas casas até o local da apresentação; 2. Apresentação musical; 3. Feedback do público.

No filme, podemos observar alguns elementos mais evidentes em cada situação, respectivamente: 1. A paisagem sonora⁴⁹ presente no carro: ouve-se Choro, conversa-se sobre músicos e shows de Choro e faz-se brincadeiras; 2. A interação com o público: conversas diretas, informação sobre as músicas tocadas e seus compositores, performance musical: ambiente, posicionamento dos músicos e do público, movimentação, gestos e reações dos músicos e do público; 3. Impressões, motivações e expectativas de integrantes do público sobre o evento.

A exibição do filme ao Regional aconteceu no intervalo do ensaio do dia 28Out.2018, em minha casa. Esta exibição foi também filmada, para fins de registro e posteriores análises sobre a recepção e as sugestões do grupo ao filme. Percebi que houve,

⁴⁹ “Paisagem Sonora” é um conceito cunhado pelo compositor canadense Murray Schafer para designar os sons que compõem determinado ambiente, sejam estes sons de origem humana, natural ou tecnológica.

por parte dos participantes, uma tendência de maior valorização às cenas de performance, situação em que todos estão com instrumentos e corpos produzindo música em conjunto, já que este é, afinal, o momento da apresentação. As demais cenas, como a da conversa dentro do carro ou a dos depoimentos do público, por exemplo, foram embaladas por algumas conversas paralelas sobre os procedimentos e a finalidade do filme, como “— Depois você arruma uma cópia desse vídeo pra gente?”, “— Mas pra quê? É só a gente conversando dentro do carro.”, — Depois você vai fazer um DVD?”.

A percepção que tive da maior valorização às cenas de performance foi também reforçada (ou pré-definida) por experiências anteriores, já que acompanho as publicações que o bandolinista Nazareth realiza no seu canal do YouTube⁵⁰. Ele tem o hábito de filmar as apresentações na Lona, posicionando a câmera fixa de frente para o Regional. Nestes vídeos, que levam os nomes das respectivas músicas apresentadas, não constam, por exemplo, os momentos de comentários do João sobre as obras e os compositores, nem a imagem do público, mas sim os momentos de performance, do início ao fim de determinada música.

O depoimento de amigos do público, cena final do filme, gerou uma provocação interessante do João sobre a divulgação do evento: “é uma pena que a gente não tenha divulgação, um amparo de divulgação de jornais. Se a gente conseguisse uma divulgação do jornal *O Globo*, de sexta feira pra sábado, olha, ia lotar. Qualquer hora eu vou ligar pro pessoal do *O Dia*.”

Na próxima cena, onde o grupo aparece posicionado para tocar, dois integrantes comentam: “Agora sim, olha lá.” Depois, quando finalmente aparecemos tocando o Choro “Dinorá” (Benedito Lacerda), as conversas cessam e todos dirigem os olhos e as atenções ao computador, e o Jota pergunta: “— Posso aumentar o som um pouquinho?”. A música acaba e a cena é seguida pelos comentários: “— Ficou legal”, “— Ficou bacana”, “— Tem outra, tem mais?”. Ao final, todos solicitaram o compartilhamento do material.

A ideia de dirigir a câmera para a frente, de forma a mostrar parte do painel do carro e a estrada – a visão real de alguém que estivesse, de fato, dentro do carro –, foi uma escolha espontânea no momento mesmo da filmagem e devidamente autorizada pelo João. A intenção por trás desta escolha de posicionamento da câmera (que não foi de todo

⁵⁰ Newton Nazareth. YouTube. [s. l.: s. n.], 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCT5V0UPE3XsWy6Bd1B0IA5Q>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

consciente) era a de, principalmente, proporcionar maior conforto para que o participante João continuasse a conversa com o máximo de naturalidade possível.

Esta cena mostrou-se surpreendente pois suscitou diferentes reações em diferentes espectadores. De um lado (no campo), os próprios integrantes do Regional Tocata do Rio, participantes e personagens principais do filme, reagiram com comentários como “— Tá só dentro do carro, não tá vendo nada. É só escutar.” Por outro lado (na universidade), os colegas e a professora manifestavam a sensação de “estarem presentes dentro do carro”.

Acredito que o entendimento compartilhado sobre filmes do Jean Rouch e do conceito de *cinéma vérité*⁵¹ proporcionou aos últimos espectadores uma experiência “mais real” com a cena. Este caso de diferentes recepções à mesma obra ilustra de forma oportuna a variedade de relações e reações que espectadores podem estabelecer/manifestar a partir de imagens.

Exatamente no momento da recepção as imagens são polissêmicas. É por esta razão que, ao contemplar uma foto, frequentemente o que se vê não é apenas o que ali está representado pela intenção do fotógrafo, mas o que ela evoca no universo das experiências pessoais de quem a contempla. [...] Nos filmes, o importante é o princípio da descoberta a partir do encadeamento de imagens, que são ligadas por sua proximidade ou ressonância. É o receptor das imagens (e não o autor, como ocorre no texto) que vai fazendo a relação entre uma imagem e outra. O autor está certamente presente, apresentando o tema, mas cabe a quem vê o filme criar os predicados. É o espectador quem descobre as conexões entre uma rede de possibilidades estruturadas pelo autor. (NOVAES, 2008, p. 464).

A experiência de elaboração de um filme etnográfico permitiu a ampliação de possibilidades para a pesquisa, tanto no que se refere a procedimentos quanto a novas maneiras de olhar e interagir com sujeitos, ambientes e situações. Registro, a seguir, quatro aprendizados proporcionados pela experiência de elaboração do filme etnográfico:

1. A realização de escolhas é uma constante na elaboração de um filme: escolhas de ambientes, de personagens, de cenas e das relações entre elas, de tempo, de abordagens etc. Segundo Feld (2016), “as escolhas constituem o meio pelo qual a comunicação interpretativa do filme funciona” (FELD, 2016, p. 249).

2. Não é possível ter completo controle sobre os impactos que determinada imagem/cena pode gerar em quem as contempla, pois cada recepção é uma leitura, um

⁵¹ “Foi o advento do *cinéma vérité* que mudou o princípio de realização do filme etnográfico, criando um novo tipo de relação entre o cineasta, as pessoas filmadas e o espectador. Sua regra básica era dar voz à pessoa filmada [...] O *cinéma vérité* surgiu nos anos 1920 com Dziga Vertov e o *Kino-Pravda*, mas ele só veio a ser adotado como uma nova metodologia de filmagem por volta de 1960”. (PEIXOTO, 1999, p. 102).

universo evocado nas experiências pessoais de cada espectador, ou grupos de espectadores que compartilham algo entre si. Segundo Novaes (2008), “se o texto nos diz sobre algo, o filme nos convida a descobrir” (NOVAES, 2008, p. 465). Isto permite experimentar uma nova relação com a própria produção e com quem vai recebê-la, assim como repensar os limites e as possibilidades de controle e/ou abertura de relações e interpretações que filme e texto possibilitam: “Cada espectador chega a novas experiências, como a de assistir a um filme, com pontos de vista e motivações baseados em experiências prévias” (NICHOLS, 2005, p. 95).

3. Há diferentes formas de engajamento proporcionadas por imagem e texto (NOVAES, 2008), assim como da complementaridade entre estas duas formas de representação. Habituada exclusivamente com a produção de argumentação através da palavra escrita, a utilização de outra ferramenta (agora audiovisual) mostrou-se desafiadora para mim. Esta experiência permitiu pensar sobre outras possibilidades de representação e de construção do discurso visual a partir da montagem:

MacDougall (1998) argumenta que uma das principais diferenças entre texto e imagem, em termos da produção do conhecimento antropológico, está na possibilidade de controle sobre o significado que o texto oferece quando comparado à imagem. [...] Quando trabalhamos com imagens, é só com os dados efetivamente captados que podemos contar. O texto antropológico pode trazer algo equivalente, como os depoimentos dos informantes, mas estes não constituem o todo do texto. Neste sentido, talvez seja possível pensar a montagem, tal como foi proposta por Eisenstein, como uma tentativa do discurso visual de produzir algo que vá além das imagens efetivamente captadas, mesmo que se valendo delas e de sua justaposição para produzir novos sentidos. (NOVAES, 2008, p. 463).

4. Um projeto inicial pode ser constantemente ressignificado e potencializar outros diversos projetos. A elaboração e o compartilhamento deste filme etnográfico proporcionaram um entendimento mais claro sobre as motivações dos sujeitos envolvidos nesta pesquisa. O registro audiovisual, especialmente dos momentos de performance, mostrou-se um material instigante e animador para o grupo, bem como uma potente ferramenta de registro, análise e construção de conhecimentos.

4.3 A voz e a ação dos participantes transgredindo o preconceito etário

Entre o povo Guarani Mbyá (São Paulo – Brasil), envelhecer significa deter experiência, respeito e responsabilidade de resguardar e transmitir as tradições. As pessoas velhas, assim, são “fontes de sabedoria” e inspirações para as condutas de vida

dos demais membros da comunidade. Em seu estudo com a comunidade indígena Guarani Mbyá da aldeia Krukutu, Marques, Souza, Vizzotto e Bonfim (2015) buscam compreender a dinâmica cultural ali presente, com destaque para o papel da pessoa mais velha. Em contraste com a cultura dominante, observam que há variações na representação da velhice:

A investigação sobre grupos étnicos representa um interessante aporte para os estudos sobre envelhecimento, permitindo incorporar uma perspectiva transcultural e desafiar as visões dominantes do mundo ocidental. O envelhecimento é um fenômeno natural e universal, mas a representação da velhice é culturalmente determinada. (MARQUES *et al.*, 2015, p. 416).

Dentre as conclusões, Marques *et al.* (2015) apontam que os mais velhos exercem papel importante na manutenção da unidade religiosa e linguística da comunidade. Apesar da ocorrência de conflitos advindos, entre outros motivos, do contato interétnico, “os Mbyá mantêm uma perseverança na manutenção de seus costumes e tradições que tem lhes permitido se reconhecerem com uma identidade própria”. (MARQUES *et al.*, 2015, p. 425).

Em nossa cultura ocidental capitalista, o “respeito aos mais velhos” é um item recorrente e importante na educação de qualquer pessoa. Porém, o que se observa nas diversas esferas sociais é que este item é mais uma ideia a ser seguida do que, de fato, uma prática. Em sua crônica “Sabedoria obsoleta: uma visão estigmatizada”, Nazareth (2019) narra algumas experiências pessoais que expõem a grande dificuldade encontrada por pessoas idosas no mercado de trabalho. Como exemplo, ele cita o fato de empresas privadas estabelecerem limites de idade nos seus anúncios de emprego e argumenta que “as pessoas mais maduras”, embora tenham experiência, qualificação e condições físicas e mentais para exercerem determinado trabalho, são colocadas à margem de qualquer competição, devido à discriminação e à falta de medidas governamentais eficientes:

O Poder público implantou recentemente o “Estatuto do Idoso”, enfatizando pequenos favores para aqueles que já não dispõem de condições físicas nem mentais para exercer uma atividade profissional, tais como: lazer e atividades culturais, etc. O Estatuto prevê também o estímulo às empresas privadas para admissão ao trabalho da classe, sem, no entanto, determinar que tipo de incentivo o Governo oferece, acarretando total nulidade da Lei. Para que o conteúdo seja efetivo e funcione como um instrumento positivo em prol das pessoas mais maduras, torna-se necessário estabelecer claramente quais são esses benefícios e divulgá-los exaustivamente. (NAZARETH, 2019, p. 102).

Em outra crônica, “O potencial inútil”, Nazareth (2019) elenca mais problemas sociais enfrentados por pessoas idosas, como o desrespeito de pessoas jovens nos transportes coletivos, o encarecimento anual dos planos de saúde e a desvalorização do benefício da aposentadoria, com o passar do tempo. Marlindo também critica a falta de representatividade no cenário musical: “Outro dia fui ao show da Leny Andrade. Muito bom, tinha lá o Menescal, o João Donato... Mas esse pessoal não tá na mídia. Não vai no Faustão. Só vai gente jovem” (Marlindo, anotação em caderno de campo, 26jan.2020). Segundo Goldani (2010), “como em muitas sociedades ocidentais, o preconceito etário, no Brasil, ocorre nas famílias, nos órgãos governamentais, no sistema de saúde, nos mercados de trabalho assalariado e em toda a mídia” (GOLDANI, 2010, p. 413). Como estratégias para contornar este problema social, Nazareth indica:

É muito importante qualquer movimento, seja ele advindo do Poder Público ou da Iniciativa Privada, que venha valorizar o ser humano mais maduro, considerando-o como uma pessoa normal, não necessitando de pena ou compaixão, apenas de oportunidades. E assim, as portas não mais seriam fechadas para aqueles que ainda dispõem de muita energia com valores imensuráveis a oferecer à sociedade, expurgando desta forma definitivamente o “estigma da sabedoria obsoleta e velhice inútil”. (NAZARETH, 2019, p. 102).

Nazareth não só denuncia os problemas e aponta caminhos possíveis de melhoria, mas vive, assim como os demais integrantes do Regional Tocata do Rio, de forma a transgredir o preconceito etário, ou, como ele próprio denomina, o “estigma da sabedoria obsoleta e velhice inútil”. Diante de todas as considerações feitas neste trabalho sobre as motivações dos participantes envolvidas no fazer musical, podemos afirmar que a prática musical do grupo é fruto de investimentos individuais no próprio bem-estar. Debert (1997) observa um investimento social crescente na gestão da velhice, o qual designa como a “invenção da terceira idade”. Este processo é resultante da interlocução de diversas esferas (medicina, programas sociais e mídia) e promove um interessante processo de “reprivatização da velhice”, ou seja, sua ressignificação a partir da responsabilidade individual:

As práticas relacionadas com a terceira idade são indicadoras de um novo tipo de sensibilidade em relação à vida adulta e à experiência de envelhecimento [...] O argumento central é que os conteúdos investidos nessa expressão – que foi entendida como resultado da socialização crescente da gestão do envelhecimento – são, hoje, elementos ativos no que tenho chamado de processo de reprivatização da velhice, que envolve a transformação desta em uma responsabilidade individual. Esse processo é resultado de uma interlocução intensa entre o discurso

gerontológico, o público mobilizado nos programas para a terceira idade e a mídia. (DEBERT, 1997, p. 1-2).

Para Debert (1997), este é um processo que tem permitido a revisão dos estereótipos negativos da velhice e a abertura de espaço para experiências de envelhecimento mais bem-sucedidas. Diante desta conjuntura, é indispensável considerar que no caso do Regional Tocata do Rio, tratamos o tema da idade a partir da perspectiva de sujeitos homens. Da mesma forma que o preconceito etário atinge diferentemente homens e mulheres, já que a estas são impostos estigmas adicionais (como a perda de atratividade física, por exemplo), esta autonomia proporcionada pela “reprivatização da velhice” é oferecida em diferentes níveis e formas, dependendo dos já mencionados marcadores sociais da diferenciação (ZAMBONI, 2014). Goldani (2010) argumenta sobre a necessidade de considerarmos estas opressões e privilégios sob a perspectiva da Interseccionalidade:

Argumentamos que o debate sobre discriminação por idade e preconceito etário, no Brasil, deveria ocorrer sob a abordagem das discriminações múltiplas. Esta exige que consideremos a perspectiva da Interseccionalidade, que abrange a ideia de que pessoas podem experimentar opressão e privilégio ao mesmo tempo, com base em certas características individuais e dependendo do contexto. [...] Outras vezes, qualquer uma dessas características pode se somar a outras, como assistência social, status familiar, econômico, social e de classe, a fim de criar experiências únicas para os indivíduos. (GOLDANI, 2010, p. 414-415).

É importante perceber que a busca por alternativas à vida doméstica é mais limitada, no caso das mulheres aposentadas, pois para elas o tempo livre é bem menor. Suas atividades não se concentram em turnos ou em dias específicos, mas são incessantes. Casa, alimentação e família são demandas constantes, de toda hora e todo dia. A falta de tempo livre não é o único fator que atua sobre elas, mas toda uma conjuntura social que oferece às mulheres espaços e condições muito mais de opressão do que de possibilidades e escolhas. Vemos, aqui, os marcadores gênero e idade, novamente, atuando juntos. Relembrando Zamboni (2014), “os marcadores sociais da diferença nunca aparecem de forma isolada, eles estão sempre articulados na experiência dos indivíduos” (ZAMBONI, 2014, p. 15). A grande diferença na experiência da aposentadoria entre os integrantes do Regional e suas esposas, por exemplo, é que eles têm a possibilidade de deparar-se com o “tempo livre/ocioso”, enquanto elas seguem dando continuidade às tarefas que sempre realizaram, tendo trabalhado fora ou não. Portanto, considero que a existência e a

continuidade do Regional são muito facilitadas pelo fato de este ser um grupo composto, em sua quase totalidade, por sujeitos homens.

O cavaquinista João, em alguns de seus discursos, declara o quanto os nossos encontros musicais são importantes e necessários: “A Marina hoje não entende, mas ela vai envelhecer e vai entender como isso aqui é importante pra gente (João, 22Dez.2019). O amigo Bira, em resposta ao questionário do público, também considera o evento Choroterapia como “um entretenimento muito importante pras pessoas idosas”. E esta importância atribuída pelos participantes à atividade musical é capaz de superar, inclusive, outros valores, como a habilidade técnica, por exemplo.

É comum que o bandolinista Déo Rian apareça, eventualmente, para participar das nossas rodas na casa do Marlindo. Devido à sua vasta experiência e virtude musicais, sua presença entre nosso grupo é motivo de grande alegria e orgulho. Entre os motivos que possivelmente levam o Déo a participar de nossas rodas, o João avalia: “Nós não somos os melhores músicos da cidade, mas o Déo vem aqui tocar com a gente porque a gente atende às necessidades da idade dele” (João, registro em caderno de campo, 22Dez.2019). Assim, segundo o João, “as necessidades da idade” seriam uma prioridade para o Déo. Em sua entrevista, Luciana Rabelo também realiza considerações sobre a atividade musical na velhice:

Acho que pra eles é vital, pra saúde mesmo mental e por conseguinte, física. A socialização que essa cultura permite e proporciona, né. Essa possibilidade maravilhosa de rir da própria condição, de levar essa coisa por um lado mais leve. E saber que existiram muitos outros idosos antes. Pertencimento, né. E o que é muito triste é ver gente idosa isolada, sem lazer. E essa eu acho que é a melhor forma através da arte, a arte que for. E o Choro tem essa tradição, de reunir pessoas, de ser um ambiente sempre muito aberto, onde é muito valorizada a sabedoria do idoso. Sabe, diferente dos outros lugares, onde normalmente ficou velho, joga pra escanteio, que é muito uma visão ocidental capitalista da história, mercantil, né, aquele que já não produz tanto não é tão valorizado. Quando a gente entende que ele pode até estar com menos agilidade no dedo, mas ele vai saber o que fazer com aquela pouca agilidade, às vezes melhor do que aquele que tem muita agilidade e não sabe empregar. [...] Onde colocar aquela nota, de que maneira, isso é sabedoria, é tradição, é cultura. (Luciana Rabelo em depoimento para esta pesquisa, 07Dez.2019).

A partir deste depoimento, gostaria de lançar luz sobre alguns pontos importantes. O primeiro deles é a presença considerável de músicos idosos na cultura do Choro. No primeiro capítulo desta dissertação, identificamos várias gerações de velhos chorões em Jacarepaguá, frequentadores de rodas de Choro que perduravam até a morte de seus

anfitriões. A partir de depoimentos dos entrevistados e de imagens obtidas no acervo “Retiro da Velha Guarda” (Casa do Choro) é possível perceber a predominância de músicos do sexo masculino e de meia idade e/ou idosos. O próprio Regional ilustra essa realidade, e não somente ele, mas também seu público majoritariamente idoso. Segundo Luciana, isto se deve à “socialização que essa cultura permite e proporciona”. De fato, a roda quase sempre permite a coexistência de músicos dos mais variados níveis, origens, idades e experiências, com uma troca democrática entre todos, através da música. “Quase sempre” pois também há, em casos específicos, rodas mais restritas, onde músicos iniciantes, por exemplo, não se sentem à vontade de participar.

A comparação da técnica instrumental entre músicos jovens e idosos é útil pois permite perceber que as habilidades se transformam e cedem lugar umas para as outras, a partir de fatores como o desempenho corporal e a maturidade pessoal e musical. Enxergar a velhice como uma potência, com tudo o que ela tem a oferecer de positivo e negativo, é uma oportunidade de ressignificar os valores envolvidos na prática musical e na vida, de forma ampla. “Saber o que fazer com aquela pouca agilidade” é predicado somente de quem aproveitou com qualidade o muito tempo que já viveu.

Aproveito para registrar, através de minha própria opinião e experiência, que estar em um grupo musical de senhores é muito positivo sob vários aspectos. Em outros grupos de que já participei, com músicos jovens, havia grande dificuldade para conciliar horários e estabelecer uma rotina de ensaios, por conta dos compromissos de trabalhos e estudos, das demandas pessoais ou das dificuldades de locomoção de cada um. Na juventude, além da instabilidade financeira, existe a urgência de investir, de “arrumar a vida”, de plantar para colher no futuro. Já no caso do Regional, formado, majoritariamente, por aposentados, convivemos com o conforto de ter a atividade musical, reconhecidamente, como um lazer. Por morarmos em bairros vizinhos e alguns possuírem carros, os encontros acontecem com mais facilidade. Além destes fatores, acredito que a idade proporciona maturidade e responsabilidade, o que influi diretamente na assiduidade e no compromisso de cada um com o grupo.

Outro assunto mencionado por Luciana em seu depoimento é a atitude de “rir da própria condição”. Em nossas práticas o humor é um elemento recorrente, seja fazendo trocadilhos com os nomes das músicas (Quadro 4) ou brincando com a própria falta de memória. Quando erramos algo na execução da música, por exemplo, é certo o Nazareth comentar: “Ih, esqueceram de tomar o remédio hoje!”, ou então: “Tem que tomar o remédio pra não esquecer das coisas. Mas como é que faz se esquecer de tomar o

remédio?”. Estas zombarias sempre provocam risos e momentos de descontração, seja nos ensaios ou durante a Choroterapia, onde o João comunica ao público o momento do intervalo justificando que “os velhos precisam parar para tomar os remédios”. Nem mesmo a morte escapa do riso: “É, que coisa... Tá morrendo gente que nunca morreu, né? Acho que eu vou pro fim da fila outra vez” (Nazareth, registro em caderno de campo, 22Dez.2019).

Em seu artigo sobre a Dialogia do Riso, Matraca et al (2010) defendem o riso e a alegria como ferramentas de promoção da saúde: “o riso é libertador, subverte e burla a ordem das coisas, para que o espectador adorne-se com a arte de rir da sua própria condição, transmutando assim sua realidade” (MATRACA *et al.*, 2010, p. 4128). Nas nossas práticas, a descontração encontra espaço justamente nos momentos de erro, pois aproveita-se da falha musical para associá-la a condições próprias da idade, como a falta de memória. A subversão, então, encontra lugar no ato de transformar um momento aparentemente negativo em oportunidade de riso.

Minha intenção com esta seção (e com toda a pesquisa) é demonstrar como os participantes do Regional transgridem a expectativa corrente da inatividade, um dos sintomas sociais do preconceito etário. Vemos cada um deles como agentes de suas próprias experiências, demonstrando um desejo constante de estudo e aprendizagem. A música, no nosso caso, é o veículo que oportuniza tudo isso, que dá sentido, instiga, abre perspectivas, movimenta, desafia e promove interações. É muito positivo e inspirador que o Regional Tocata do Rio retrate esta nova representação do envelhecimento ativo, entretanto, conforme demonstra Debert (1997), ao exaltar formas bem-sucedidas de envelhecimento não podemos esquecer os problemas da velhice, tampouco transformá-los em consequências do descuido pessoal:

Transformar os problemas da velhice em responsabilidade individual é no contexto brasileiro propor a redefinição de políticas públicas muito precárias, é intensificar nossas hierarquias sociais, é, em suma, recusar a solidariedade entre gerações, o que é um fundamento da vida social, da mesma forma que a universalização da aposentadoria é um dos fundamentos dos Estados modernos. (DEBERT, 1997, p. 12).

A transgressão do preconceito etário, bem como de outras formas de preconceito, pode e deve ser uma responsabilidade tanto individual quanto coletiva. Para que os problemas relacionados à velhice sejam ampla e devidamente enfrentados, é necessário levar em conta (e valorizar) a contribuição das pessoas mais velhas na construção da sociedade e, como Nazareth e Marlindo sugerem, promover conscientização através de

políticas públicas e de representatividade na mídia e em demais espaços sociais. Espero, através deste trabalho, contribuir, mesmo que em pequena medida, para a reavaliação de estereótipos relacionados ao preconceito etário.

Considerações finais

Levando em consideração o levantamento sobre a história do Choro em Jacarepaguá, podemos considerar o Regional Tocata do Rio como pertencente a uma tradição musical daquela região. Das características comuns entre todas as gerações de chorões identificadas, destacam-se: a participação majoritária de homens idosos, a realização de rodas de Choro em ambientes residenciais, o conhecimento e a execução de repertório vasto, a valorização da tradição, a permanência dos encontros musicais por longos anos (até o falecimento do seu anfitrião, nas três primeiras gerações) e a prática da música como uma atividade de entretenimento. Destacam-se também as mudanças sofridas nesta prática no decorrer do tempo, como a forma de tocar, a diminuição na frequência e na duração das rodas, bem como no número de participantes.

A abordagem sobre a memória do Regional Tocata do Rio parte de plataformas diversas: primeiramente, da própria prática, através dos saberes e das ações dos indivíduos, e, complementarmente, dos arquivos como fotografias, filme, gravações, livros autorais e canais do YouTube. O elemento mais recorrente nos discursos dos participantes é o reconhecimento de que sua prática musical propõe o resgate e a divulgação do gênero Choro. Este reconhecimento ajuda a entender muito da motivação que permeia suas atividades: o sentimento desta missão de preservação, junto à interação com o público e ao prazer que o encontro musical promove, sustentam a prática.

Existem concepções bem formuladas sobre o gênero musical que praticamos, tanto a partir de literatura e trabalhos acadêmicos sobre o tema quanto das falas e escritos dos participantes da pesquisa. Um breve resumo sobre o histórico e a estrutura musical do Choro, junto à revisão de literatura e ao trabalho de campo, ajudam a compreender o que é esta prática musical a partir das concepções, dos comportamentos e das sonoridades que a compõem.

A análise dos ensaios resultou em uma estruturação de conteúdos com base nos assuntos mais recorrentes. A partir desta estruturação foi possível classificar os conteúdos de acordo com o modelo teórico de Merriam (1964), o que permitiu uma compreensão detalhada da prática enquanto fenômeno sonoro e social. A “Choroterapia” recebe especial atenção pois é um evento fundamental na atuação do Regional Tocata do Rio, constituindo oportunidade de performance pública, de promoção de cultura e de encontro com o público. Ao contrastar a Choroterapia com as apresentações eventuais, percebemos variações de dinâmica, de trocas (afetiva X financeira) e de motivações. Ainda que a

Choro terapia não gere retribuição financeira, este é o evento que caracteriza o Regional e, portanto, é o mais valorizado pelos participantes.

Considero que a etnografia em casa promove uma perspectiva ao mesmo tempo desafiadora e promissora para a pesquisa. É necessário pensar e experimentar novas formas de se posicionar em campo, bem como adaptar uma nova dinâmica de participação e relacionamento com os pares. Os anos anteriores de vivência nesta prática musical proporcionam um bom acervo para a pesquisa, constituído de lembranças e experiências, além de gravações, fotografias e demais arquivos. A elaboração do filme etnográfico mostra-se um proveitoso recurso metodológico, capaz de agregar funcionalidades múltiplas: registro, análise, divulgação, oportunidade de apreciação em grupo e ferramenta de memória.

A idade é tema abordado a partir das experiências dos participantes, que registram críticas aos estereótipos impostos a indivíduos idosos e utilizam-se do humor para lidar com sua própria condição. Considero que sua atividade no Regional Tocata do Rio é um elemento transgressor do preconceito etário e proponho novos olhares, mais responsáveis e generosos, a este tema.

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB: A História de Um Século*. 2ª ed. Rio de Janeiro: MEC/Funarte/Instituto Cultural Cravo Albin, 2012.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *O Baú do Animal*. Rio de Janeiro, 2011. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011. 331f. Tese (Doutorado em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.unirio.br/ppgm/dissertacoes-doutorado>>. Acesso em: 1 out. 2018.

BARBOSA, Marlindo. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por marina.bonfim@yahoo.com.br em 08 set. 2018.

BERTHO, Renan Moretti. As caretas e os durões: a roda como performance na roda. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 2., 2014, Espírito Santo. *Anais...* p. 53-60. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/abrapem/article/view/7533>>. Acesso em 20Set.2018.

_____. Valores do choro: um olhar etnográfico sobre compromisso, respeito e informalidade na roda. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25., 2015, Vitória. *Anais...* p. 1-7. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3573>>. Acesso em 21Set. 2018.

_____. Rodas de choro: entre o participativo e o apresentacional. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas. *Anais...* p. 1-8. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/5023>>. Acesso em 20Set. 2018.

BERTHO, Renan Moretti; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Identidade e performance nas rodas de choro de São Carlos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013, Natal. *Anais...* p. 1-8. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2473/568>>. Acesso em: 27 jun. 2020.

BERTHO, Renan Moretti; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. “- Que choro ainda não foi?”: Reflexões etnográficas sobre repetições na roda. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* p. 1-7. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3263>>. Acesso em 21Set. 2018.

BONFIM, Marina. Entrevista de Luciana Rabello em 07 dez. 2019. Rio de Janeiro. Gravação em celular. Escola Portátil de Música.

_____. Entrevista de Déo Rian em 22 dez. 2019. Rio de Janeiro. Gravação em celular. Residência do Marlindo.

_____. Entrevistas de João Cunha em 25 nov. 2018 e 14 mai. 2019. Rio de Janeiro. Gravação em celular. Residência do entrevistado (Abolição/RJ).

_____. Entrevista de Décio, Sônia e Ivonete em 04 nov. 2018. Rio de Janeiro. Gravação em celular. Lona Cultural Jacob do Bandolim.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Quatro Editor, 1979.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAZES, Henrique L. *Choro: do quintal ao municipal*. 3a Edição. Rio de Janeiro: 34, 1998, 224 pp.

_____. *Os Chorões e a Roda: ambiência, práticas musicais e repertório nas rodas de choro*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011. 166f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

CONNERTON, Paul. *Como as Sociedades Recordam*. 2ed. Oeiras: Celta, 1999.

DEBERT, Grita Grin. A invenção da terceira idade e a rearticulação de formas de consumo e demandas políticas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 12, n. 34. São Paulo, 1997. Disponível em <http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/34/rbcs34_03.pdf>. Acesso em 14 jun. 2020.

DURHAM, Eunice Ribeiro. In: CARDOSO, Ruth. *A aventura antropológica – teoria e pesquisa*. 4ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. p. 17-34.

FELD, Steven. Etnomusicologia e Comunicação visual. Tradução de Érica Giesbrecht. *Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 239-279, 2016.

GOLDANI, Ana Maria. Desafios do “Preconceito Etário” no Brasil. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 31, n. 111, p. 411-434, abr.-jun. 2010. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em 14 jun. 2020.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. 2ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de; SILVA, Gabriela Tunes da; FREIRE, Ricardo Dourado. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, v.15, n.23, p. 148-161, 2011. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/23/num23_cap_15.pdf>. Acesso em: 20 set. 2018.

MARQUES, Filipa Daniela; SOUZA, Liliana; VIZZOTTO, Marília Martins; BONFIM, Tania Elena. A vivência dos mais velhos em uma comunidade indígena Guarani Mbyá. *Psicologia & Sociedade*, 27(2), p. 415-427, 2015.

MATRACA, Marcus Vinicius Campos; WIMMER, Gert; ARAÚJO-JORGE, Tania Cremonini de. Dialogia do riso: um novo conceito que introduz alegria para a promoção da saúde apoiando-se no diálogo, no riso, na alegria e na arte da palhaçaria. *Ciênc. saúde coletiva* [online]. 2010, vol.16, n.10, p. 4127-4138.

MERRIAM, Allan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University, 1964.

MINH-HA, Trinh T. Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAIUBY NOVAES, Sylvia (Org.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 29-35.

NAZARETH, Newton. *Fatos & Relatos*. São Paulo: Scortecci, 2019.

NETTL, Bruno. You call that fieldwork? Redefining the “field”. In: _____. *The study of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois, 2005. p. 205-235.

NICHOLS, Bill. De que tratam os documentários? In: _____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005. p. 93-115.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. Projeto História. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 10, 1993.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v.14, n.2, p. 455-475, 2008.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. *Revista de Antropologia*, SÃO PAULO, USP, 1996, v.39, n.1.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v., n. 48, p. 91-116, 1999.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro – reminiscências dos chorões antigos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.44, n. 1, p. 221-286, 2001.

REGIÕES administrativas da cidade do Rio de Janeiro. 9 de dezembro de 2019. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%B5es_administrativas_da_cidade_do_Rio_de_Janeiro>. Acesso em: 04 fev. 2020.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica. *Música e Cultura*, v.9, n.1, p. 1-18, 2014.

RIBEIRO, Caroline. Lonas Culturais Municipais: Arte da periferia na vanguarda da cultura. Rio Prefeitura. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <<http://mapas.cultura.gov.br/espaco/202359/>>. Acesso em: 04 fev. 2020.

ROCHA, Inês de Almeida. “A carta está tão cheia de coisas boas”: apontamentos para pesquisas musicológicas com fontes epistolares. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21., 2011, Uberlândia. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*. Uberlândia: ANPPOM/UFU, 2011. v. 1. p. 996-1001.

RUBIO, Maria Isabel J. La observación participante en el estudio etnográfico de las prácticas sociales. *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 54, No. 1 (janeiro-junho): 121-150; 2018.

RUSKIN, Jesse D.; RICE, Timothy. The Individual in Musical Ethnography. *Ethnomusicology*, vol. 56, n. 2, p. 299-327, 2012.

SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão musical* – uma etnografia entre estudantes universitários de música. Rio de Janeiro, 2005. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005. 301f. Tese (Doutorado em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

_____. Convivência em Conjuntos de Música – notas para a análise de valores no trabalho de uma orquestra. *Música & Cultura* (Salvador. Online), v. 5, p. 1-9, 2010.

_____. Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música. *El oído pensante*, vol. 2, nº2, 2014.

SALGADO, J. A. *et al.* Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música. *Debates*, n. 12, p. 93-105, 2014.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1930)*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2001.

SANTOS, Felipe Pacheco dos. *A prática profissional do músico popular: investigação sobre experiências, processos de formação e competências para atuar na cadeia produtiva da música*. Rio de Janeiro, 2017. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017. 195f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

SECRETARIA Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro. Lona Cultural Municipal Elza Osborne – Campo Grande. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/pcrj/destaques/especial/lonas_culturais_2.htm>. Acesso em: 04 fev. 2020.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

_____. Por que cantam os Kisêdjê. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Vozes Ltda. 2013.

TRINCHEIRA MULTIPOLAR. Rio de Janeiro: Àereas [sic] de planejamento ou Regiões administrativas. [site]. 8 de outubro de 2014. Disponível em: <<http://trincheiramultipolar.blogspot.com/2014/10/rio-de-janeiro-aereas-de-planejamento.html>>. Acesso em: 04 fev. 2020.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2008.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

ZAMBONI, Marcio. Marcadores Sociais da Diferença. *Sociologia: grandes temas do conhecimento (Especial Desigualdades)*, São Paulo, v. 1, p. 14-18, 01 ago. 2014.

Apêndices

Apêndice A – Questionário dedicado aos músicos do Regional Tocata do Rio

1. Dados pessoais: nome completo, idade, estado e cidade onde nasceu/cresceu, bairro onde mora atualmente, instrumento (s) que toca.
2. Há quanto tempo você toca e como aprendeu a tocar?
3. Você compõe? Se sim, tem registros (áudio, partituras) das composições?
4. Como conheceu e passou a fazer parte do grupo?
5. Houve mudanças (na região, na frequência dos encontros, na dinâmica dos ensaios, nos repertórios) desde que começaram a se encontrar em Jacarepaguá até hoje?
6. Que profissão/profissões exerce (ou exercia antes de se aposentar)?
7. Chegou a ter a música como única profissão (Se sim, quais são os pontos positivos e negativos do trabalho com música? Se não, gostaria de ter “ganhado a vida” só com música?)
8. Como avalia o evento mensal que o grupo promove na Lona Cultural e sua relação com o público que frequenta este evento?
9. Como avalia os eventos remunerados de que participa? Quais as diferenças destes para as apresentações na Lona?
10. Como são os seus estudos de música?
11. Há objetivos musicais ainda não alcançados por você nos quais ainda gostaria de investir? Quais?
12. O que acha que poderia melhorar individual e coletivamente para que o grupo se aprimorasse musicalmente?
13. Quão importante você julga ser a atuação do grupo para o gênero choro?
14. Acha que há diferenças entre este grupo e outros grupos de choro? Quais?

Querido amigo,

Como parte da nossa pesquisa, gostaria de sugerir que você escrevesse um pequeno depoimento livre sobre sua experiência no Regional Tocata do Rio, o que significa fazer parte deste grupo e quais são suas motivações para continuar.

Acredito que o depoimento de cada um de nós será uma valiosa contribuição.

Um abraço e obrigada, Marina.

Apêndice B – Respostas ao questionário do grupo Regional Tocata do Rio.

João Dião – pág.1

<u>REGIONAL TOCATA DO RIO</u>	
<p>O CONJUNTO NASCEU A PARTIR DAS REUNIÕES DE CHORO QUE ACONTECIAM, AINDA HOJE, AOS DOMINGOS, DESDE 1994 NA RESIDÊNCIA DO VIOLONISTA (6 CORDAS) MARUNDO BARBOSA, NO ZARRO DA FREGUESIA EM JARDIM DA GUÁ. ESTE NOME FOI SUGERIDO EM 2004, PELO MEU IRMÃO WILSON, QUE ERA O PANDEIRISTA DO GRUPO.</p>	
<p>FAZER PARTE DO CONJUNTO PARA MIM É FUNDAMENTAL, CHORÃO-INICIADO, SÁ QUE, "MAL-DE-FAMÍLIA", FUI "CONTAMINADO" PELO CHORO AINDA CRIANÇA DOIS MEU PAI, BANDOINISTA AMADOR DESDE 1924 (VIU ERNESTO NAZARETH TOCANDO NO CINEMA ODEON!) E PROMOVER REUNIÕES MUSICAIS FREQUENTES EM NOSSA CASA ME FEZ CONVIVER COM O CHORO DESDE SEMPRE, E, ALADO AO PRAZER DA PESQUISA DA HISTÓRIA DO GÊNERO, A MOTIVAÇÃO MAIOR FICA POR CONTA DE "DESENTERRAR" COMPOSIÇÕES ESQUECIDAS OU ATÉ MESMO DESCONHECIDAS, QUE HOJE SE TRANSFORMARAM NA PRINCIPAL CARACTERÍSTICA DO GRUPO.</p>	
<u>QUESTIONÁRIO</u>	
1)	<p>NOME: JOÃO DIÃO DA CUNHA – IDADE: 73 ANOS CIDADE: RIO DE JANEIRO – ESTADO: RJ – BAIRRO: ABOUÇAÇÃO (SEMARÉ)</p>
2)	<p>COMECEI A ESTUDAR O INSTRUMENTO, SOZINHO, EM 1975, PRINCIPALMENTE COM A AFINAÇÃO DE BANDOINIM (G-D-A-E) MAS MUDEI A PARTIR DE UM MÉTODO SIMPLES DE CAVAQUINHO (D-G-B-D)</p>
3)	<p>NO CAVAQUINHO SOU O QUE SE INTITULA "CENTRISTA" E NÃO SOLISTA, TALVEZ POR ISSO NUNCA COMPUS NENHUMA MÚSICA.</p>
4)	<p>MUITO EMBORA O VIOLONISTA (7 CORDAS) DO GRUPO, JOSÉ X. MENEZES ESTEJA LIGADO A MIM MUSICALMENTE DESDE 1981, RESTANTE DOS MÚSICOS FORAM CONHECIDOS BASICAMENTE A PARTIR DE 1994.</p>
5)	<p>EVENTUALMENTE ACONTECERAM MUDANÇAS (PARAS) NA FREQUÊNCIA E DINÂMICA DE ENSAIOS, MAS OS ENCONTROS AOS DOMINGOS SE MANTIVERAM ATÉ HOJE, APENAS COM ALTERAÇÃO DO HORÁRIO, FEITOS INICIALMENTE À TARDE E ATUALMENTE PELA MANHÃ, A PARTIR DAS MOSSAS APRESENTAÇÕES NA LUNA.</p>
6)	<p>SOU APRESENTADO, TENDO TRABALHADO QUASE SEMPRE COM VENDAS DE ALIMENTOS (ANGLO-SÁDIA-BATAVO)</p>
7)	<p>NUNCA TIVE OU PRETENDI TER A MÚSICA COMO PROFISSÃO. AMADOR POR EXCELÊNCIA, A MIM ME BASTA O PRAZER DE TOCAR CHORO.</p>

8) A AUDIÇÃO "CHOROTERAPIA" QUE REALIZAMOS A PARTIR DE 2008, MENSALMENTE, NA LONA CULTURAL JACOB DO SANDOLIM É PARA MIM, MÚSICO AMADOR, REPRESENTA A CULMINÂNCIA DE UM TRABALHO SÉRIO DE DIVULGAÇÃO DA HISTÓRIA DO CHORO NO BAIRRO DE JACUPAGUÁ, RESUMO DE CHORÕES DE RANOCINCO (JACOB-DEO RIAN-VOLTAIRE-SANETO-TORO PRETO-CINCINATO, ENTRE OUTROS) E TAMBÉM DE ROJAS DE CHORO FAMOSAS, O QUE É O MOTIVO DO TRABALHO QUE REALIZAMOS, HOJE PISSUO, MUITO FIEL, EMBORA DIMINUIDO PROBABILMENTE EM FACE DA VIOLÊNCIA DA NOSSA CIDADE, É HOJE A MOTIVAÇÃO MAIOR PARA A CONTINUIDADE DO TRABALHO

9) EVENTOS REMUNERADOS FORAM RAROS E SEM IMPORTÂNCIA PARA MIM, DIFERENTEMENTE DAS NOSSAS APRESENTAÇÕES NA LONA, ONDE RECEBEMOS SEMPRE OS APLAUSOS E CARINHO DO PÚBLICO.

10) MUITO EMBORA CONHEÇA CIFRAS (PRECARIAMENTE), MEUS ESTUDOS E PESQUISAS DE MÚSICA SÃO FEITOS ATRAVÉS DE CD'S DE CHORO QUE POSSUO (300 APROXIMADAMENTE), ASSIM COMO UTILIZANDO A INTERNET.

11) NÃO TENHO PRETENSÕES DE ALCANÇAR NADA MAIS NA MÚSICA.

12) ESTUDAR MÚSICA SERIA PARA O GRUPO COLETIVAMENTE MAGNÍFICO, MAS CREIO QUE SERIA UM OBJETIVO DIFÍCIL DE SER ALCANÇADO EM VIRTUDE DA IDADE AVANÇADA DA MAIORIA DOS COMPONENTES DO GRUPO.

13) NA REGIÃO DE JACUPAGUÁ SOMOS O GRUPO DE CHORO MAIS ATIVANTE, O QUE CONSIDERO IMPORTANTE PARA A DIVULGAÇÃO DO GÊNERO.

14) TALVEZ A ÚNICA DIFERENÇA EXISTENTE NO REGIONAL TOCATA DO RIO PARA OUTROS CONJUNTOS DE CHORO ESTEJA LIGADA AO REPERTÓRIO, BASTANTE DIVERSIFICADO EM VIRTUDE DAS NOSSAS PESQUISAS.

OBS: TOCATA, ALÉM DE SER UM ESTILO DE MÚSICA ERUDITA (SONATA-CANTATA E TOCATA) ERA TAMBÉM A EXPRESSÃO QUE SE USAVA NO INÍCIO DO SÉCULO XX PARA A ATUAL ROJAS DE CHORO.

José Xavier de Medeiros

Zé D S T Q Q S S
□ □ □ □ □ □ □

Querido amigo,
 Como parte da nossa pesquisa, gostaria de sugerir que você escrevesse um pequeno depoimento sobre sua experiência no Regional Tocata do Rio, o que significa fazer parte deste grupo e quais são suas motivações para continuar. Acredito que o depoimento de cada um de nós será uma valiosa contribuição.

Um abraço e obrigada, **Se preferir, este texto e o questionário podem ser enviados por email: MARINA.BONFIM@YAHOO.COM.BR*
 Marina

*Jose Xavier de Medeiros idade 81 Tocata P.B
 Nova Salmerna, 2ª fase pagua rolão de 7
 Cordas e coraçunho deste mesmo aprendi
 com meu pai em fiz umas tres com-
 púsioes em combeci touzianho do Bon chum
 Multinho do coraçunho ja falendo depois
 boatinho e outras, barbaio ja sou aposen-
 tado sempre toques porque gosti muito
 dos meus colegas, não no Brasil en
 acho o campo muito restrito para se ouvir
 de musica o evento que o grupo faz e
 de muita valia para mim e um en-
 saio os eventos como voce sabe manan-
 tava eonegação nenhuma eu so comheço
 os da fama meus estudos são durante os
 en acho de certo possivel o que nos fazemos
 de muita valia principalmente voce que e
 uma tremenda muzicista e o ponto de
 equilibrio do grupo*

Um abraço e até Domingo

TOCATA

 D S T Q Q S S

Querido amigo,

Como parte da nossa pesquisa, gostaria de sugerir que você escrevesse um pequeno depoimento sobre sua experiência no Regional Tocata do Rio, o que significa fazer parte deste grupo e quais são suas motivações para continuar. Acredito que o depoimento de cada um de nós será uma valiosa contribuição.

Um abraço e obrigada,

Marina

** Se preferir, este texto e o questionário podem ser enviados por email:*

MARINA.BONFIM@YAHOO.COM.BR

Uma das melhores experiências musicais foi ter sido convidado para fazer parte do grupo "TOCATA DO RIO".

Antes de fazer parte do grupo eu já os conhecia através das redes sociais (YOUTUBE).

O ponto alto do grupo é o vasto repertório, o grande conhecimento musical e instrumental e a dedicação em executar as composições com fidelidade.

A motivação para continuar é o estudo constante, a seriedade do trabalho e o compromisso de todos os participantes na busca do melhor para o coro.

Me sinto privilegiado em fazer parte de um grupo musical tão especial.

Jorge Gomes - pág.2

Respostas

D S T Q Q S S
□ □ □ □ □ □ □

- 1- JORGE LUIZ GOMES, 64 anos, Rio de Janeiro, São João de Muiti, vários instrumentos de percussão.
2. Desde os 15 anos. Vendo e ouvindo meu pai e meus irmãos tocarem.
3. Não
4. Após uma roda de choro no "Ao Bandolim de Ouro" recebi o convite.
5. Não
6. Era eletricitário.
- 7- Não. Gostaria de ter ganhado a vida só com a música.
8. É um evento muito bom no sentido de divulgar o choro que é um gênero musical, genuinamente brasileiro.
Foi muito bem recebido pelo público, que frequenta o evento.
- 9- Quando remunerado envolve prazer e obrigação. Na lona envolve prazer e amor pela música. Em ambos os casos o profissionalismo está presente.

Marlindo Barbosa

Rio, 07/09/2018

Querida Marina,

Com o máximo prazer participo da sua pesquisa.

O pequeno depoimento que você pede está atendido na entrevista logo abaixo pois, falar de música e de choro me emociona e em algumas respostas da entrevista me estendi muito e já registram toda a minha experiência no Tocata do Rio e outras rodas por mim frequentadas.

No meu planejamento de vida pretendo seguir com o Tocata do Rio até quando me for permitido pelo Criador e pelo grupo.

Abraços a você e boa sorte na sua pesquisa.

Marlindo A Barboza

1. Dados pessoais:

Marlindo Augusto Barboza, 75 anos, Rio de Janeiro, Freguesia/Jacarepaguá – violão(?).

2. Há quanto tempo você toca e como aprendeu a tocar?

Conto aproximadamente dez anos. Quando me mudei para Jacarepaguá fui estudar violão na escola de música do professor Henrique, no bairro Tanque, também em Jacarepaguá. Lá estudei por um ano e por indicação do professor Henrique fui conhecer uma Roda de Choro, na Praça Seca. Foi ali que me apaixonei por Chorinho.

A partir daí fui me intrometendo nos grupos e nas Rodas e consegui com que os novos amigos tivessem paciência de aturar este intrometido.

3. Você compõe?

Não, não componho.

4. Como conheceu e como passou a fazer parte do grupo?

O mentor do grupo foi o João Dião, cavaquinista dos bons, que em certo momento sugeriu a criação do Tocata do Rio. Todos os componentes da primeira formação frequentavam as Rodas de Choro que aconteciam aqui em casa. Eu tive a sorte de ser convidado a participar.

5. Houve mudança (na região, na frequência dos encontros, na dinâmica dos ensaios, nos repertórios) desde que começaram a se encontrar em Jacarepaguá até hoje?

Na região, na frequência dos encontros e na dinâmica dos ensaios, não. Nos repertórios sim. O Tocata do Rio, através do João Dião e do Newton Nazareth, nosso bandolinista, passou a fazer um trabalho de pesquisa e divulgação de obras pouco divulgadas pela mídia. “Tocamos o que quase ninguém toca”.

6. Que profissão/profissões exerce (ou exercia antes de se aposentar)?

Na verdade, eu sou um aposentado/trabalhador. Tenho, juntamente com os meus filhos, uma pequena empresa de serviços na área de abastecimento alternativo de água.

7. Chegou a ter a música como única profissão?

Não. Mas gostaria de ter sido um músico profissional e vivido só de música. O lado positivo é conviver permanentemente com a “linguagem universal do amor”. Como explicar harmonias que tocam nossos sentidos? Quem inventou a música? Eu respondo com toda a certeza, foi o Criador. O lado negativo, a meu ver, é a dificuldade permanente de obter trabalho bem remunerado. O mercado consumidor remunera muito mal os músicos que contrata.

8. Como avalia o evento mensal que o grupo promove na Lona Cultural e sua relação com o público que frequenta este evento?

O evento, que já completou dez anos, é muito importante para nós do Tocata porque nos motiva a estudar. É importante também para os frequentadores que gostam e apreciam o gênero e, também, porque têm a oportunidade de participar de um evento de música gratuito e já quase familiar, onde apresentamos músicas de qualidade que fizeram parte da juventude por eles vivida. Boa parte dos frequentadores, têm nas nossas “Manhãs de Choro” oportunidade de vivenciar o que não conseguem por falta de opções de laser oferecidas no bairro.

9. Há objetivos musicais ainda não alcançados por você nos quais gostaria de investir? Quais?

Não, meus objetivos musicais foram alcançados. Estou feliz por estar participando do Tocata. Procuro melhorar o meu desempenho no violão tendo aulas particulares. Mas não tenho outras pretensões musicais.

10. O que acha que poderia melhorar individual e coletivamente para que o grupo se aprimorasse musicalmente?

Seria a presença de um músico profissional do gênero para nos ajudar nos ensaios. O fato de, excetuando você Marina, sermos, todos, músicos sem formação didática torna o aprendizado mais difícil. Afirmo, por isso, que fazemos milagre no Tocata. Que tal Marina você assumir essa função e nos ajudar?

11. Quão importante você julga ser a atuação do grupo para o gênero choro?

O Tocata do Rio é muito importante para divulgação do gênero choro. O trabalho de pesquisa e divulgação feito pelo João Dião, bem como a divulgação feita pelo Newton Nazareth no Youtube expondo nossas apresentações na Lona ajudam muito a manter vivo esse gênero musical, carioca, tão bonito e que nós amamos.

12. Acha que há diferenças entre esse grupo e outros grupos de choro? Quais?

Sim. Cada grupo tem a sua característica. Mas o Tocata do Rio faz um caminho diferente. O Tocata traz para a mídia obras preciosas do gênero pouco divulgadas.

F I M

Newton Nazareth

Dados Pessoais

Nome: NEWTON DE SOUZA NAZARETH

Instrumento que toca: BANDOLIM

Endereço; Rua Silva Gomes, 31/203 – Rio de Janeiro – RJ CEP 21350-080

E-mail: newtonnazareth@yahoo.com.br

Telefone: 21 2464-6922 e 98422-7562

Nasci e cresci no Bairro do Encantado – Rio de Janeiro- RJ

Há quanto tempo você toca e como aprendeu a tocar?

Comecei a tocar a gaitinha de boca com 8 anos aproximadamente.

Você compõe? Se sim, tem registros (áudio, partituras) das composições?

Já compus algumas canções, mas eu mesmo não aprovei, pela grande influência dos compositores famosos. Sempre acho que as linhas melódicas são plágios e eu preferi não divulgá-las, por motivos óbvios.

Como conheceu e passou a fazer parte do grupo?

Os componentes do Grupo são parceiros de longa data, pelos encontros pontuais nas Rodas de Choro e em torno de 2009, quando novamente fixei residência no Rio de Janeiro, passei a desfrutar do convívio dos Amigos.

Houve mudanças (na região, na frequência dos encontros, na dinâmica dos ensaios, nos repertórios) desde que começaram a se encontrar em jacarepaguá até hoje?

O encontro sempre foi nos fins de semana na casa do Marlindo, como acontece até hoje..Quanto ao repertório, sempre fomos fiel ao Choro Brasileiro. É lógico que a procura de novidades e músicas inéditas, sempre estarão dentro dos nossos planos.

Que profissão/profissões exerce (ou exercia antes de se aposentar)?

Eu trabalhei 34 anos na Cia. Nestlé, na qual cumpri uma carreira de começou com um simples escriturário, chegando a Gerente Administrativo em três Filiais: Manaus, Recife e Rio de Janeiro.

Chegou a ter a música como única profissão (Se sim, quais são os pontos positivos e negativos do trabalho com música? Se não, gostaria de ter “ganhado a vida” só com música?)

Nunca tive a música como única profissão e acho que jamais optaria por essa carreira. Vide a minha crônica sobre o músico. No contexto eu exponho com detalhes a minha opinião.

Como avalia o evento mensal que o grupo promove na Lona Cultural e sua relação com o público que frequenta este evento?

Embora não haja qualquer retorno financeiro, eu acho que o “feed back” afetivo não tem preço. As palmas, o sorriso, o aperto de mão, os pedidos de música tem um valor estimativo muito mais valioso que qualquer “cachet” milionário.

Como avalia os eventos remunerados de que participa? Quais as diferenças destes para as apresentações na Lona?

Vide resposta anterior.

Como são os seus estudos de música? (ouvindo cds, assistindo a vídeos no youtube, lendo partituras, tocando junto com playbacks, tocando junto com amigos etc)?

O arquivo do Youtube é vasto e rico. Sempre estou recorrendo às suas postagens.

Há objetivos musicais ainda não alcançados por você nos quais ainda gostaria de investir? Quais?

No momento não me ocorre qualquer ideia. Quem sabe no futuro?

O que acha que poderia melhorar individual e coletivamente para que o grupo se aprimorasse musicalmente?

A realização de ensaios com mais frequência, mas alguns componentes são empresários e tem que dedicar a maioria do tempo às suas Empresas e isso dificulta tais encontros.

Quão importante você julga ser a atuação do grupo para o gênero choro?

A importância esta diretamente aos encontros e apresentações, durante os quais a apologia ao Choro é maciçamente divulgado.

Acha que há diferenças entre este grupo e outros grupos de choro? Quais?

A diferença que eu tenho constatado, está diretamente ligada a parte financeira, porquanto os componentes não dependem da música para sobreviver, cuja condição é totalmente diferenciado dos demais Grupos.

Depoimento

O convívio com os componentes do Regional Tocata do Rio correspondem a horas de imenso prazer, por se tratar de pessoas que tem os mesmos gostos musicais e isso proporciona momentos inesquecíveis, cujo ambiente faz muito bem ao ego.

Além disso, o ambiente familiar que se configurou nesse encontro semanal, vem traduzindo a sensação de um ambiente familiar e um sentimento de bem querer mútuo. A torcida para que chegue logo o fim de semana é uma realidade e assim é relizado aquele encontro tão esperado.

É claro que as discussões e as opiniões diferenciadas sobre os acordes desta ou daquela música, às vezes causam discussões mais acaloradas, com opiniões desencontradas, mas ao final as gozações entram em ação e tudo termina em ótimo ambiente.

Não tenho dúvidas que esse ótimo relacionamento vai perdurar por muito tempo, e acredito que esse sentimento é o mesmo para os demais componentes.

Newton Nazareth

24/08/2018

Severino do Ramo Ferraz – pág. 1

Querido amigo,

Como parte da nossa pesquisa, gostaria de sugerir que você escrevesse um pequeno depoimento sobre sua experiência no Regional Tocata do Rio, o que significa fazer parte deste grupo e quais são suas motivações para continuar. Acredito que o depoimento de cada um de nós será uma valiosa contribuição.

Um abraço e obrigada,

Marina

** Se preferir, este texto e as questões podem ser enviados por email:*

MARINA.BONFIM@YAHOO.COM.BR

EU, SEVERINO DO RAMO FERRAZ, NASCIDO EM JOÃO PESSOA, PARAÍBA (PB) DO NORTE, DATA: 29/12/1937
RUA DESEMBARGADOR PINHO, EM BAIRRO CRUZ DAS ARMAS, MORO, NO BAIRRO EDEN, EM SÃO JOÃO DE MERITI. RJ.
TOCO MEU INSTRUMENTO, PERCUTIVO PANDEIRO HÁ 20 ANOS, E AINDA ESTOU APARENDENDO, PORQUE VÍ, OU ASSISTÍ, MUITAS VEZES, O JACSON DO PANDEIRO ESTOU NO TOCATA DO RIO HÁ 11 ANOS.

A PROFISSÃO QUE EU EXERCIA ANTES DE ME APOSENTAR, EU ERA BARBEIRO.

O EVENTO MENSAL, DO TOCATA DO RIO, NA LONA CULTURAL, E SUA RELAÇÃO COM O PÚBLICA, É ÓTIMA. OS EVENTOS NUMERADO DOS OUTROS GRUPOS, É QUE A MAIORIA DOS OUTROS GRUPOS, SE PROFICIONALIZA FINACEIRAMENTE, E O TOCATA DO RIO TOCA POR PRAZER DE TOCAR. OS ESTUDOS DE MÚSICAS, É OUVINDO CDS. ASSIM NÃO HÁ OBJETIVOS MUSICAIS, PRÁ MIM. ATÉ PORQUE JÁ PASSEI DOS 80 ANOS, O GRUPO TEM QUE SE PROFINAR MAIS. →

Severino do Ramo Ferraz – pág.2

QUANDO O NARARETH, CRÍTICA, ELE ESTÁ CERTO, A ÚNICA PESSOA QUE ESTÁ CERTA, É A FLAUTISTA (FLAUTISTA) MARINA. PROFICIONALISMO, NO ZÉ 7 CORDAS NÃO EXISTE NO BANDO LÍ, TÃO POUCO, NO SEVERINO NEM SE FALA, NO JOÃO, O PROFICIONALISMO PASSA MUITO LONGE, CONHECER, CÍFRAS, EU TAMBÉM CONHEÇO, TENHO MUITA VONTADE DE APRENDER LER PARTITURA, MAIS O MEU ORDENADA NÃO DEIXA, MAIS, PRÁ SE PROFICIONAR, TÊ QUE LER PARTITURA, O QUE EU ACHO DA ATUAÇÃO DO GRUPO DE CHORO, É QUE ESTÁ FALTADO MAIS UMA PERCUSSÃO, ASSIM COMO, UM VIOLÃO 6 CORDAS, UM TAMBORIN, E UM TAMBORIN.

A DIFERENÇA, É QUE EXISTE OUTROS GRUPOS MAIS ORGANIZADOS, MUSICALMENTE, E MAIS, APARELHADO, O JOÃO TEM QUE PARAR DE FICAR MECHENDO, REGULANDO OS INSTRUMENTO TODOS INSTANTES, PORQUE, NOS OUTROS GRUPO EU NÃO NÃO VEJO ISSO MECHENDO TODA HORA, E OUTRA QUANDO HÁ APRESENTAÇÃO DOS OUTROS GRUPOS ÉLE JÁ SE APRESENTAM AFINADOS. SÓ ISSO QUE EU TENHO QUE RELATAR.

Severino do Ramo Ferraz.
29/8/2018.

Apêndice C – Repertório geral do Regional Tocata do Rio, em ordem alfabética

A

TÍTULO	COMPOSITOR (A, ES, AS)	TOM
Abelardo	Pixinguinha	F
A Bicada do Tico-tico	Gaudio Viotti	G
Abismo de Rosas	Américo Jacomino (Canhoto)	A
Abraçando Avena	Rossine Ferreira	C
Abraçando Jacaré	Pixinguinha	Dm
Acadêmico	Juventino Maciel	Em
Acariciando	Abel Ferreira	F
Acerta o Passo	Pixinguinha	D
A César o que é de César	Bonflíglio de Oliveira	G
Aeroplanando	Frederico de Jesus	C
Aeroporto do Galeão	Altamiro Carrilho	F
A Fonte do Lambary	Ernesto Nazareth	F
Agarradinho	Altamiro Carrilho	Gm
A Ginga do Mané	Jacob do Bandolim	Dm
Aguenta, seu Fulgêncio!	Lourenço Lamartine	D
Ainda me Recordo	Pixinguinha e Benedito Lacerda	F
Aí, seu Pinguça!	Pixinguinha	Dm
Alma	Waldir Azevedo	Gm
Alma Brasileira	Fernando Magalhães e Judas Isgorogota	Dm
Alvorada	Jacob do Bandolim	Dm
Amapá	José Costa Júnior	Dm
Ameno Resedá	Ernesto Nazareth	C
Amoroso	Anibal Augusto Sardinha (Garoto)	Gm
André do Sapato Novo	André Victor Corrêa	Gm
Angelical	Henrique Annes	Am
Ansiedade	Rossini Ferreira	G
Apanhei-te, Cavaquinho	Ernesto Nazareth	G
Aperto de Mão	Horondino José da Silva (Dino), Jaime Florence (Meira) e Augusto Mesquita	Dm
Aquarela do Brasil	Ary Barroso	G
Arabiando	Esmeraldino Salles	F
As Rosas não Falam	Cartola	Dm
Arranca Toco	Jaime Florence (Meira)	G
Arte-e-manhas do Marquinho	Rossini Ferreira	F
As Andorinhas de Campinas	Altamiro Carrilho	F
Assanhado	Jacob do Bandolim	A
Assim mesmo	Luiz Americano	D
Assim Traduzi Você	Avendano Júnior	Dm
Atlântico	Ernesto Nazareth	G
Atraente	Chiquinha Gonzaga	F
Atrevido	Waldir Azevedo	Am
Ave Maria	Bach/Gounod	Am
A Volta do Boêmio	Adelino Moreira	Am

B

Bandolim também Chora	João Fazanaro	D
Barracão	Luiz Antônio e Oldemar Magalhães	Dm
Batuque	Henrique Alves de Mesquita	C
Beliscando	Paulinho da Viola	Dm
Bem Brasil	Altamiro Carrilho	Am
Bem-te-vi Atrevido	Lina Pesce	D
Bem-te-vi Tristonho	Altamiro Carrilho	F
Benzinho	Jacob do Bandolim	Dm
Bernardino	Luperce Miranda	Bm
Beth	Cidinho 7 Cordas	Am
Bola Preta	Jacob do Bandolim	Dm
Bole-Bole	Jacob do Bandolim	Gm
Bonicrates de Muletas	Jacob do Bandolim e Biliano de Oliveira	F
Branca	Zequinha Abreu	Em
Brasil Pandeiro	Assis Valente	A
Brasileirinho	Waldir Azevedo	G, A
Brejeiro	Ernesto Nazareth	G
Brincando no Bandolim	Juventino Maciel	G

C

Cabuloso	Jacob do Bandolim	Dm
Caco de Vidro	Altamiro Carrilho	D
Caçula	Claudionor Cruz	F
Cadência	Juventino Maciel	G
Caminhando	Nelson Cavaquinho	F
Camundongo	Waldir Azevedo	G
Canarinho Teimoso	Altamiro Carrilho	G
Canhotinho	Waldyro Frederico Tramontano (Canhoto do Cavaquinho)	Dm
Carícia	Jacob do Bandolim	Gm
Carinhoso	Pixinguinha	F/C
Carioca	Ernesto Nazareth	Bm
Carioquinha	Waldir Azevedo	Dm
Carnaval Duvidoso	Adalberto Azevedo	Am
Cascatinha	Pixinguinha	F
Castigando	Dante Santoro	Dm
Cavaco Atrevido	Vadinho do Bandolim	G
Cavaquinho Seresteiro	Waldir Azevedo	Dm
Chega de Saudade	Tom Jobim e Vinícius de Moraes	Dm
Cheguei	Pixinguinha e Benedito Lacerda	F
Chiquita	Waldir Azevedo	Am
Choppiniana	Juventino Maciel	Am
Chora, Bandolim	Luiz Otávio Braga	Am
Chorando	Ary Barroso	Am
Chorando Baixinho	Abel Ferreira	Dm
Chorando Calado	Waldir Azevedo	Dm
Chorando em São Paulo	Magda Santos e Pó	Gm

Chorando pra Pixinguinha	Toquinho e Vinícius de Moraes	Dm
Chorinho de Gafieira	Astor Silva	C
Chorinho Diferente	Yvone Rebello e El Gaúcho	D
Chorinho na Praia	Jacob do Bandolim	Dm
Chorinho Triste	João Dias Carrasqueira	Gm
Choro de Gafieira	Pixinguinha	F
Choro de Varanda	Jacob do Bandolim	G
Choro do Balanço	Juventino Maciel	Dm
Chorões do Bandolim de Ouro	Déo Rian	G
Choro e Poesia	Pedro de Alcântara	Am
Choro Negro	Paulinho da Viola	G
Choro Novo em Dó	Waldir Azevedo	C
Choro para Walter Simões	Cidinho 7 Cordas	Dm
Choro pro Déo	Mauricio Carrilho	G
Choro pro Márcio	Cidinho 7 Cordas	Gm
Choro pros Ingênuos	Cidinho 7 Cordas	F
Choro Serenata	Sivuca	G
Choroso	Pedro Santos	Em
Choro Triste	José Alves da Silva (Aymoré)	Dm
Chuvisco Amargo	Juventino Maciel	Em
Cinema Mudo	Waldir Azevedo e Klécio Caldas	Gm
Ciumento	Jacob do Bandolim	G
Cochichando	Pixinguinha	Dm
Comadres	Anna Paes	Cm
Com Dor e tudo	Déo Rian	Dm
Concerto para uma só Voz	Saint Preux	Am
Confidências	Ernesto Nazareth	Gm
Conversa de Botequim	Noel Rosa e Vadico	C
Coralina	Albertino Pimentel	Dm
Coração em Lágrimas	Antônio Rocha	Gm
Coroa de Espinhos	Sebastião Cirino e Délcio Muniz	Dm
Cristal	Jacob do Bandolim	Dm
Cruzes, minha Prima!	Joaquim Antônio da Silva Callado	C
Cuidado, Colega	Pixinguinha	C
Cuidado com Ele (Requebros da Baianinha)	Nelson Alves	F
Cuidado, Violão	José Toledo	Gm

D

Dainéia	Irineu de Almeida	C
De Coração a Coração	Jacob do Bandolim	Em
Dedilhando	Orlando Silveira e Esmeraldino Salles	G
De Galho em Galho	Rossine Ferreira	G
Deixa o Breque pra mim	Altamiro Carrilho	C
Delicado	Waldir Azevedo	A
Desafinado	Tom Jobim	F
Descendo a Serra	Pixinguinha	C
Desencantos	Dinaldo Rodrigues	C

Deslumbramento	Juventino Maciel	F
Desprezado	Pixinguinha	F
Desvairada	Aníbal Augusto Sardinha (Garoto)	Dm
Devagar e Sempre	Pixinguinha	F
Diabinho Maluco	Jacob do Bandolim	G
Diabólica	Pixinguinha	F
Dialogando	Heitor Avena de Castro	Dm
Dino Pintando o Sete	Sivuca	G
Dinorah (Flor de Lis)	Benedito Lacerda	Dm
Diplomata	Pixinguinha	Gm
Displicente	Pixinguinha	F
Doce de Coco	Jacob do Bandolim	G
Doce Mentira	Abel Ferreira	Dm
Doidinho	Benedito Lacerda	Am
Dois Amigos	Cidinho 7 Cordas	G
Dois Companheiros	Déo Rian	F
Dolente	Jacob do Bandolim	F
Dominante	Pixinguinha	Dm
Dr. Menna	Rossini Ferreira	G

E

Ecos	Joel Nascimento	Dm
É do que Há	Luís Americano	Am
Ele e Eu	Pixinguinha	F
É logo ali	Dante Santoro	Am
Em que Época	José Alves da Silva (Aymoré)	C
Enigmático	Altamiro Carrilho	Gm
Entardecendo	Sivuca	Dm
Entre Amigos	Raul Silva	Dm
Entre Mil, Você	Jacob do Bandolim	F
Eponina	Ernesto Nazareth	A
Escadaria	Pedro Raimundo	Em
Escorregando	Ernesto Nazareth	G
Escovado	Ernesto Nazareth	A
Espanholita	Juventino Maciel	Am
Esperança Perdida	Niquinho e H. Nascimento	G
Espinha de Bacalhau	Severino Araújo	F
Esquerdinha na Gafieira	Altamiro Carrilho	F
Está se coando	Anacleto de Medeiros	F
Eu Quero é Sossego	K. Ximbinho	Dm
É uma Doçura	Waldir Azevedo	C
Eu e Você	Jacob do Bandolim	D
Eu Sou do Barulho	Carolina Cardoso de Menezes	C
Evocação de Jacob	Heitor Avena de Castro	Dm
Evocações	Rubens Leal Brito	Am
Expansiva	Ernesto Nazareth	D

F

Faceira	Ernesto Nazareth	G
Fala Baixinho	Pixinguinha	F
Falta-me Você	Jacob do Bandolim	F
Famoso	Ernesto Nazareth	G
Fascinante	Rossini Ferreira	G
Feia (Pertinho do Céu)	Jacob do Bandolim	D
Feira de Mangaio	Sivuca	Gm
Feitiço	Jacob do Bandolim	F
Feitiço da Vila	Noel Rosa/Vadico	G
Fidalga	Ernesto Nazareth	C
Flamengo	Bonfiglio de Oliveira	G
Flausina	Pedro Galdino	G
Flauteando na Chacrinha	Altamiro Carrilho	Dm
Flor Amorosa	Joaquim Antônio da Silva Callado	C
Floraux	Ernesto Nazareth	Bm
Flor de Laranjeira	Antônio Rocha	Dm
Flor do Abacate	Álvaro Sadim	C
Flor do Cerrado	Waldir Azevedo	Dm
Forró de Gala	Jacob do Bandolim	C

G

Gadu Namorando	Lalau do bandolim	C
Gargalhada	Altamiro Carrilho	C
Gaúcho (O Corta-Jaca)	Chiquinha Gonzaga	Dm
Gingando no Choro	Jorge Cardoso	G
Glória	Bonfiglio de Oliveira	Dm
Goianinha	Jacaré	G
Gotas de Ouro	Ernesto Nazareth	G
Gorgeando	Pixinguinha	Dm
Gorgulho	Benedito Lacerda	Dm
Gostosinho	Jacob do Bandolim	F
Graúna	João Pernambuco	Am
Graveto no Choro	Altamiro Carrilho	F
Grilando	Pixinguinha	Dm
Guaracy	Altamiro Carrilho	F
Guerreiro	Ernesto Nazareth	A

H

Harmonia Selvagem	Dante Santoro	G
Hilda (Teu Beijo)	Mário A. da Conceição	G
Homenagem à Velha Guarda	Sivuca	F
Horas Vagas	Jacob do Bandolim	Dm

I

Iara	Anacleto de Medeiros	Dm
Implicante	Jacob do Bandolim	Dm
Implorando	Anacleto de Medeiros	Dm
Indeciso	Altamiro Carrilho	Dm
Inebriante	Juventino Maciel	G
Ingênuo	Pixinguinha	F
Inspirações	Rossini Ferreira	G
Inspirado em Jacob	Siqueira	Bb
Isto aqui o que é	Ari Barroso	D
Isto é nosso	Jacob do Bandolim	Dm

J

Jacarezinho	Antônio da Silva Torres (Jacaré)	G
Jamais	Jacob do Bandolim	C
Já te digo	Pixinguinha e China	C
Já pensei	Cidinho 7 cordas	Am
Joaquim Virou Padre	Pixinguinha	G
Julieta	Mário Álvares	D
Jura	Sinhô	C
Juriti	Raul Silva	Dm

L

Labirinto	Juventino Maciel	D
Lambadinhas	Irineu de Almeida	F
Lamentos	Nestor Monteiro e Gilberto Amaral	C
Lamentos	Pixinguinha	D
Lela	Benedito Lacerda	Dm
Lembrança da Ilha do Governador	Pedro Galdino	Dm
Lembranças de Gravatá	Henrique Annes	C
Lembrando Chopin	Waldir Azevedo e Hamilton Costa	Dm
Linda Érica	Luís Americano	G
Língua de Preto	Honorino Lopes	C
Louco por Música	Maestro Portinho	C
Lua Branca	Chiquinha Gonzaga	Dm
Lúcia Batista	Rossini Ferreira	G
Luís Americano de Passagem pela Arábia	Luís Americano	Am
Luz e Sombra	Waldir Azevedo	G

M

Macia	Viriato Figueira	C
Machucando	Adalberto de Souza	Dm
Magoado	Dilermando Reis	Am
Mágoas	Jacob do Bandolim	G
Mágoas de um Cavaquinho	Waldir Azevedo	Gm

Malandrinha	Freire Junior	Gm
Malandrinho	Juventino Maciel	Em
Manhãs de Outono	Juventino Maciel	Gm
Mar de Espanha	Bonfiglio de Oliveira	Gm
Maria de Lurdes	Cidinho 7 cordas	Am
Mariana em Sarilho	Irineu de Almeida	Am
Maria Tereza	Altamiro Carrilho	C
Matreiro	Juventino Maciel	D
Matuto	Ernesto Nazareth	G
Maxixe na Tuba	Jacob do Bandolim	G
Medrosa	Anacleto de Medeiros	Dm
Melancolia	Rossine Ferreira	D
Memórias	Antônio Rocha	Gm
Mentiroso	Adalberto Cavalcante	G
Mesclado	Henrique Annes	C
Meu Chorinho	Jonas Silva	Dm
Meu Sabiá	Raul Silva	Dm
Meu sonho é você	Altamiro Carrilho	F
Mexeriqueiro	Juventino Maciel	D
Migalhas de Amor	Jacob do Bandolim	Dm
Minha Flauta de Prata	Jaime Florence	Dm
Minha Gente	Pixinguinha	C
Minha Maria	Cidinho 7 cordas	Gm
Minhas Mãos, meu Cavaquinho	Waldir Azevedo	G
Mimi	Uriel Lourival	D
Mimosa	Jacob do Bandolim	Am
Mistura e Manda	Nelson Alves	D
Modulando	Rubem Leal de Brito	F
Modulante	Guilherme Cantalice	C
Murmurando	Fon-Fon	Dm
Músicos e Poetas	Sivuca	F
My Way	Claude François	C

N

Na Baixa do Sapateiro	Ari Barroso	G
Na Glória	Ary dos Santos e Raul de Barros	Dm
Não Gostei dos seus Modos	Moleque Diabo	Dm
Naquele Tempo	Pixinguinha	Dm
Não me Toques	Zequinha Abreu	Am
Não Posso Mais	Pixinguinha	Dm
Naquela Mesa	Sérgio Bittencourt	Dm
Na Sombra da Caramboleira	Álvaro Carrilho	Em
Nazareno	Juventino Maciel	Dm
Nebuloso	Danilo Brito	Gm
Negrinha	Joubert de Carvalho	Cm
Nem Ela, nem Eu	Nelson Alves	Dm
Nenê	Ernesto Nazareth	D
Nina	Cincinato Santos	A

Noites Cariocas	Jacob do Bandolim	G
Norival aos 60	Luperce Miranda	F
Nosso Romance	Jacob do Bandolim	C
Nostalgia	Jacob do Bandolim	C
Nos Velhos Tempos do Nascimento	Cincinato Santos	Am
No Tempo do Vovô	Toco Preto	F
Novos Rumos	Rossini Ferreira	G
Numa Seresta	Luís Americano	G

O

O Boêmio	Anacleto de Medeiros	D
O Bom Filho à Casa Torna	Bonfiglio de Oliveira	Dm
O Corta Jaca	Chiquinha Gonzaga	Dm
Odeon	Ernesto Nazareth	Dm
O Despertar da Montanha	Eduardo Souto	Dm
O Gato e o canário	Pixinguinha	F
Okik-ryas	Heitor Avena de Castro	G
Olímpia	Cincinato Silva	Dm
O Nó	Candinho	C
O que é que há?	Dilermando Reis	Am
O Rasga	Pixinguinha	C
Orgulhosa	Tico Tico	G
Orgulhoso	Jacob do Bandolim	C
Oscarina	Pixinguinha	Dm
Os Oito Batutas	Pixinguinha	G
Ouro Sobre Azul	Ernesto Nazareth	G

P

Pagão	Pixinguinha	Dm
Pairando	Ernesto Nazareth	F
Papo de Anjo	Heitor Avena de Castro	G
Passinha	Pixinguinha	Dm
Patriótico	Altamiro Carrilho	G
Paulista	João dos Santos	D
Pedacinho do Céu	Waldir Azevedo	G
Pé de Moleque	Jacob do Bandolim	A
Peguei a Reta	Porfirio Costa	F
Pé na Tábua	Altamiro Carrilho	C
Perigoso	Horlando Silveira e Esmeraldino Sales	G
Perna de Alicate	Jorge Cardoso	Gm
Pernambucano	Juventino Maciel	Dm
Pérolas	Jacob do Bandolim	Am
Picadinho À Baiana	Luperce Miranda	C
Pinguinho de Gente	Altamiro Carrilho	F
Pinho	Pedro Amorim	D
Pitoresco	Guio de Moraes	F

Plangente	Ernesto Nazareth	Gm
Poético	Juventino Maciel	G
Por que Sonhar?	Jacob do Bandolim	F
Pra eu Ser Feliz	Amador Pinho	Am
Praga de Sogra	Joaquim Sobreira	C
Prantos	Izaías Bueno	Cm
Pra Você	Juventino Maciel	D
Prelúdio pra Voltaire	Altamiro Carrilho	Em
Pretensioso	Pixinguinha	Dm
Primas e Bordões	Jacob do Bandolim	F
Primeiro Amor	Patápio Silva	D
Proezas de Solon	Pixinguinha e Benedito Lacerda	F
Proezas do Evandro	Luperce Miranda	F

Q

Quando fala o Coração	Heitor Avena de Castro	Dm
Quando me lembro	Luperce Miranda	Dm
Quando Minha Flauta Chora	Dante Santoro	D
Quebrando o Galho	Jacob do Bandolim	Cm
Quebra-quebra, Minha Gente	Henrique Alves de Mesquita	C
Queira-me bem	Waldir Azevedo	G
Queixumes	Heitor Avena de Castro	C
Queixumes d'Alma	José Pereira da Silveira	Am
Quem é Bom já Nasce Feito	Altamiro Carrilho e Ary Duarte	G
Quem é você	Pixinguinha	Dm
Querendo bem	Déo Rian	Am
Quitandinha	Waldir Azevedo	G

R

Recado	Rossine Ferreira	G
Receita de Samba	Jacob do Bandolim	G
Reconhecimento	Manoel Pedro do Nascimento	G
Recordações	Pixinguinha	Gm
Relembrando Pixinguinha	Moacyr Cardoso	C
Remeleixo	Jacob do Bandolim	G
Remexendo	Radamés Gnattali	D
Reminiscências	Jacob do Bandolim	Am
Requebros da Baianinha	Nelson Alves	F
Responde, Moacir	Luperce Miranda	Dm
Rio Antigo	Altamiro Carrilho	Dm
Roceira	Mário Álvares da Conceição	Dm
Romanceando	Paulinho da Viola	A
Romântico	Horondino Silva e Orlando Silveira	Am
Romântico	Juventino Maciel	Am
Romântico	Rossini Ferreira	F
Rosa	Pixinguinha	F

S

Sabará	Quincas Laranjeiras	C
Sai Faísca	Almir Sampaio	Am
Salões Imperiais	Jacob do Bandolim	F
Saltitante	Jacob do Bandolim	Dm
Samira	Rossini Ferreira	G
Santa Cecília	Juventino Maciel	Dm
Santa Morena	Jacob do Bandolim	Dm
Santa Tereza	Pedro Amorim	G
São João Debaixo d'Água	Irineu de Almeida	Bb
Sarambeque	Ernesto Nazareth	D
Sarau para Radamés	Paulinho da Viola	Am
Saudações	Otávio B. Moura	G
Saudade do Rio	Zequinha Reis	F
Saudades	Anacleto de Medeiros	G
Saudades de Limoeiro	Antônio da Silva Torres (Jacaré)	Cm
Saudades de Lúcia	Cidinho 7 cordas	Am
Saudades do Claudionor	Cidinho 7 cordas	D
Saudades do Guará	Bonfíglio do Oliveira	Am
Saudoso	Juventino Maciel	G
Saudoso Cavaquinho	Antônio da Silva Torres (Jacaré)	Gm
Saxofone, por que choras?	Severino Rangel de Carvalho (Ratinho)	Dm
Schottisch	Juventino Maciel	G
Sempre teu	Jacob do Bandolim	Dm
Sentido	Waldir Azevedo	Dm
Sentimento Oculto	Pixinguinha	Dm
Sentimento Oculto	Manoel dos Santos Costa (Nola)	F
Sensível	Pixinguinha	Gm
Serenata	Juventino Maciel	Dm
Serenata no Joá	Luiz Americano e Radamés Gnattali	Dm
Sereno	Jacob do Bandolim	Am
Seresteiro	Benedito Lacerda	Dm
Serpentina	Nelson Alves	F
Sete Degraus	João Vieira	D
Seu Lourenço no Vinho	Pixinguinha	C
Seu Pinguça	Pixinguinha	Dm
Simbólico	Juventino Maciel	Dm
Simplicidade	Jacob do Bandolim	D
Sobe e Desce	Waldir Azevedo	G
Sofrendo	Nelson Alves	Dm
Sofres Porque Queres	Pixinguinha	C
Soluços	Pixinguinha e Benedito Lacerda	Dm
Só na Minha Flauta	Dante Santoro	Dm
Sonhando	K. Ximbinho	Am
Sonhos de um Bandolim	Juventino Maciel	G
Sons de Carrilhões	João Pernambuco	D
Sonoroso	K. Ximbinho	Dm
Só para moer	Viriato Figueira	Cm

Sorrir dormindo	Juca Kalut	Am
Sorriso de Cristal	Luiz Americano	Am
Subindo ao Céu	Aristides Borges	C
Subindo a Serra	Joãozinho e M. Gama	F
Subindo São Carlos	J. Wanderlei e S. Machado	Dm

T

13 de Junho	Cidinho 7 cordas	Dm
13 de Outubro	Cidinho 7 cordas	Dm
Tamoyo	Chiquinha Gonzaga	Em
Tão Só	Izaías Bueno de Almeida	G
Tardes em Lindoia	Zequinha de Abreu	G
Tatibitate	Jacob do Bandolim	Am
Tema de Telck	Orlando Silveira	G
Tenebroso	Ernesto Nazareth	F
Terna Saudade	Anacleto de Medeiros	D
Ternura	Jacob do Bandolim	Dm
Ternura	K. Ximbinho	Dm
Teu Aniversário	Pixinguinha	Dm
Tezinha	Luperce Miranda	C
Thomas que é teu	Cidinho 7 cordas	F
Tico-tico no Fubá	Zequinha de Abreu	Am
Tico-tico no Galho Seco	Tico-tico	A
Tira poeira	Sátiro Bilhar	Dm
Tocando pra Você	Luiz Americano	C
Topázio Líquido	Ernesto Nazareth	D
Tranca Rua	Antônio Rocha	Dm
Treme-treme	Jacob do Bandolim	C
Três estrelinhas (O que tú és)	Anacleto de Medeiros	Dm
Tristezas de um Carnaval	Rossini Ferreira	G
Tua Imagem	Francisco Soares de Araújo (Canhoto da Paraíba)	Am
Tupinambá	Ernesto Nazareth	C
Turbilhão de Beijos	Ernesto Nazareth	F
Turuna	Ernesto Nazareth	D

U

Um a Zero	Pixinguinha e Benedito Lacerda	C
Uma Noite no Sumaré	Esmeraldino Sales	Em
Uma Rosa para Ela	Jorge Cardoso	Gm
Uma Saudade	Candinho Pereira da Silva	Dm
Uma Valsa para Neva	José Xavier Medeiros	C
Um Chorinho Diferente	Yvone Rebelo e El Gaúcho	D
Um Chorinho na Aldeia	Severino Araújo	C
Um Chorinho pra Você	Severino Araújo	Am, Bm
Um Choro pro Waldir	Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola	D
Um Sarau pra Rafael	Paulinho da Viola	G
Um Verão em Cabo Frio	Alcebiades Nogueira	Gm
Urubatã	Pixinguinha e Benedito Lacerda	Am

V

Vale Tudo	Jacob do Bandolim	A
Vascaíno	Jacob do Bandolim	A
Velhos Chorões	Luciana Rabello	F
Velhos Tempos	Jacob do Bandolim	Am
Vem vindo	Pixinguinha	Dm
Vê se Gostas	Waldir Azevedo e Pitanga	G
Vésper	Ernesto Nazareth	D
Viagem	João de Aquino e Paulo César Pinheiro	D
Vibrações	Jacob do Bandolim	Dm
Vidas Mal Traçadas	Dante Santoro	Am
Você, Carinho e Amor	Waldir Azevedo	G
Voltei ao Meu Lugar	Maestro Carioca	F
Vou vivendo	Pixinguinha e Benedito Lacerda	G

Z

Zinha	Patápio Silva	D
-------	---------------	---

Apêndice D – Roda de Choro na casa do Marlindo (22Dez.2019)

Foto: Marina Bonfim.

Apêndice E – Nosso público fiel (1)

Foto: Marina Bonfim

Apêndice F – Nosso público fiel (2)

Foto: Marlindo Barbosa

Apêndice G – Questionário dedicado ao público

1. Dados pessoais: nome, idade, profissão, cidade e bairro onde mora.
2. Você toca/compõe/estuda música ou exerce profissionalmente alguma atividade musical? Se sim, qual (quais)?
3. Como conheceu o evento Manhã de Choro na Lona e há quanto tempo frequenta o evento?
4. O que você julga importante neste evento?
5. Quais são suas motivações para frequentar este evento?
6. Como avalia a relação do grupo com o público?
7. Você classifica o Regional Tocata do Rio como um grupo profissional ou amador? Por quê?
8. Acha que há diferenças entre este grupo e outros grupos de choro atuais? Quais?
9. Há críticas e/ou sugestões a fazer sobre o evento e/ou o grupo?

Apêndice H – Uniforme utilizado nas apresentações eventuais

Foto: Beatriz Medeiros.

Anexos

Anexo A – Chorões do “Recreio da Velha Guarda”



Fonte: Acervo Retiro da Velha Guarda (Casa do Choro IS_0047).

Anexo B – Chorões do “Retiro da Velha Guarda”

Da esquerda para a direita: Caboclo, no violão; Juvenal Peixoto, no clarinete; Leo Vianna, no cavaquinho; Berredo, na flauta e Cincinato (provavelmente), no violão. Foto do Retiro da Velha Guarda. [Descrição presente no Acervo Retiro da Velha Guarda, da Casa do Choro].



Fonte: acervo Retiro da Velha Guarda (Casa do Choro IS_0053).

Anexo C – Manuscrito da música “Hilda” (Mário Alvares da Conceição)

SADO CHORO

Hilda Mário Alvares da Conceição

Choro Quinto

"TEUBEISO"

MÁRIO ALVARES DA CONCEIÇÃO

AS

ANNA & M. CARREIRO MÚSICA

(Surgiu em julho 1966)

Que sua vida seja doce por estar
 feita de amor e de paz e de harmonia e de paz

Fonte: Acervo Retiro da Velha Guarda (Casa do Choro PMH_164).

Anexo D – Capa do jornal O Globo – Barra n°2.789 (ago.2017)



14 O GLOBO | BARRA
| Domingo 6.8.2017

o choro é bom

Rodas dedicadas ao gênero que consagrou Jacob do Bandolim encantam moradores de todas as idades na região

JULIA AMIN
julia.amin@globocom.br
Reportagem para o site
rodas.barraonline@globocom.br

Quando Marilindo Augusto Barbosa, de 74 anos, entrou em um avião na Praça Seca, há mais ou menos 23 anos, seus ouvidos atentaram, pela primeira vez, para uma música instrumental complexa e tipicamente carioca: o choro. Naquele momento, nasciam seu interesse e sua paixão pelo gênero. Músicos se reuniam no avião que dividia espaço com um ferro-velho, para fazer uma roda, e, como Barbosa não tocava nenhum instrumento, resolveu servir cafelinho para os chorões. Do café, passou a levar lanche, tornou-se assistente dos músicos e, depois, propôs que o choro passasse a ser na sua própria casa, na Rua Marmon, no Largo da Fregeira. Aprendeu a tocar violão de seis cordas e, claro, conseguiu um lugar cativo na roda, que há 23 anos é realizada todo domingo no seu quintal.

A história de Barbosa só comprova que um dos maiores músicos, compositores e bandolinistas do mundo felizmente estava errado. Jacob do Bandolim disse, uma vez, que o choro morreria com ele. Logo depois, em Jacarepaguá, onde moraram Diego Rian e o mestre Jacob, que promovia inúmeros sarais em sua casa, e também no

Recreio, músicos resgatam o gênero, seja em rodas antigas, símbolos de resistência, seja nos recém-formadas, que surgem para renovar o gênero. E assim há três meses no Bosque de Jacarepaguá. Sempre no quarto domingo do mês, das 10h ao meio-dia, o grupo Choramdo em JPA se reúne para tocar ao ar livre os arranjos melódicos do choro. Sem número fixo de componentes, a roda está aberta a quem quiser participar. É música livre, improvisada e de qualidade.

“O que faz a pessoa querer tocar e melhorar é entrar na roda. Um ajuda o outro”

CONSTANTINO ALMEIDA,
VIOLONISTA

— Queremos reunir músicos para resgatar o choro em Jacarepaguá, por isso não temos um grupo fixo. Todo mundo pode chegar e tocar. O que acontece aqui é muito espontâneo, não censuramos. O choro é um aprendizado — conta Nelson Christo, que toca violão.

— Constantino Almeida, outro violonista, complementa: — O que faz uma pessoa querer tocar e melhorar é entrar na roda. Um ajuda o

outro, nosso espírito e de colaboração.

Os músicos começaram a tocar juntos há um ano e meio, na Praça Orleans, na Tijuca, mas sem periodicidade fixa. Decidiram, então, que criariam um evento mensal e escolheram o bosque como sede. A divulgação é no boca a boca, e os encontros estão cada vez mais cheios. Na visão deles, o lugar é propício para criar e fazer resurgir o interesse pelo gênero musical, pois, sendo público, permite que qualquer um pare e aprenda a música — tradicionalmente, as rodas eram realizadas nos casas dos próprios músicos. No Bosque da Fregeira, não é incomum o Choramdo em JPA ouvir comentários como “há muito tempo não caxuto um bom choro” ou “voceis têm que tocar mais vezes”.

O crescente interesse dos frequentadores chama a atenção dos músicos, que, entre eles, consideram o estilo difícil tanto para quem toca quanto para quem escuta. Para o cavaquinista Pedro Cantalice, a complexidade das notas musicais e da melodia e o fato de não haver como são alguns dos motivos pelos quais o choro foi perdendo popularidade ao longo dos anos. Ele acredita, no entanto, que o estilo sempre foi forte elemento da cultura carioca, embora não estivesse presente nas rádios.

— O interesse popular pelo choro existe desde a década



Um momento das rodas de choro em Jacarepaguá, no domingo seguinte ao lançamento do site Rodas da Fregeira

BARRA | O GLOBO | 15
Domingo 6.8.2017

de 1970, mas ele sempre foi muito marginalizado, porque não é uma música comercial. Por outro lado, tem um caráter valioso. Precisamente falando, um cara que quer tocar bem um instrumento tem no choro sua escola, porque ele exige muito do intérprete. E o choro, que nasceu no Rio, tem características cariocas muito fortes, como o improviso, a descontração, a roda... É uma música muito alegre. Por isso, na minha opinião, vai ter sempre gente tocando e ouvindo choro — prevê.

Na Praça Augusto Ruschi, no Recreio, o choro também ecoa. Num certo dia, o som de uma flauta ecoando uma música de Pettinguinha, que parecia vir de uma árvore, chamou a atenção do engenheiro eletrônico Márcio Kondon, que havia vindo ao local na noite para passear com seu cachorro. Embaixou da árvore, sozinho, no escuro da noite, estava o professor Pedro Fontes. Pops, vai, papa vem, os dois descobriram algo em comum: além de apreciadores de choro e samba, ambos estudavam na Escola Portátil de Música (EPM), na Urea, criada por músicos de choro no ano 2000, com a finalidade de passar adiante seus conhecimentos sobre o gênero. Não tardou para surgir a ideia de uma roda de choro.

— Comecei a perguntar para a galera da EPM, pelo WhatsApp, quem morava na região do Recreio. Aos poucos foi aparecendo gente interessada em se reunir, porque a maioria das rodas de choro era realizada no Centro ou na Zona Sul. Isso — Insa Rijdsal. O primeiro encontro da turma, no ano passado, foi na casa do próprio engenheiro. Atualmente, a roda Choro no Recreio, comandada por seu músico, se apresenta sempre no segundo domingo do mês, na Praça Augusto Ruschi (este mês, a roda será no dia 20). Para saber as datas dos encontros na praça, basta acessar a página Choro no Recreio no Facebook.

Continua até a página 17

Anexo F – Página 16 do jornal O Globo – Barra nº2.789 (ago.2017)



Ao ar livre. A roda Choro no Recreio se reúne no segundo domingo do mês, na Praça Augusto Ruschi

Novidade e tradição lado a lado

A turma do Choro no Recreio é organizada. Com integrantes cujas idades variam entre 53 e 73 anos, a roda é composta por Márcio Rondon, no cavaço; Paulo Fontes, no violão de sete cordas; Constantino Almeida, no violão de seis cordas; Joaquim Neto, no violão tenor; Wanderley Barroso, no sax; e Pedro Fontes, na flauta. Eles mantêm páginas nas redes sociais e sempre se apre-

sentam com uma camiseta personalizada, com direito a logomarca criada especialmente para a roda. Em paralelo aos encontros mensais a céu aberto na praça — que vão das 10h às 13h e costumam atrair cerca de 40 pessoas —, os integrantes da roda se apresentam toda quinta-feira no bar Riviera do Recreio, por volta das 19h, numa espécie de happy hour do choro.

Para Rondon, que articulou a formação da roda, tocar músicas baseadas nesse ritmo genuinamente carioca é uma forma de levar cultura aos moradores do bairro.

— O Recreio é um bairro muito novo e ainda não tem

uma identidade própria, quando comparado a outras regiões da cidade. É uma maneira de a gente trazer a identidade do Rio para cá também.

Na Freguesia, mesmo a roda não tendo o intuito de atrair o público em geral, acaba chamando a atenção de quem passa — e os atraídos pela música são bem recebidos. Na casa de Marlindo, diz ele, os chorões são como uma grande família, e o evento, realizado aos domingos, das 9h ao meio-dia, já virou tradição. A velha guarda local do choro tem entre os seus componentes, além de Marlindo, mestre Siqueira, da Mangueira, e João Cunha, no cavaquinho; José Medeiros, no

Anexo G – Página 17 do jornal O Globo – Barra nº2.789 (ago.2017)



BARRA | O GLOBO | 17
Domingo 6.8.2017

HERMES DE PAULA

Amigos. Musicistas se reúnem na casa de Marlindo (de pé, ao fundo) e na Lona Cultural Jacob do Bandolim

violão de sete cordas; Severino Ramos, no pandeiro; Newton Nazareth, no bandolim; e Edgar Gordilho, na flauta — formação clássica de uma legítima roda de choro. Os últimos a integrar o grupo foram Pedro Cantalice, que também toca no Bosque da Freguesia, e a jovem flautista Marina Bonfim, considerada a neta emprestada de todos eles.

— Quando eu tinha 12 anos, toquei pela primeira vez, a convite de uma amiga da minha mãe, também musicista. Voltei a reencontrá-los em 2010, na Escola Portátil, e desde então passei a frequentar a roda. Para mim, é um privilégio tocar e ter con-

tato com a velha guarda do choro. É muito gostoso participar — resume Marina.

Embora estejam juntos há décadas, os chorões garantem que nunca brigam. Não há tempo para isso; estão sempre ocupados em tocar. Juntos, eles gravaram o disco “Chorando sempre” e fizeram um show em homenagem a Jacob do Bandolim, com a presença da família do músico. Na roda, já receberam apaixonados pelo gênero da Alemanha, dos Estados Unidos e até do Japão.

O mesmo grupo se apresenta no primeiro domingo do mês na Lona Cultural Jacob do Bandolim, em Jacarepaguá, das 9h30m ao meio-dia. Lá, eles

seguem um repertório predefinido e costumam contar histórias do choro e das músicas tocadas. Este é o único domingo em que não há encontro na casa de Marlindo.

— Contamos as histórias dos choros, dos compositores e das músicas. Muitas delas têm nomes engraçados, palavras. Por exemplo, a expressão “virou padre”, da música “Joaquim virou padre”, de Pixinguinha, significa que o cara parou de beber — revela João Cunha.

Newton Nazareth, que também é poeta e cronista, completa:

— O choro é uma música muito bonita, e essa é uma forma de divulgá-la. ●

Anexo H – Roda de Choro na casa do Marlindo (1994)

Fonte: acervo do Marlindo Barbosa.